

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav politologie

Disertační práce

***Folk jako společenský fenomén v čase tzv.
normalizace***

Přemysl Houda

Praha, duben 2011

Prohlašuji, že jsem disertační práci Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace napsal samostatně na základě citovaných pramenů a literatury.

V Praze, 12. dubna 2011

.....

Přemysl Houda

OBSAH

Úvod	4
Ideologický boj proti hudebním žánrům v Československu po únoru 1948	7
Legislativní úprava hudební oblasti po únoru 1948	25
„Normalizace“ v hudební sféře	42
Generace rodičů versus generace dětí	57
Původ folku a jeho definice	66
Funkce slova ve folkových písních	77
Limity folku v době tzv. normalizace - Šafrán	106
Sekce mladé hudby	127
„Problém“ Jaromír Nohavica	141
Závěr	155
Seznam pramenů a literatury	157
Seznam příloh:	162
Abstrakt.....	223
Abstract.....	224

Úvod

Sedmdesátá a osmdesátá léta v Československu jsou dobou, ke které se odborná veřejnost stále snaží nalézt klíč. Nedokážeme ji uchopit, pojmenovat. Mezi námi je množství pamětníků a z jejich osudů nejsme schopni splést srozumitelnou jednotu a místo hledání obsahu se přeme o formu, tj. zda „normalizaci“ je možno či nemožno nazvat systémem totalitního charakteru.

Paměť (i paměť předávaná z generace na generaci) a historická skutečnost je dvojicí pojmů, které se zdají být neslučitelné, přesto se je u novějších dějin nutně musí pokusit historik spojit. Lidská paměť je ošidná, často spíše zatemňuje, než aby osvětlila minulost, tvoří mýty, přesto je to právě paměť, která má často rozhodující slovo. Na straně druhé historická skutečnost tvořená pouze na základě dobových dokumentů selhává. Pozitivistický postup zarputile hledající pravdu pomocí nahromadění nezměrného množství materiálů se ukázal jako nedostatečný, byť přinesl a přináší mnohé důležitější poznatky.

Chci tím pouze říci, že žádný definitivní popis konkrétních událostí v mém textu není k nalezení, a to z jednoduchého důvodu – není to možné. Absolutní pravda o konkrétní události existuje pouze v teorii, přesto je ale nezbytné mít tento ideál neustále na paměti a snažit se mu alespoň maximálně přiblížit.

Folk nabízí možnost ukázat neobyčejnou rozporuplnost doby, kterou nazýváme normalizací. Tento hudební žánr se pohyboval přesně na pomezí oficiality a neoficiality, osciloval mezi vládnoucí mocí ještě akceptovatelným a už neakceptovatelným. Nikdy ale nebyl ani plně akceptován, ani plně zakázán. Ukázat, proč tomu tak bylo, je jedním z cílů práce.

Folk chápu v jistém slova smyslu právě jako přechod, hraniční území, které může pomoci nastavit zrcadlo pro přemýšlení o normalizačním dvacetiletí. Pronikání státem nechtěných folkařů na oficiální jeviště, jejich potýkání s legislativou, pracovníky národních výborů, pracovníky krajských agentur a v neposlední řadě také

s bezpečnostním aparátem je jádrem mého textu. Mezníkům, které mohou nejlépe dokumentovat spletitou síť zásahů, jsem věnoval samostatné kapitoly.

Odmítl jsem ze shora naznačených důvodů příliš široké vymezení folku. Zúžil jsem jej záměrně, a myslím, že opodstatněně, v sevřenější celek, na kterém je možno lépe dokumentovat plasticitu doby a také ukázat, že se jednalo o léta, v nichž bylo možno dělat oficiálně i něco smysluplného, a to samozřejmě při ukázání celého spektra zásahů nejrůznějších mocenských sfér. Tzv. normalizace nebyla zastavením dějin, neustále se něco dělo, život v Československu se neskončil příchodem armád Varšavské smlouvy z dvacátého na jednadvacátého srpna roku 1968.

Protože folk v mém chápání staví především na slově, použil jsem jako podstatný pramen písňové texty. Jedna kapitola je jim věnována, v jiných tvoří vhodné pozadí pro dokreslení důležitých faktů.

Pro pochopení vztahu normalizační komunistické moci k folku jsem považoval za nezbytné udělat nejprve krok zpět do minulosti a ukázat, jak se vyvíjelo nazírání systému na některé jiné hudební směry, které se staly hudbou „mladých“ – jazz, rock and roll, bigbít.

Při zpracování textu mi velmi pomohla má diplomová práce o sdružení písničkářů Šafrán, později knižně vydaná. Tam, kde to bylo účelné, a abych přílišně nerozšiřoval text, odkazoval jsem právě na tuto svou knihu. Stejně tak některé již uceleně zpracované fenomény (např. Jazzová sekce, Porta atd.), jsem zmínil jen okrajově.

Text jsem se rozhodl celý vystavět primárně na pramenech, a to pramenech rozličných povah. To proto, že žádná vhodná publikace dosud nebyla na mnou zvolené téma napsána. O folku existují jen publikace populárnějšího charakteru kromě jediného autora, který téma folku uchopil skrze prizma religiózních motivů v textech folkařů (Děkuji za bolest Zdeňka R. Nešpora).

Využívám jak veřejně přístupných archivních dokumentů z Archivu ministerstva vnitra, Státního ústředního archivu a Archivu hlavního města Prahy, tak archivů soukromých. Využil jsem hojně písňové texty, využil jsem dobová periodika a dobovou literaturu (nevyhýbal jsem se ani literatuře dětské provenience), protože jsem se snažil popisované „hudební“ události zařazovat do širšího kontextu.

V neposlední řadě jsem velmi výrazně čerpal z dobové legislativy, nejen z „velkých“ sbírkových zákonů, ale výrazně větší měrou podzákonných norem vydávaných ministerstvy (vyhlášky úředního listu, interní metodické pokyny, ministerská rozhodnutí atd.). Právě tyto podzákonné normy byly většinou těmi, které nejvíce v praxi vyměřovaly prostor pro hudební počínání.

Používal jsem také některé svazky Státní bezpečnosti. Snažil jsem se jejich pomocí odhalovat především systémové změny a „honu“ na agenty jsem se vyhnul záměrně, a to až na několik málo výjimek, které jsem považoval za zásadní. V textu proto není zmiňováno, jaký agent zaznamenal kterou informaci, je uvedena pouze ona informace, když je významná pro celkový kontext.

Ač je to výrazně patrné jen v jedné kapitole, vedl jsem řadu rozhovorů s pamětníky. Cenné pro mne byly rozhovory nejen se samotnými písničkáři, ale také s organizátory koncertů, hudebními publicisty a tehdejšími fanoušky, od nichž jsem získal sadu dokumentů, které by jinak zůstaly skryty.

Práce je založena na vzájemném propojení všech typů pramenů, a to na základě jejich kritiky. Pramenů jsem měl k dispozici celou řadu, proto jejich výsledný výběr je čistě mou interpretací toho, jak jsem různorodé dokumenty vnímal; některé jsem považoval za důležitější, jiné za méně důležité.

Ideologický boj proti hudebním žánrům v Československu po únoru 1948

Hudba byla kontrolována a ideologicky svazována po celou dobu komunistického panství v Československu, snad s výjimkou krátkého období Pražského jara. Stavidla a zátarasy kladené folku v sedmdesátých a osmdesátých letech byly proto jen dalším pokračováním téhož dramatu. Bezprostředně po únoru 1948 se rozhostilo nad hudební sférou „ždanovovské“ temno, a to přestože A. A. Ždanov samotný zemřel právě v roce komunistického puče v Československu. Umění se ostře rozdělilo na dva nesmiřitelné proudy - úpadkový (nazývaný někdy coby buržoazní, západní, zvrhlý - v tomto směru ideologové vždy oplývali fantazií) a proud socialistický, jehož uměleckým východiskem se stal socialistický realismus.

Za normotvorný pro československé ideology padesátých let byl považován Ždanovův referát, který v češtině vyšel pod titulem Problémy sovětské hudby.¹ Bylo zavrženo tzv. umění pro umění. Skladatel měl čerpat z lidových pramenů a tvořit pro lid. Hudba v sobě měla spojovat lidovost (od té doby se počíná zbožštění lidového umění dovedené později do krojového kýče) a národní tradici: *„zdravý, pokrokový základ sovětské hudby .. uznává velkou úlohu klasického dědictví a zejména tradici ruské hudební školy ... spojuje svrchovanou ideovost s obsahem hudby, její pravdivost s realismem ... má hluboký organický vztah k lidu, jeho hudební, písňové tvorbě, a jest vyjádřen vysokým profesionálním mistrovstvím.“*² Skladatel napsal špatnou hudbu vždy, když byla „lidu“ nepochopitelná. Takový přečin zaváněl obviněním z individualismu, vykořeněnosti a elitářství. Potenciálně ohrožovala živobytí a v posledku i samou existenci hudebníka.

Českoslovenští ideologové za Ždanovovými texty nezůstávali pozadu. Jeho teze napodobovali a dodávali jim československá specifika (v hudební sféře např.

¹ ŽDANOV, A. A., Problémy sovětské hudby, Praha 1949. Referát kriticky reagoval na uvedení Muradeliho opery „Veliká družba“. Ždanov se ideologicky neprofiloval pouze v hudbě. Sféra jeho působnosti obepínala veškerou uměleckou oblast. V češtině krom zmiňované knihy vyšla ve stejnou dobu jeho stať O umění (Praha 1949), která obsahovala některé projevy především k otázkám literatury (např. k případu Zoščenka a Achmatovové atd.)

² Tamtéž, s. 20.

vysoce vyzdvihovali Bedřicha Smetanu coby „zakladatele naší národní hudby ... (, který) *dovedl... bojovat o uskutečnění nejpokrokovějších myšlenek*“,³ dále se cenila husitská tradice - v hudbě masová a působivá píseň chorálů atd.). Československým doplňkem sovětského vzoru byly zejména programové projevy Václava Kopeckého, Zdeňka Nejedlého, Ladislava Štolla a dalších. Zdůrazňovali pozvolný proces přechodu od buržoazního umění k socialistickému, který zdárně pokračoval v objevování „správného“ a „nového“ skladatelského výrazu.⁴ Produktem těchto snah je *„masová píseň, na jejímž vytvoření pracuje dnes již celá řada skladatelů ... odhodlání neuzavírat se do pohodlného soukromí jako to činí dekadentní buržoasní skladatelé, ale aktivně pracovat pro lid a promlouvat k masám, být hlasateli, oslaviteli a zároveň prvními bojovníky za naši novou skutečnost...“*.⁵ Padesátá léta tak byla poznamenána existencí mnoha hudebních těles, která objížděla se svými produkcemi republiku. Jejich vlajkovou lodí se stal Soubor Julia Fučíka,⁶ který vedl do počátku padesátých let Pavel Kohout, a to poté, co s několika dalšími odešel z Dismanova rozhlasového dětského souboru.⁷ Krédem tohoto a podobných souborů byla oddanost komunistické ideologii.⁸ Jejich repertoár je možné charakterizovat coby směs úprav národních a sovětských písní podávanou v estrádním formátu a rozradostnělém budovatelském ladění.

³ KARÁSEK, B., Za novou hudbu, in: Kulturní politika, r. 1949, č. 22, s. 4.

⁴ Pro komunistický režim přelomu čtyřicátých a padesátých let byly typické pojmy jako „nový člověk“, „nové umění“, „nový mírový svět“, „nová vesnice“. Tato vnitřní revolučnost a ideologično se promítaly do všech veřejných sfér. Člověk se měl obrodit, zbavit „přežitků“ kapitalismu, vykořenit je ze svého vědomí. Dnes může působit paradoxně, že už jen například Zahradníčkova básnická sbírka nazvaná Stará země (vydána 1946) zaváněla komunistickým ideologům čímsi nemístným, co bylo nutné vypudit z veřejného prostoru.

⁵ KARÁSEK, B., Za novou hudbu, in: Kulturní politika, r. 1949, č. 22, s. 4.

⁶ Souborů objíždějících republiku s radostnými písněmi bylo však mnohem více - z nejvýznamnějších stojí zato zmínit ještě Vysokoškolský umělecký soubor a Armádní umělecký soubor.

⁷ Rozhovor s Pavlem Kohoutem, soukromý archiv.

⁸ Pro pochopení činnosti těchto souborů je výstižný úryvek z Trefulkovy kritiky Kohoutových básní (1954): *„Pavel Kohout vidí skutečnost jakoby z pódia, na němž vystupoval se souborem, vidí skutečnost z tribun slavností, z jevišť oslav, z oken jedoucího vlaku či letícího divadla, z novin a brožur.“* In: O nových verších Pavla Kohouta - polemicky, Host do domu, r. 1954.

Hudbě se de facto přisoudilo služebné postavení, podobně jako všem ostatním uměleckým žánrům. Ideologové samozřejmě nezapomínali na hudebníkovo ovládnutí nástroje a skladatelovo umění kompozice, přesto však hudba musela splňovat společenskou funkci. Hudebníci se stali bojovníky „za lepší řád a to v jedné řadě se všemi pracujícími.“⁹ Na hudebníka se tak slovy komunistů kladly úkoly, které musel splnit stejně jako rolník musel sklidit úrodu a dřevorubec pokácet stromy. Zobecnění hudebních úkolů v socialistickém státu se ujalo mnoho představitelů KSČ, pro názornost zmíním zdravici tehdejšího československého prezidenta Ladislava Zápotockého k delegaci celostátní konference československých skladatelů: „*Vyjádrít hudbou i písní myšlenky a city našeho lidu spojené s velkým pracovním úsilím při budování socialismu v naší vlasti. Píseň povzbuzuje v práci, obohacuje radostné prožívání života a posiluje v bojovém odhodlání obhájit mír i svobodu vlasti.*“¹⁰

První hudební obětí ideologického běsnění konce čtyřicátých a počátku padesátých let byl jazz. Přestože velká část předválečné komunistické avantgardy jazz poslouchala,¹¹ nakonec byl odsouzen jako představitel zvrhlého umění. Nelze však říci, že celá předválečná komunistická inteligence byla avantgardní (a jazzu nakloněná), to bychom se dopustili přílišného zjednodušení. Oproti prvorepublikové komunistické umělecké avantgardě vystoupil velmi zarputile a nemilosrdně ještě na konci třicátých let Stanislav Kostka Neumann ve svém *Anti-Gidovi*. Veškerou avantgardu charakterizoval jako maloměšťáckou, dekadentní a nepoužitelnou pro budování socialismu. Jeden citát z *Anti-Gida* hovoří za vše: „*Toliko hluboká neznalost marxismu a nesoudnost vůbec, jen protilidové citění a záměrná sofistika nebo úplná lhostejnost k lidovému obsahu socialismu, mohou spojovat t. zv. uměleckou „avantgardu“ z dnešního období kapitalistického ... s protiburžoasní*

⁹ REINER, Karel, *Skladatelé a hudebníci*, in: *Kulturní politika*, r. 1949, č. 1, s. 6.

¹⁰ ZÁPOTOCKÝ, A., *Projev k delegaci celostátní konference čs. skladatelů v Praze, která se konala od 20. do 21.1. 1955*. In: *Literární noviny, Projev prezidenta republiky A. Zápotockého*, r. 1955, č. 5, s. 3.

¹¹ Symptomatickým je v tomto ohledu text Emila Františka Buriana „*Jazz*“, Praha 1928. Je možné ale také zmínit náklonnost k jazzu Karla Teigehe a potažmo celé umělecké skupiny Devětsil. Výmluvným je úryvek ze vzpomínek Vítězslava Nezvala: „*Tehdy (myšlena jsou meziválečná léta, pozn. autora) byl v Praze novinkou jazz a začínal svou éru jak jen možno divoce. Jazzbandista měl kromě svého bubnu a věcí, které k němu patřily, zařízení na střelbu ze slepých patron a končil obyčejně své číslo takovým výstřelem. To se nám líbilo stejně jako moderní tanec...*“, in: NEZVAL, V., *Z mého života*, Praha 1959, s. 123.

*revolucí socialistickou a vykládati chlad, jež proletariát nutně pociťuje k tomuto umění dělníkům zcela cizímu, jako nedostatek proletariátu, jako následek jeho nevyspělosti, který zmizí...*¹² Osten umění coby karikatury lidovosti a jeho služebného a didaktického postavení ve společnosti tak byl v části komunistické inteligence přítomen již před druhou světovou válkou. Zajímavý retrospektivní pohled na svár komunistické umělecké „avantgardy“ a rozjásaného socialistického realismu nabízí Kunderův román *Život je jinde*. Svár moderního umění (surrealismu a dalších -ismů) a didaktického, lidového a optimistického fádniho zobrazování reality dle sovětského vzoru nejnázorněji Kundera zobrazil ve sporu malíře s dospívajícím hlavním hrdinou (Jaromilem). Dospívající básník odvrhuje veškerou „modernu“ ve prospěch poučovací revoluční estetiky, ač sám ví, že jeho „staré“ verše nelze s „novým“ uměleckým výrazem ztotožnit a lituje toho.¹³

Vývoj vedoucí k ztracení jazzu v Československu po komunistickém převratu lze ukázkově doložit na úvodnicích časopisu „Jazz“, který vycházel v letech 1947 - 1948. Radikálně kritický postoj reprezentoval Bohumil Karásek, jehož úvodník otevíral poučovací etapu časopisu: *„Nebude se již opakovat, aby se v tomto listě ... objevovaly články skrytě nebo otevřeně velebící formalistickou tvorbu úpadkových měšťáckých velkovýrobů...“*¹⁴ Jazz je pro Karásku *„folklorem, právě tak jako je jím u nás třeba hudba moravského Slovácka, či chodských houslí...“*¹⁵ Ústupové pozice hájil především Emanuel Uggé, ale marně. Karáskův úvodník z října 1948 autoritativně konstatoval: *„Ryzí jazz je možno u nás hráti a to jako hudbu historickou ... kolektivní improvizace evropských hudebníků ... sama o sobě již ztrácí rysy folkloru.“*¹⁶ Ze zmíněného vývodu je postulován závěr pro skladatele,

¹² KOSTKA NEUMANN, Stanislav, *Anti-Gide: nebo-li optimismus bez pověr a ilusí*, Praha 1937 (druhé krácené vydání), s. 66 - 67.

¹³ KUNDERA, M., *Das Leben ist anderswo*, München 2006, s. 165 – 168.

¹⁴ KARÁSEK, B., *Na nových cestách*, in: *Jazz*, r. 1948, č. 3 (březen), s. 33.

¹⁵ KARÁSEK, B., *Na nových cestách*, in: *Jazz*, r. 1948, č. 3 (březen), s. 33.

¹⁶ KARÁSEK, B., *O novou hudbu II*, in: *Jazz*, r. 1948, č. 8 (říjen), s. 97. Citovaný úryvek je doplněn zajímavým dovětkem podepsaným jakožto poznámka redakce, který zmíněné teze paradoxně koriguje: *„Čím více dobrých neworleanských a dixielandských souborů u nás vyroste, tím lépe. Je jich krajně zapotřebí. Neboť jejich prostřednictvím se obecnost seznámí s ryzími formami, s jazzem. Tím bude (vedle jiného) polasizován nešťastný vliv komerční taneční hudby - pseudojazzu - již jsme byli po dlouhá léta neblaze ovlivňováni.“*

který je v textu graficky zvýrazněn: „*Ryzí jazz nemůžeme vytvářet!*“ Poslední číslo časopisu vyšlo v prosinci roku 1948, poté byl zastaven a jakákoli diskuse bezpředmětná.

Okřídleným by se mohl stát odsudek jazzu a tehdejší západní populární hudby od Gorodinského¹⁷ (jeho kniha přeložená na počátku 50. let do češtiny se stala na čas kánonem): „*Když rádio donese k našemu sluchu neladný hluk a rachot, třeskot rozbíjeného nádobí, hrdelné skučení jakéhosi velbloudího hlasu, pronášejícího nesmyslná slova, recitativ, v němž se střídá vzlykot se škytáním opilce, zvuky neznámých nástrojů, hrajících akordy, až mráz běhá po zádech - slyšíme hudbu zdivočelých lidí, hudbu neslýchané myšlenkové ubohosti, ať se již nazývá jazzovým „swingem“ nebo „boogie-woogie“ ...*“¹⁸ O několik stran dále Gorodinskij spojil poslech jazzu s duševní poruchou objevující se u mladých lidí, kteří ještě nejsou schopni „rozpoznat“ skutečné hodnoty od braku. Devastace mladých jazzem byla prý natolik zjevná, „že její vliv na psychologii dorostu obojího pohlaví se stal předmětem zvláštní pozornosti amerických psychiatrů...“¹⁹ Jazz tak měl účinkovat především na nervovou soustavu a jeho dlouhotrvající poslech vyvolával „*zvláštní nervovou chorobu mezi mládeží od 12 do 18 let.*“²⁰ Podprahově byl dáván do souvislosti s přehnaně vybičovanou sexualitou, s nemravností jeho posluchačů, dokonce s jejich fyzickou ošklivostí. Ještě před Gorodinským toto vše přisoudil jazzu Maxim Gorkij v článku O hudbě tlustých z roku 1928, v jeho textu nalezneme tato slovní spojení popisující lidi poslouchající jazz: „*svět predátorů ... hudba pro tlusté ... tlustí lidé*

¹⁷ Gorodinskij je pro nás v tomto textu jen symbolem stalinistických ideologů, protože se v Československu po únoru 1948 objevil jeho překlad. Odsudky jazzu lze datovat do let výrazně dřívějších. Nejvýraznější text, následně všemožně citovaný, byla esej O hudbě tlustých Maxima Gorkého z roku 1928 (18.4.), která vyšla v Pravdě. Už tam se jazz objevuje ve spojení s „*tlučením idiotských kladiv*“, s „*divokým pískáním a rachocení, jako když hodíte bahno do čisté vody*“, „*pobuřující nesmyslný chaos pulsuje v bušícím rytmu*“, „*poslouchá-li to člověk několik minut, tak si bezděčně představí orchestr sexuálně vybičovaných bláznů, dirigovaný mužem - hřebcem, který se ohání obrovským falusem*“ – překlad do češtiny z německého překladu – in: LÜCKE, M., Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus, Münster 2004, s. 128.

¹⁸ GORODINSKIJ, V., Hudba duševní bídy, Praha 1952, s. 15.

¹⁹ Tamtéž, s. 31.

²⁰ Tamtéž.

*cynicky pohybující se v bocích, špinaví, napodobující akt oplodnění ženy mužem ... nelidský bas řve anglická slova*²¹

Odsuzovaly se i některé hudební nástroje - typicky saxofon (podobně jako za Protektorátu se doporučovalo nahradit jej v orchestrech violoncellem), jakožto nelibozvučná kovová roura. Když léta tuhého „protijazzového“ tažení skončila, zbyly jen povšechné narážky na padesátá léta, rozptýlené i v reportážně beletristických textech autorů v periodikách v počátku let šedesátých: „*Já hraju sice na klavír, ale jenom tak. Co dovedu, aspoň si to myslím, je saxofon. Dnes je to jiné, ale tenkrát (myšlena jsou padesátá léta, pozn. autora) mě se saxofonem do STM (zkratka „Soutěž tvořivosti mládeže“, pozn. autora) nechtěli přihlásit.*“²²

Retrospektivní beletrizované vzpomínky na léta dospívání spojená s jazzem jsou jednou z os díla Josefa Škvoreckého, z jehož textů lze snadno vysledovat také podobnost přístupů nacismu a stalinismu, samozřejmě s opačným ideologickým zdůvodněním.²³ O podobnosti represí vůči jazzu za nacismu a za stalinismu

²¹ GORKIJ, M., O hudbě tlustých, Pravda, 18.4.1928. Stejně sexiální a nemorální motivy – pro srovnání s nacismem – lze sledovat také v nacistickém Německu. Například ve zprávě hamburské kriminální policie z roku 1940 byli jazzoví tanečníci jednoho podniku popisováni v zápise následovně: „Swing se tančil od nejkrotších až po nejdivočejší formy. Přitom byla horní polovina těla předkloněna a dolní polovina se klátila... Mnoho dívek bylo namalováno a nápadně učesáno... Něžnosti si lidé vyměňovali naprosto veřejně, aniž by měl člověk pocit, že se to děje ze zvláštní vzájemné náklonnosti...“ – zpráva hamburské kriminální policie citována z: JOCKWER, A., Unterhaltungsmusik im Drittem Reich, disertace, Univerzita Kostnice, 2004, s. 411 - 412.

²² VACULÍK, L., Proč se soudruh neobrátil, Literární noviny, r. 1963, č. 1, s. 6.

²³ Josef Škvorecký v několika svých knihách zmiňuje výnos nacistických úřadů vztahující se k jazzovým skladbám. Cituje vždy po paměti, sám píše, že neručí za přesnost formulací, přesto o obsahu říká, že je věrný. Tento výnos se objevil jednak v jeho předmluvě ke knize Dvě legendy (Praha 1990) a dále je nedílnou součástí jeho povídky Eine kleine Jazzmusik, která vyšla poprvé knižně v povídkové knize Hořkej svět. Z výnosu, jak jej cituje Škvorecký, je podobnost nacistického a komunistického ideologického přístupu k jazzu zřetelná, byť jazz si každý ze systémů spojuje s jiným původcem: „(jazz) ... hudba, která je prodchnuta židobolševicko-plutokratickou nákazou ... V repertoáru zábavních a tanečních orchestrů nesmějí skladby rytmu foxtrotového (tzv. swing) přestoupit 20% ... Tzv. jazzová hudba může obsahovat nejvýše 10% synkop, ostatek musí tvořit hudební pohyb přirozeně

nemusíme zmiňovat jen Škvoreckého knihy, byť jsou pro český prostor nejpodstatnější. Srovnání nacismu a stalinismu ohledně utlačování jazzu, i když není jádrem našeho textu, lze ukázat na německých pramenech. Jazz byl nacistům „degenerovaným uměním“ (entartete Kunst), které musí být vymýceno. Uvedeme pouze tři ukázky, z nichž podobnost obou totalitních systémů bude více než zřejmá. Nacisté, podobně jako komunisté v padesátých letech v Československu, chtěli vystrnadit jazz z pódíí a rozhlasu a nahradit jej národní hudbou, přitom byl pro ně jazz bolševický a židovský vynález ničící morální hodnoty mládeže: *„Bylo to bezpochyby samozřejmé myslet si na počátku, že při odstranění jazzu z veřejných koncertních pódíí a rozhlasu musí být předně postaráno o to, aby ho bylo čím lepším nahradit. To bylo jasné jádro výzvy k tvorbě dobré zábavní hudby. Realizace této myšlenky ale sama o sobě nestačí. Nejdříve musí být tato umění cizí hudba vyhnána ze všech míst. Neboť ona není ničím jiným než hudebním bolševismem, který už způsobil hodně neštěstí.“*²⁴ Druhým příkladem je osobní dopis Heinricha Himmlera Reinhardu Heydrichovi z ledna 1942, který se týkal zásahu proti hamburské tzv. swingující mládeži (Swing-Jugend): *„Dle mého mínění musí být nyní celé zlo radikálně vyhubeno, jsem proti tomu, abychom podnikali jen polovičatá opatření. Všichni strůjci spiknutí ... mezi nimi také učitelé těch, kteří jsou negativně nastaveni a swingující mládež podporují, jsou posláni do koncentračního tábora. Tam musí mládež nejprve dostat klackem, pak být co nejpřísněji vycvičena a nabádána k práci ... Pobyt v koncentračním táboře musí pro tuto mládež být delší, tak 2 – 3 roky. Musí být jasné, že nebudou smět dále studovat. U jejich rodičů musí být zkoumáno, do jaké míry je podporovali...“*²⁵ Třetí a poslední příklad vedoucí ke srovnání je propagandistický leták z doby nacistického Německa, ve kterém je dán jazz do souvislosti s „židobolševismem“ nejnápadněji. Na letáku lakonicky stálo: *„Rudá*

vázaný, bez hysterických rytmických zvrátů, charakteristický pro hudbu barbarských ras...“ In: ŠKVORECKÝ, J., Hořkej svět, Praha 1969, s. 253.

²⁴ REICHERT, M., Und nochmals Unterhaltungsmusik in: Zeitschrift für Musik, č. 9, r. 1942, s. 414. Citováno z LÜCKE, M., Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus, Münster 2004, s. 94.

²⁵ Dopis Heinricha Himmlera Reinhardu Heydrichovi z 26. ledna 1942. Citováno z FACLER, G., Zwischen (musikalischem) Widerstand und Propaganda – Jazz im „Dritten Reich“. In *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, ed. Günther Noll. Essen 1994. s. 461.

*válka. Matka nebo soudružka? Člověk nebo stroj? Bůh nebo ďábel? Krev nebo peníze? Rasa nebo míšenec? Lidová píseň nebo jazz? Nacionální socialismus nebo bolševismus?*²⁶

Ideologická schémata - a s ní spojené odsudky jazzu a rock and rollu - se objevovala ve stylizované podobě ve východním bloku doslova všude. Dokonce Nosovův Neználek ve slunečním městě (v SSSR vyšel roku 1958) na první pohled nevtíravým a vlídným způsobem varuje dětského čtenáře před větroplachy, kteří koncertovali „*na rozladěné a polámané nástroje*“,²⁷ což evidentně v té době zcela jistě asociovalo u poučeného čtenáře jazz a nastupující rock and roll. Z hudby větroplachů „*každého brněly uši, ale větroplaši všude vykládali, že je to teď ta nejmodernější hudba. A tak se větroplaší muzika šířila po městě a zanedlouho se objevilo několik dalších orchestrů...*“²⁸ V nejoblíbenějším „větroplaším“ orchestru hrál jeden „*na plechovku od konzervy, druhý zpíval, třetí pištěl, čtvrtý kvičel, pátý chrochtal, šestý mňoukal, sedmý kvákal a ostatní vydávali všelijaké jiné zvuky a tloukli do kastrolů. Milovníci hudby přicházeli na koncerty těchto módních orchestrů, vyděšeně poslouchali, s bolestivě rozdrásanýma ušima se vraceli domů a proklínali nadosmrti všechnu větrofonii i sebe...*“²⁹ Pokud bychom použili názvu Gorodinského knihy, větroplaši Nikolaje Nosova provozovali vskutku hudbu duševní bídy, kterou je nutno zavrhnout a vypudit ze společnosti. Jen v pohádkách mohl Nosov větroplachy vyřídít mírně - uzavřením do lednice.

Jazz - stejně jako veškerá západní populární hudba - však pro komunisty nepředstavoval primární cíl. Hlavním smyslem kampaně proti jazzu a později rock and rollu totiž bylo následné tvrzení, že „úpadková“ západní hudba je jen vnějším projevem „úpadkovosti“ celého kapitalistického světa, ba co víc, že jazz je prostředkem pro ovládnutí lidí. V Gorodinského se motivy hudební devastace a

²⁶ Německý spolkový archiv,

[http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/_1292245065/?search\[view\]=detail&search\[focus\]=2](http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/_1292245065/?search[view]=detail&search[focus]=2)

²⁷ NOSOV, N., Neználek ve slunečním městě, kapitola 27 - Pod vládou větroplachů.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

ovládnutí společnosti harmonicky snoubí: „*technika „swingu“ ... s idiotským přetrásáním stále téhož krátkého popěvku a ustavičným hypnotisujícím vyklepáváním malých činel nebo bubínků, potom s divokým kvílením skupiny saxofonů, trilký bicích nástrojů ... „erotické ukolébávání“ nasládlého zpěváka - vše to je velmi přesně vypočteno na uspávací otupění a narkotické ovládnutí posluchačů...*“³⁰ Z toho se dovodilo, že jazz je „*jeden z prostředků duchovního zotročení*“³¹, Gorodinskij korunuje svůj výklad tím, že ve Spojených státech vznikla dokonce „*jazzová církevní hudba*“.³² Výsledná dedukce ideologů se dá shrnout v tezi: protože má západní kapitalistický svět úpadkový politický systém, jehož „pokroková“ role se vyčerpala svržením feudalismu, není schopen zplodit cokoli přínosného a obohacujícího. Byla to vlastně jen hrubá obměna marxistické teze o základně a nadstavbě, nebo ještě jinak obměna okřídleného hesla, že bytí určuje vědomí a předchází jej.

Ve stejném duchu pointuje svůj pohádkový výklad i Nosov. Větroplaši oblečení „*v uzoulinkých žlutozelených kalhotách a v sáčkách s takovými uzounkými rukávy, jaké by ani nemohly být...*“³³ ohrožovali i věci veřejné a řadu spoluobčanů strhli s sebou. Tito svedenci spolu s „*rodilými*“ větroplachy „*plivali ted' klidně ze čtvrtého patra chodcům na hlavu ... půjčovali v knihovně knížky, vytrhávali stránky a dělali si z nich papírové vlašťovky. ... Objevili se také vášniví hráči o pohlavky. Byli mezi nimi i takoví "výtečníci", kteří začali hrát nejen o pohlavky, ale i o štulce, herdy a facky...*“³⁴ Děťští Nosovovi hrdinové se proto nakonec museli doslova vyplížit z divadla, v němž se konalo zmiňované „zvrhlé“ umění, a to jen za cenu kopanců.

Když jsem se zmínil o Neználkovi coby instrumentu, na němž jsem ukazoval, jak postupovala ideologická schémata celou společnost, včetně dětí, tak v té samé knize je uveden i opak „větroplaší“ zábavy. Ta je popisována jakožto klasická kabaretní estráda, v níž konferenciér vystupuje „*v novém černém obleku s bílou vázankou*“³⁵ a má „*černé, hladce učesané vlasy*“.³⁶ Moderátor uváděl na pódium

³⁰ GORODINSKIJ, V., *Hudba duševní bídy*, Praha 1952, s. 84

³¹ Tamtéž, s. 85.

³² Tamtéž.

³³ NOSOV, N., *Neználek ve slunečním městě*, kapitola 27 - Pod vládou větroplachů

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž, kapitola 19 - V divadle

akrobaty, kouzelníky a klauny a všechno bylo radostné, ladné, uhlazené a do posledního bodu promyšlené.

Jazz se začal pozvolna brát na milost s koncem padesátých let. Jeho tvrdé odsudky doznávaly po smrti Klementa Gottwalda. K jeho ospravedlnění přispívalo především zdůrazňování jeho „černošského“ původu, tj. že šlo v podstatě o hudbu utlačovaného etnika, která svými výrazovými prostředky poukazovala na vnitřní problémy kapitalistického světa.³⁷ Diskuse nad jazzem - o jeho přípustnosti či nepřípustnosti - se objevovaly v několika periodikách. Přes více čísel se linoucí debata se objevila v roce 1961 v týdeníku Kultura,³⁸ mnohé statě je možno najít v Literárních novinách, a to ještě dříve než proběhla diskuse v Kultuře. V roce 1959 byla Janu Rychlíkovi dokonce vydána kniha Pověry a problémy jazzu.³⁹ Jeho velkými průkopníky by se mohli zvat novináři Lubomír Dorůžka a Vladimír Lébl: *„Všechno nasvědčuje tomu, že první kolo bitvy o džez moderní taneční hudbu dopadlo v neprospěch skalních odpůrců, propagujících vytláčení džezu pomocí dechovky, chodských koleček a bezpohlavní, přepatrné tzv. „estrádní“ hudby.“*⁴⁰

Svébytnou kapitolou při restauraci jazzu představovalo každoroční vydávání sborníku Taneční hudba a jazz,⁴¹ kde se objevovaly statě o historickém vývoje tohoto žánru v Československu, odborné články a rozbory. Zajímavostí je, že připravované číslo na rok 1958 skončilo kvůli zásahu tiskového oddělení ÚV KSČ ve stoupě. Na jazzu přispěvatelé sborníku zdůrazňovali sepětí s tradiční černošskou hudbou, chápanou coby hudbu utlačované menšiny ve Spojených státech amerických. Ne náhodou se v jednom ze sborníků objevila Nezvalova báseň „Černoch“ tuto linii

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Je možno říci, že tato argumentace se v lecčems podobá Uggého předúnorovému přístupu, kdy jazz spojil se sociálním postavením „černocha“ v USA a jeho touhou po „stržení okovů“: *„Skutečné sociální a politické poměry, tvrdá každodenní dřina a bídný všední život nedaly usnout vypěstěnému černošskému smyslu pro skutečnost ani staré touze nedávných otroků po revoltě.“* UGGÉ, E., Počátky afro-americké hudebnosti, in: Jazz, r. 1947, č. 1, s. 5.

³⁸ Kultura, r. 1961, čísla 10, 12, 14, 31 a 45, diskuse nazvaná „O džezu a pro džez“.

³⁹ RYCHLÍK, J., Pověry a problémy jazzu, Praha 1949.

⁴⁰ LÉBL, V., Džezofilové, in: Literární noviny, r. 1960, č. 39, s. 4.

⁴¹ Taneční hudba a jazz: Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby, Praha 1960 a dále.

podtrhující: „*Hrejte mi moje blues / chci spát / hrejte mi moje blues / mám hlad // To americké blues / mých mladých let / to smutné černé blues / můj rodný svět // Hrejte mi moje blues / z těch dob / mou kolébkou mé blues / můj hrob // Ukradli jste mi vše / i vkus / ať za smuteční mše / zní blues...*“⁴² K jazzovým kořenům odkazuje taktéž básnická tvorba Josefa Kainara, Václava Hraběte⁴³ atd.

Milovníkům jazzu je koncem padesátých let dovoleno i institucionální vzkříšení - Karel Krautgartner dostal v roce 1956 povolení založit vlastní těleso. O rok později se k jeho skupině přidávají Vlasta Průchová, Karel Hála, Luděk Hulan, Míša Polák a někteří další. Ve stejném roce (1956) je založen Kruh jazzové hudby, který měl za cíl jeho popularizaci. Za úplné dovršení „návratu“ jazzu do lůna státem uznávaného umění můžeme pokládat jeho naprosto volnou propagaci v časopisu *Melodie* (vycházela od roku 1963).

Jazz se neprobouzel koncem padesátých let pouze „institucionálně“. Cesty k jeho omilostnění byly prošlapávány paralelně i ve veřejném prostoru. Za zmínku rozhodně stojí vydání Škvoreckého *Zbabělců* v roce 1958, kolem kterých se strhnul obrovský boj. Kritika Škvoreckému - pišícímu o květnovém povstání roku 1945 - vytýkala, že jeho hrdinové jsou zkažení, egoističtí a vyprahlí, že projevují zájem jen o „*džez a holky*“.⁴⁴ Jazz přitom mají rádi jen „*kvůli vytržení z toho, v čem si s takovým zalíbením hnijí*“.⁴⁵

⁴² Taneční hudba a jazz 1960. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby, Praha 1960, s. 13.

⁴³ Z básně Václava Hraběte „Blues na památku Vladimíra Majakovského“: „*Začal to klavír / Hluboko v basech / blouznilo v / horečce zelené moře / a pak jsem zaslech / trubku / jak chraptí horce a choře / Krásná / absolutně nerozumná a nerentabilní hudba / Hudba bez naděje / na honorář / Slyšíte Hudba / Jako teplý vítr / nad tělem vojáka padlého ve zbytečné válce / Jako rosa co mu padá na hlavu / zatímco světélkují v dálce / velrybí oči přístavů...*“

⁴⁴ NOVÝ, J., Živočichopis pásků, in: *Tvorba*, r. 1959, č. 3. Podobně v Rudém právu na Zbabělce reagoval Jan Rybák (Červivé ovoce, Rudé právo, 1959, 14.1.). Karel Nový v anketě Literárních novin, o tom, která kniha nejvíce zaujala, napsal: „A pokud jde o prvotinu Josefa Škvoreckého, o Zbabělce, nadaný autor mi připomíná kotě, sice už značně protřelá a chytré, ale nebezpečně napadené prašivinou. Má-li být zachováno při životě, učňte, co redakční rada Čs. spisovatele opomněla udělat: doneste je ihned k zvěrolékaři!“ - in: *Literární noviny*, r. 1959, č. 1, s. 5.

⁴⁵ Tamtéž.

Škvoreckého Zbabělci na pultech knihkupectví ve druhé polovině padesátých let jsou zajímaví i z dalšího úhlu pohledu. Zatímco kulturní ovzduší se pozvolna liberalizovalo – nebo alespoň liberalizovalo natolik, aby Zbabělci v roce 1956 mohli vyjít, byť se kolem nich strhl povyk – oficiální místa zastávala vůči těmto „výstřelkům“ negativní postoj. Nebudeme zde více osvětlovat literární osud prvního vydání zmiňovaného románu, ale jeho přesah do roviny hudební. Škvoreckého románový hrdina Danny Smiřický hraje v amatérské kapele jazz. Není sice žádným hrdinou konce druhé světové války, nicméně má řadu pozitivních charakterových vlastností a evidentně představoval v jistém smyslu samotného romanopisce. Jazz se tu znázorňuje jakožto naprosto legitimní hudební směr, navíc jakožto výrazivo mladých, kteří hledají cosi svébytného, co by je odlišovalo od světa jejich rodičů. Smiřický má opravdu rád americký jazz, má opravdu rád holky a Škvorecký na tom nevidí nic špatného a nedělá z něj kvůli těmto „pokleskům“ společenského vyvrhele a negativní případ. Ideologické oddělení ústředního výboru KSČ si Škvoreckého románu všimlo a použilo jej jako dokladu celkového úpadku státního dohledu: *„Jazzová a taneční hudba, estrádní píseň a široký okruh lidové zábavy může mít velký vliv na dovršování kulturní revoluce. V posledních třech létech se však v této oblasti provádí politika, která má sloužit nepřátelům socialismu, stává se nástrojem mezinárodního imperialismu i našich třídních nepřátel... Není také náhodou, že v r. 1958 vychází Škvoreckého román Zbabělci, napsaný tímto zarytým maloměšťákem již v r. 1948 a který servíruje naší mládeži životní ideologii jazz a holky. Pod rouškou svobody poznání západní kultury se cílevědomě naočkovává naší mládeži americký způsob života začínající oblečením a konče páskovským vystupováním ve škole...“*⁴⁶

Ideologické oddělení ÚV KSČ si na konci padesátých let už ale bezpochyby uvědomovalo – podobně jako všichni kulturní pracovníci – že mládež může být „nakažena“ čímsi horším než jazzem, a to rock and rollem. Útok na jazz skrze kritiku Škvoreckého románu byla jen labutí písní odzvánějící umíráček štvanicí na tento žánr jako celek. Pro příště neměla být přípustná už pouze část jazzu (která „nekultivuje“ a „nevychovává“): *„Pokud jde o jazzovou hudbu, shodli se účastníci konference*

⁴⁶ SÚA, Zpráva o situaci v oblasti jazzové, taneční a zábavné hudbě, fond: ÚV KSČ, ideologické oddělení, arch. j. 199, nedatováno (pravděpodobně přelom roku 1958 a 1959).

(míněna je mezinárodní konference OIR – Organization Internationale de Radiodiffusion – konaná v říjnu roku 1958 v Praze, pozn. autora) *v tom, že je třeba odmítnout určitý druh soudobého jazzu, pro nějž je typický nedostatek melodické invence, křečovitý rytmus, samoučelné hromadění disonancí, nepřirozené přepínání zvukových možností nástrojů...*⁴⁷ Druhá polovina padesátých let tak už zná dva druhy jazzu, jeden ukázněný a přijatelný a pouze druhý škodlivý.

Zmíněná konference OIR z října 1958 v Praze je symptomatická dvojnásobně. Jednak drtivým odmítnutím „pokleslé“ větve jazzu, jednak ale již nastíněným větvením tohoto žánru, přičemž jedna z větví je přijatelná. V krystalické podobě si můžeme řečené ukázat na částech projevu sovětského delegáta I. P. Iljina nazvaného „Musíme se sjednotit v jedné frontě“.⁴⁸ Populární hudba má „pomáhat formovat dobrý vkus a vychovávat mladá pokolení budoucích budovatelů komunismu v duchu humanistických idejí“.⁴⁹ Logicky se vede „boj“ o jazzovou hudbu, protože „člověka obklopuje na každém kroku v jeho životě, která vniká do vědomí člověka, aniž by si toho byl vědom.“⁵⁰ Přitom pouze jeden směr jazzu (nikoli již tedy jazz jako celek) „jde cestou, která je v přímém protikladu k cíli ... je v přímém protikladu s cestou, kterou jde naše socialistické umění, je v rozporu s ideami humanismu a míru ... vzbuzuje nejnižší pudy v člověku.“⁵¹ Tento směr hudby je pro Iljina hudební „pornografií“. Na straně druhé však řekl, že schválně mluví pouze „o t. zv. džezu, protože pojem džezová hudba je mnohem širší a proto, když hovořím o temných živočišných instinktech, které vzbuzuje džez, hovořím o tom jednom směru džezové hudby...“⁵²

Jazz byl v Československu rehabilitován v celé své šíři i za pomoci poukazu na jeho africké a lidové kořeny. Spojení jazzu s nerovnoprávným postavením jeho tvůrců v americké společnosti mu dodalo punc svědectví o nesvobodě panující

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Národní archiv, fond: ÚV KSČ – ideologické oddělení, arch. j. 199, Zasedání OIR ve dnech 24.10. – 29.10.1958 v Praze, projev delegáta SSSR I. P. Iljina.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž.

v kapitalistických Spojených státech. Jazz byl prezentován jako výraz revolty utiskovaných černochoů proti buržoazní americké společnosti (*„Když ráno vstanu, blues mi hlavou táhne sem a tam, / Když si sednu k snídani, i ve chlebě ho mám...“*⁵³). V konečném stádiu „omilostnění“ jazzu v Československu byl jazz téměř vědecky zkoumán. V rozsáhlé práci Lubomíra Dorůžky a Josefa Škvoreckého *Tvář jazzu*⁵⁴ (1964) nalezneme pohromadě obrovské množství překladových materiálů o historii jazzu dosvědčující jeho „legimititu“ coby hudebního žánru. Jazz je tu rozebírán s celým svým sociálně – politickým pozadím, se všemi rozmanitými fázemi a celá kniha je hnána snahou dosvědčit, že jazz není možné jednoduše odmítnout jako cosi nepřijatelného, je hnána snahou jazz odmytologizovat. Podstatná je rozsáhlá Dorůžkova předmluva, ve které rozkolísává převládající dogmata o jazzu padesátých let.

Po jazzu převzal štafetu hudebního „kýče“, „hnusu“ a „paumění“ rock and roll. Sám Lébl si v námi již jednou zmiňovaném článku *Džezofilové* z roku 1960 dával velice záležet, aby jazz od této muziky odlišil. Sestavil proto jakýsi portrét milovníka rock and rollu, který je na hony vzdálen posluchači jazzu. Posluchače rock and rollu Lébl vykresluje jako *„páska ... jeho choutky by bylo možno uspokojit pouze zřízením nefalšované dupárny bez pořadatelů, ale zato s Elvisem Priesleyem a přidruženým striptýzem...“*⁵⁵ Co zmiňovaný „pásek“ poslouchá, jsou *„hudební odpadky ... (které) nemají s džezem nic společného a že také milovníci džezu nemají nic společného s tupohlavými vyznavači rock and rollu.“*⁵⁶ Léblův „džezofil“ je naproti tomu *„člověk (a je to v civilu normální dělník, rolník, student, úředník), který k předmětu své lásky lne fanaticky, neústupně, který dovede pohrdnout i ideálem spartaka ve prospěch svého konička...“*⁵⁷ Lébl svou úvahu končí pobídkou, aby posluchači jazzu se vřadili do rodiny socialistického umění, aby v něm mohli být aktivní a rozvíjet svou zálibu.

⁵³ Úryvek z amerického blues, in: DORŮŽKA, L., ŠKVORECKÝ, J., *Tvář jazzu*, Praha 1964, s. 13.

⁵⁴ DORŮŽKA, L., ŠKVORECKÝ, J., *Tvář jazzu*, Praha 1964.

⁵⁵ LÉBL, V., *Džezofilové*, in: *Literární noviny*, r. 1960, č. 39, s. 4.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

V již zmíněné Rychlíkově práci Pověry a problémy jazzu se s odsudkem rock and rollu na úkor jazzu setkáme v ideologicky ještě krystaličtější poloze: „v rock'n'rollu není po hudební stránce už uměleckého nic. Je to jen nejlevnější kafemlejek k stupňování rámusivého šílenství. Mistrům boogie-woogie nesaahají rock'n'rollisté ani po kotníky, i když jejich pomíjivé veleúspěchy se zdají zatím překonávat vše...“⁵⁸ Dokonce i Jiří Černý opatřil úvod ke kapitole o rock and rollu a big beatu ve své knize Zpěváci bez konzervatoře určitou distancí: „Na rock'n'rollové poklesky Viktora Sodomy seniora a Jiřího Černého z Reduty ... Netrvalo než několik týdnů a na podzim 1963 pak došlo při několika koncertech k prvním vážným výstřednostem, po nichž následovaly další ... Tyto politováníhodné zjevy ve spojitosti s charakterem big beatu (tedy rock'n'rollu) jako spotřební hudby, jejíž harmonické postupy byly velmi zjednodušené a textové hodnoty většinou – už vzhledem k nesrozumitelnosti angličtiny – nulové...“⁵⁹ Nejideologičtěji se projevovalo Rudé právo. Od tvrdého odsudku konce padesátých let se posouvá kritika i v tomto deníku do shovívavější roviny „neumětelství“: „Hudební diletantismus přímo přšel z pódia. Elektrické nástroje byly přemodulovány (při takové hře bude za dva měsíce po nich). Čím větší a primitivnější rámus byl na jevišti, tím větší byl potlesk diváků...“⁶⁰

Na počátku šedesátých let se ale i rock and rollu dostávalo častěji pozitivnějších přízvisek, a to s odůvodněním, že se jedná o živoucí projev mladé generace, který je nutno brát vážně. Argumentovalo se, že mladí vždy tíhnou k radikálnějším přístupům, že chtějí provětrat zakonzervované ovzduší, že mládí obecně se vždy snaží odlišit od „starých“ a přichází proto se svébytným stylem. Ten sice nebyl vybroušený, nicméně nelze mu upřít prožitek a opravdovost - zhruba tímto způsobem se daří „vpašovat“ rock a též bigbít do sféry přijatelné muziky. Rock'n'roll odráží „daleko víc z objektivní životní reality, z postoje nejmladší generace vůči

⁵⁸ Citováno dle ČERNÝ, J., Když byl rock and roll králem..., in: Taneční hudba a jazz: Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby, Praha 1968, s. 119. V Rychlíkově knize je úryvek na straně 39.

⁵⁹ ČERNÝ, J., Zpěváci bez konzervatoře, Praha 1966, s. 115 – 118.

⁶⁰ Liszt-twist aneb všichni mají alibi čili výchova uměním, in: Rudé právo, 1963, 27.1., s. 2

*současnému světu. Je pravda, že tuto realitu zužuje poněkud její obzírání očima skoro ještě dětskýma.*⁶¹

Do druhé poloviny šedesátých let vstupovaly dříve haněné hudební styly s obrovskými možnostmi vývoje. Rozvíjely se, rostly všemožné malé hudební kluby, rostl počet skupin, objevovaly se taktéž programové manifesty, které preferovaly jiné hudební žánry než dosud upřednostňované. Nesmělé zárodky budoucího hudebního kvasu lze vystopovat už ve druhé polovině padesátých let. Jiří Suchý rodící se nové formy charakterizoval v časopise Akord - klubu v textu *Náš program: „nechceme, aby si u nás přišli na své milovníci dechovky ... Nechceme ani, aby si u nás libovali milovníci bebopu a moderních směrů v jazzu. Je to hudba, která klade obrovské nároky na hudebníky, a proto ji ponecháváme těm, kteří se zabývají hudbou zevrubněji ... Nás těší hrát hudbu swingovou, nacházíme zálibu v hot improvizacích, rádi si několikrát za večer odpočineme při sweet jazzu a zazpíváme nějaký comedy song. To nás baví.*⁶² V téže době Suchý reagoval na negativní reportáž z Večerní Prahy o rock'n'rollovém koncertu v Polsku⁶³ tak, že pisatel článku *„patří mez ty lidi, kteří se před lety pohoršovali nad rumbou, ještě před více lety nad charlestonem, a ještě dříve nad valčíkem. A my dnes víme, že jak valčík, tak charleston, tak rumba dobře charakterizovaly svou dobu, právě tak jako rock'n'roll charakterizuje dnešek...*⁶⁴

Rock'n'roll si tak podobně jako před lety jazz pomalu nacházel cestu do oficiálnějšího prostředí a byl postupně alespoň tolerován. Na milost se postupně braly

⁶¹ KOTEK, J., Na rozhraní dvou stylů moderní taneční hudby, in: Taneční hudba a jazz 1963. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby, Praha 1963, s. 23.

⁶² Časopis Akord - klubu vycházel v několika málo výtiscích, dělal se ručně a půjčoval se jen známým v Redutě, kde Jiří Suchý tehdy působil. Dokument náš program jsem získal ze soukromého archivu Jiřího Černého. Úryvky ze zmiňovaného článku je možno nalézt taktéž v knize Jiřího Černého Zpěváci bez konzervatoře, Praha 1966, s. 7 - 8.

⁶³ „Těžko lze slovy popsat, co tito lidé vyváděli v rytmu Rock and Rollové skladby. Různé prohýbání, válení, otáčení, tleskání, ječení, obracení, proplétání, vyhazování tanečníka do výše, to vše je nutným doprovodem k vrcholnému bodu nejubožejšího tance, jaký do dnešního dne lidský mozek vymyslel.“ In: Večerní Praha, Viděl jsem Rock and Roll - ČERNÝ, J., Zpěváci bez konzervatoře, Praha 1966, s. 8.

⁶⁴ Vyšlo v časopise Akord - klubu (více poznámka č. 41. Dokument mi zapůjčil Jiří Černý, citováno dle ČERNÝ, J., Zpěváci bez konzervatoře, Praha 1966, s. 8.

i elektrické nástroje.⁶⁵ Divadélka malých forem postupem šedesátých let éru průkopníků - Michaela Volka, Viktora Sodomy, Pavla Sedláčka a dalších - pouze dovršila. V roce 1959 vzniká Semafor, který se stal jedním z věrozvěstů, trojským koněm, jehož propašování se dosavadní šedivost hudební oficiality začala bortit.⁶⁶ Nezpochybnitelné je tvrzení, že právě hudební uvolnění spoluvytvářelo atmosféru druhé poloviny šedesátých let ústící v tzv. pražském jaru.

Uvolnění v oblasti hudby však nebylo zdaleka jediným - stačí poukázat na skromné počátky literární renesance, které je možno datovat od „kafkovské“ konference v Liblicích (1963). „Znovuobjevení“ Kafky a především jeho typu hrdiny zlomilo vaz tehdy převládající představě o literárním hrdinovi - optimistickém, radostném a dobrém člověku - komunistovi. Jen v těchto podmínkách mohl vzniknout Kunderův pochybovačný Ludvík Jahn v Žertu či hrdina Vaculíkovy Sekyry - otec (komunista), jenž ztělesňuje epický konflikt mezi sebou samým a obecným ideálem (kolektivizací), který končí vnitřní sebeustrukcí.⁶⁷

Nástup komunistů k absolutní moci v únoru 1948 s sebou znamenal v hudbě nástup konzervativismu, neřku-li dogmatismu. Přes avantgardní tradici prvorepublikových levicových intelektuálů a domnělou heslovitou revolučnost režimu komunisté odmítli vše netradiční. „Ždanovovština“ v umění - nejen v hudbě - převládla. Levicová avantgarda byla odhozena na smetiště a vedly se proti ní boje. Plejády ideologů neustále omílaly několik naučených sovětských pouček. Hudba - stejně jako veškeré umění - měla být oporou systému. Ve skutečnosti se však stala jeho služkou. Skladatelé a interpreti „plnili úkoly“, „skládali účty“, jinými slovy se

⁶⁵ Viz kniha LÉBL, V., Elektronická hudba, Praha 1966. V ní nalezneme tuto apoteózu: „Elektronická hudba vznikla a rozvíjí se v rámci ostatní hudby, zejména pak v těsné souvislosti s experimentálními směry hudby po druhé světové válce. I když obsahuje rysy, které jí činí zvláštním, velmi radikálním a často vysloveně mezním případem soudobého hudebního umění, zůstává hudbou...“ - s. 10.

⁶⁶ Semafor byl jen vrcholkem ledovce. Existovalo tehdy množství jiných scén: Reduta, Divadlo Na Zábradlí (např. tamní pořad Nejlepší rocky paní Hermanové) atd.

⁶⁷ Zmínka o literatuře je myšlena coby zjednodušující vsuvka - pro podrobnější výklad by bylo nutno zmínit existenci časopisu Květen s jeho sloganem o literatuře všedního dne, II. spisovatelský sjezd, první nástřely próz jiného druhu atd.

jejich tvorba musela vejít do předem ohrazených ideologických schémat. Vládl přísný dozor. Přes internacionální teze se odsuzoval kosmopolitismus, skladby měly čerpat z národních pramenů, popřípadě z pramenu nejmocnějšího - ze Sovětského svazu. Ideálem komunistického ideologa se v padesátých letech jevila zručně provedená optimistická píseň oslavující budování socialismu. Československem projížděly umělecké soubory nadšených svazáků, s jejichž pomocí režim budoval zdání všeobecného souhlasu a nadšení, zdání, v němž nebyly slyšet spodní vody nesouhlasných projevů. I na hudbu je možno vztáhnout Seifertovy řečnické otázky z druhého spisovatelského sjezdu z roku 1956: „*A dnes ptám se vás, kde jsme byli my všichni, když po roce 1948 zasedal nad českou literaturou člověk, který neuměl česky a který rozhodoval o osudu českých spisovatelů a českých knih? Kde jsme byli, když tento muž rozeslal po tiskárnách zástup dvacetiletých dívek a mládenců, kteří s vervou svého mládí poručili rozmetat sazby českých knih. ... Kde jsme byli, když ne jeden knihovník z opatrnosti, ze zbabělosti, ze zloby a z nemístného nadšení vlastní rukou ničil naše knihovny a s gründerským nadšením počal budovati knihovny nové, a to z knih, které vyšly až po únoru 1948.*“⁶⁸ V citovaném úryvku stačí vyměnit rekvizity - knihy za gramofonové desky a amatérské jazzové skupiny, mladé nadšence v tiskárnách za mladé nadšence v hudebních souborech atd.

Konec padesátých let a léta šedesátá jsou už jiná a s postupem času čím dál tím více volnější. Úzkými mezerami pronikaly a také pronikly na oficiální scénu moderní jazz a rock'n'roll - v dobovém tisku se výraz rock'n'roll postupně nahrazoval umělým termínem bigbít. Shora zmiňovaná divadla zařazovala do repertoárů komponované pořady, recitály, právní normy svazující hudební oblast se stávaly formálnějšími.

⁶⁸ Z projevu Jaroslava Seiferta na II. sjezdu československých spisovatelů, in: Literární noviny, r. 1956, č. 19, s. 10.

Legislativní úprava hudební oblasti po únoru 1948

Únor 1948 vnesl do umělecké oblasti ideologický náboj. Stejně tomu bylo v celém veřejném prostoru. Silnice, kterými procházely ve slavnostních dnech optimistické zástupy nadšených budovatelů provolávající všemožná hesla a zpívající masové písně, křižovaly ve všedních dnech vozy Státní bezpečnosti.

S novými požadavky na tvůrce byla spojená institucionální kontrola. Na oficiální scény nesmělo proniknout nic, co by neprošlo předchozím schválením; ideové požadavky by jinak byly jen mlácením prázdné slámy. Po dobytí mocenského monopolu komunistickou stranou se do Československa pod jiným ideologickým hávem navrátila stísněnost, cenzura a - možná především - autocenzura, která načas zmizela s pádem Protektorátu Čechy a Morava.

Budoucí směřování československé hudby bylo patrné již několik měsíců po únorovém převratu.⁶⁹ II. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků, který se konal v Praze v květnu 1948, ve svém provolání zdůraznil umělecká kritéria odpovídající sovětským představám. V provolání se konstatovalo, že *„hudba a hudební život naší doby prožívají hlubokou krizi.“*⁷⁰ Krize prý postihla jak vážnou, tak tzv. lehkou hudbu. Vážná hudba byla postižena subjektivismem, manýrou a formalismem, zatímco lehčí hudební žánr *„vychází výlučně z primitivní melodie ... Východiskem jsou jí nejvulgárnější, nejzkorumpovanější, nejstandardisovanější hudební formule, jak se to zejména jeví v americké zábavné hudbě.“*⁷¹ Pronikání zmíněných vad se bylo nutno bránit upnutím se ke ždanovovštině, tj. ideologičnu zdůrazňující lidovost a národní tradici.⁷²

⁶⁹ S únorem 1948 je nutno zmínit očistu tehdejšího Syndikátu českých skladatelů. Vznikl v něm prokomunistický akční výbor (předsedou Václav Dobiáš), který se ujal řídicích funkcí.

⁷⁰ Z Provolání II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků, in: Kulturní politika, Kam spěje vývoj hudby?, r. 1948, č. 37, s. 7.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Pro příklon k sovětské estetice v hudební oblasti je charakteristické shrnutí Tvorby o průběhu Sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa ze září 1948. Rozdíl mezi Ždanovovými postuláty a mluvou československých funkcionářů nebyl žádný. Hudebníci dle komentáře Tvorby ukázali, že si jsou *„ve své drtivě většině vědomi funkce hudby ve společnosti a z toho vyplývající odpovědnosti hudebního umění i vědy při výstavbě socialismu ... Skladatel masových písní J. Stanislav se snažil*

K svolání se plně přihlásil tehdy již očištěný Syndikát českých skladatelů. V programovém článku Muzikanti ukázali cestu⁷³ Miroslav Barvík (vrcholný představitel Syndikátu) ocenil „pokrokovost“ mezinárodního sjezdu a doplnil, že je nutno ke splnění jeho závěrů přetvořit dosavadní institucionální strukturu, která „je velmi pokročilá, ale ... není dokonalá.“⁷⁴ Nutností proto bylo „vybudovat ... definitivní celostátní hudební organizaci sdružující všechny pokrokové hudební umělce a vědce.“⁷⁵ Centrální instituce mohla snáze dohlížet na vhodnost či nevhodnost tvorby skladatelů, než kdyby existovaly svazy regionální. Barvík komunistický cíl nijak nezakrýval: „Je ... nanejvýš nutné, aby politické vítězství pokrokových sil u nás našlo co nejdříve své vyjádření v organizační přestavbě ... Nemůžeme dopustit, aby nám různé konservativní živly postupem času ovládly krajské umělecké spolky a vytvářely tam neúnosnou atmosféru izolace umění od života, od politiky.“⁷⁶ O několik týdnů později tentýž Barvík doplnil svou představu - potažmo představu převládající ideologie - o nutnosti vzniku centrální instituce skladatelů tvrzením, že jednotná instituce zajistí klid na práci a „zdaleka to neznamena, že by tak či onak bylo tvůrčí úsilí kulturních pracovníků „zglajchšaltováno“. Naopak!“⁷⁷ Stát se totiž o skladatele dobře postará, nebudou již odkázáni na „libovůli bohatých, nezáměr snobů, milost mecenášů, měšec podnikatelů...“⁷⁸ V tomto ohledu - v materiálním zabezpečení státem protežovaných skladatelů - se vskutku Barvíkova slova naplnila. Syndikát i jeho nástupnická

vymezit pojem socialistického realismu v hudbě a podnítil tak zajímavou debatu, v níž dominoval svými praktickým zkušenostmi dělnický kulturní referent z Mladé Boleslavi...“ In: Tvorba, Nový duch mezi skladateli, r. 1948, č. 40, s. 798. Komunistická ideologie tak pozdvihla dělníka na roveň skladatele v oblasti konstituování směru v hudební tvorbě.

⁷³ BARVÍK, M., Muzikanti ukázali cestu, in: Tvorba, r. 1948, č. 23, s. 458.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ BARVÍK, M., Sjezd skladatelů, in: Tvorba, r. 1948, č. 32, s. 637.

⁷⁸ Tamtéž, s. 638.

jednotná organizace disponovaly podobně jako jiné umělecké svazy velkými finančními částkami, které umožnily skladatelům nerušeně tvořit.⁷⁹

Předzvěst vzniku centrální organizace skladatelů a hudebních vědců a samozřejmě likvidace všech institucí jiných se cele naplnila. Už v květnu 1949 se sjednotil Syndikát českých skladatelů, jeho slovenská odnož a některé další místní organizace (Přítomnost, Klub moravských skladatelů atd.) do jedné instituce - Svazu československých skladatelů, instituce nanejvýše kontrolované a elitní.

Hudba však není jen světem skladatelů a hudebních vědců. Ovládnutím bývalých stavovských institucí KSC kontrolovala pouze pomyslný vrchol ledovce, pod nímž se rozprostírala sféra těch, kteří hudbu hráli, ať už poloprofesionálně, nebo amatérsky - celá plejáda jazzových a dixielandových kapel mladých nadšenců hrajících při městských nebo vesnických slavnostech. Na ně centralizace elitní organizace nedopadala a komunistický režim zde musel své ideje prosazovat jinými - složitějšími - cestami.

Spolu s řadou dalších „revolučních“ zákonů přijatých těsně po únoru 1948 proto schválilo Národní shromáždění zákon o hudební a artistické ústředně.⁸⁰ Podstatou zákona bylo nedovolit koncertovat nikomu, kdo by nebyl řádně zprostředkovan státní institucí. Tím státní aparát získal přehled nad pořádáním akcí a mohl uplatňovat ideologický dozor. Pro účely zákona byly založeny dvě organizace: Hudební a artistická ústředna v Praze (měla brněnskou pobočku) a Hudební a artistická ústředna v Bratislavě. Jakýkoli koncert⁸¹ musel být ohlášen dané ústředně, a to nejméně patnáct dnů před jeho uskutečněním. Po datu účinnosti zákona vznikla všem organizacím, které zaměstnávaly hudebníky, povinnost ohlásit jejich počet a

⁷⁹ Patrně nejrozbujelejší byl systém státní podpory „státním“ spisovatelům. Spisovatelskému svazu byla poskytnuta reprezentativní rezidence - zámek v Dobříši, v níž mohli autoři levně bydlet, stravovat se a tvořit.

⁸⁰ Zákon č. 69/1948 Sb., o hudební a artistické ústředně.

⁸¹ Mimo státních souborů, hudby pouštěné na veřejných shromážděných atd. - tj. akcí, které už beztlak byly pod naprostou kontrolou. Blíže viz § 7 zákona č. 69/1948 Sb.

obor činnosti. Ústředny také dohlížely nad způsobilostí⁸² hudebníků hrát před publikem. Způsobilost se dokládala „osvědčením odborných škol nebo vysvědčením o státních zkouškách“.⁸³ Amatérské kapely ale obvykle nemohly takové listiny předložit. V těchto případech platilo, že o způsobilosti rozhodoval „výbor hudební sekce ústředny na podkladě veřejné činnosti hudební nebo osvědčení vydaného odbornou organizací nebo odbornou složkou hudebníků z povolání jednotné odborové organizace.“⁸⁴ Zákon stanovoval i sankce, které hrozily za neuposlechnutí zmiňovaných nařízení. Neoprávněně zprostředkování koncertu mohlo být postiženo pokutou až do výše 25.000 korun - to samé hrozilo tomu, kdo se takto nechá zprostředkovat i tomu, kdo zprostředkuje.⁸⁵ Nesplnění ohlašovací povinnosti vůči ústředně znamenalo vystavení se riziku sankce do výše 5.000 korun, ale i několikaměsíční trest odnětí svobody.⁸⁶ Zákon myslel i na pořadatele, na jejich evidenci. Pořádat koncerty mohli „výkonní umělci ... nebo hudební soubory, pokud jde o pořádání vlastních produkcí“, „spolky, pokud podle stanov jsou oprávněny pořádati hudební produkce“, „provozovatelé hostinských živností ve svých hostinských provozovnách“ a „složky politických stran Národní fronty a celostátní odborné a zájmové organizace“.⁸⁷ Vymezení pořadatelů bylo velmi široké. KSČ však těžiště kontroly nespatořovala v omezení činnosti pořadatelů, ale v kontrole nad umělci samými prostřednictvím zřízení ústředen. Na straně druhé se loajálním hudebníkům pomocí zákona naskýtala možnost finanční stability.

Datem účinnosti zmiňovaného zákona si KSČ klestilo cestu vedoucí ke všudypřítomnému dohledu nad veřejnými vystoupeními. Tento cíl se ale příliš nezdůrazňoval, naopak se připravovaná právní norma vychvalovala pro svou pokrokovost a odstraňování „kapitalistických přežitků“ v lidově demokratickém

⁸² Právě způsobilost byla tím, co určovalo, zda hudebník bude nebo nebude moci veřejně hrát. Zákon zcela jasně stanovoval, že „Výkonnými umělci hudebními podle tohoto zákona jsou osoby, které ve svém hlavním nebo vedlejším zaměstnání veřejně provozují díla hudební a jsou k tomu způsobilé. (zvýrazněno mnou)“ Odst. 1, § 3 zákona č. 69/1948 Sb.

⁸³ Odst. 3, § 3 zákona č. 69/1948 Sb.

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž, § 21.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž, § 17.

Československu. Hudebníci už tak nemuseli „třít bídu“, „pochlebovat“ svým vykořisťovatelům atd. Zpravodaj zdůvodňující potřebu zákona v Národním shromáždění proto při svém projevu zdůraznil, že jeho podstata „*spočívá v tom, že ústředna 1. převezme úkol dosud obstarávaný soukromými agenty a tak zabrání, aby hudební umělci, lidoví hudebníci a artisté byli vykořisťováni soukromými podnikateli, ale mohli sloužit jen svému umění a lidu; 2. soustředí veškerou nabídku a poptávku po uměleckých silách a produkcích, aby i v tomto oboru bylo plánováno a aby kulturně a lidovou zábavou byly zajištěny všechny oblasti našeho státu; 3. umožní proniknutí hudebních a artistických vystoupení do míst, která z důvodů nevýnosnosti byla soukromými agenty opomíjena a nemohla být pro nedostatek peněz ani kulturními spolky uspokojena.*“⁸⁸

Po přijetí zákona o hudební a artistické ústředně ale vyšlo najevo, že ani jím nastavený rámec nepřinášel dostatečné pojistky zachycující ideologicky nevhodná hudební vystoupení. Zvláště amatérské jazzové a začínající rock'n'rollové kapely na místní úrovni dále přežívaly, byť za ztížených podmínek. Ministerstvo informací a osvěty proto v roce 1952 vydalo vyhlášku o zřizování a vedení hudebních souborů.⁸⁹ Vyhláška zaměřovala pozornost nikoli na zprostředkování (to bylo zákonem upraveno), ale už přímo na uměleckou a zejména ideovou úroveň poloamatérských a amatérských hudebních souborů; mluvou zákona řečeno: vyhláška se soustřeďovala na jednotlivce a soubory, které „*provazují hudbu za úplatu ve svém vedlejším povolání*“.⁹⁰ Takové soubory musely mít svého zřizovatele, bez zřizovatele norma nepřipouštěla možnost veřejného vystoupení. Zřizovat soubory (kapely), pro které koncertování nepředstavovalo hlavní živnost mohla pouze odborová organizace, jednotná zemědělská družstva a osvětové besedy.⁹¹ Zřizovatel tudíž na svá bedra přijímal zřízením kapely nepřímou zodpovědnost za její ideologickou čistotu, a protože místní odborové organizace nebo zemědělská družstva nechtěly mít problémy, tak neoplývaly přílišnou ochotou dodat „*razítko*“ rizikové kapele.

⁸⁸ Z jednání Národního shromáždění republiky Československé, 25. března 1948, schůze 101., bod programu 8.

⁸⁹ Vyhláška ministra informací a osvěty č. 54/1952 Ú. 1., in: Úřední list částka 33/1952, s. 157. Vyhláška platila pouze v českých zemích, nikoli na Slovensku.

⁹⁰ Vyhláška ministerstva informací a osvěty č. 54/1952 Ú. 1., odst. 2, § 1.

⁹¹ Tamtéž, odst. 1, § 1.

Vyhláška paralelně se zřizovatelem zatěžkala bedra také dotyčné kapele, protože každá musela mít svého vedoucího. Ten prokazoval svou způsobilost u Hudební a artistické ústředny dle zákona 69/1948 Sb. V posledku tak existence skupiny byla svázaná právě s ním, protože on jediný byl „způsobilý“. Osvědčení přitom mohlo být vydáno jen těm osobám, „*kteří prokáží náležitou odbornou a mravní způsobilost a mají kladný poměr k lidově demokratickému zřízení.*“⁹² Vedoucí (v interních materiálech se objevuje nejčastěji pojem kapelník) se musel zodpovídat při jakémkoli prohrěšku. Dle vyhlášky č. 237/1950 Ú. l.⁹³ byl totiž povinně přítomen všem koncertům „jeho“ souboru, logicky tak měl dohlížet na jeho uměleckou a „ideovou“ kvalitu. Jeho neúčast měly řešit okresní národní výbory „*pokutou do 100.000 Kčs nebo vězením do 3 měsíců nebo oběma těmito tresty.*“⁹⁴

Vyhláškou o zřizování a vedení hudebních souborů z roku 1952 byla završena první fáze (1948 - 1952) snahy ideologů KSC o vytvoření dokonalého systému, který by dohlížel nad ideologickou čistotou v hudební oblasti. Vznikl promyšlený systém zpětných vazeb a kontrolních opatření, který měl v teorii zcela zamezit průniku „nevhodného“ repertoáru na jeviště. Těžiště spočívalo v „odpovědné“ práci Hudebních a artistických ústředí a vedoucích souborů (kapelníků), kteří měli být dostatečně ideově a umělecky prozkoušeni, navíc jim hrozili velké tresty za případná opomenutí.

Přestože byly zákonné změny v hudební oblasti krátce po únoru 1948 dalekosáhlé, záhy vyšlo najevo, že pro získání úplné kontroly nestačí. Nastavený systém se ukázal z hlediska dozoru jako neefektivní. Centrální ústředny byly příliš vzdáleny regionům, netušily, co se na místní úrovni děje a nedokázaly tak dostatečně ideologicky „působit“. Jejich zákonná role garanta kvality a ideovosti se vytrácela s přibývajícím vzdáleností od Prahy, Brna, Bratislavy, případně jiných větších městských aglomerací. Ve skutečnosti proto rozhodovala o ideové kázní kapel bdělost místních národních výborů, jejich status v nastaveném systému ale nebyl

⁹² Vyhláška ministerstva informací a osvěty č. 54/1952 Ú. l., odst. 3, § 2.

⁹³ Norma se týkala všech skupin bez rozdílu - od hudebníků ryze profesionálních až po naprosto amatérské.

⁹⁴ Vyhláška ministerstva informací a osvěty č. 237/1950 Ú. l., § 5.

zdůrazněn. Zodpovědnost národních výborů vyplývala pouze z ústavního pořádku: „*Národní výbory vykonávají na území, pro které jsou zvoleny, veřejnou správu ve všech jejích oborech, zejména obecnou správu vnitřní, správu kulturní a osvětovou...*“⁹⁵ V samotném zákoně se veškerá přímá a vynutitelná zodpovědnost kladla na bedra samotným hudebníkům a hudebním ústřednám. Nepřímý tlak pocítovali zřizovatelé, nicméně další podstatné články řetězu ležely ladem – kromě národních výborů je ještě nutno zmínit pořadatele, jejichž zodpovědnost za ideové vyznění vystoupení nebyla žádná. Zákon byl navíc dost benevolentní co se týká výčtu organizací, které mohly koncerty pořádat.

Výsledky právních úprav po únoru 1948 proto byly dvojí: za prvé naprosté podmanění profesionální hudební scény a její prostoupení oficiální ideologií, za druhé chaos na místní úrovni. Přeneseno do konkrétní roviny: kontrolu nad rozhlasem, velkými síněmi, Svazem československých skladatelů a předními uměleckými soubory doplňoval neobyčejně nahodilý a útržkovitý vliv na místní zábavy, estrády, tancovačky. Tím nemá být řečeno, že všechny místní kapely hrály pouze jazz nebo rock'n'roll západního stříhu (těch bylo naprosté minimum), říká se tím pouze, že většinový hudební vkus se ubíral poněkud jinými cestami než ideologicky propagované umění.

S postupem padesátých let přesto narůstala nespokojenost se situací na hudebním poli. „*Nejhůře*“ na tom byla tradiční centra a především Praha. Odbor kultury NV hlavního města Prahy reagoval v dubnu 1957 na nepřehlednou situaci pozoruhodnou směrnicí o kvalifikačních zkouškách pro hudebníky.⁹⁶ Ve směrnici se nejprve konstatovalo, že v Praze „*je ... evidováno přes 300 souborů tanečních, estrádních a dechovek, z toho 240 hrajících za úplatu.*“⁹⁷ Tyto soubory, „*kteřé by měly hudebnost rozšiřovat, vychovávat vkus a estetické cítění svých posluchačů, nejsou mnohdy toho schopny pro svůj repertoar, reprodukční styl a technickou nevyspělost, ale i pro nízkou úroveň základních hudebních znalostí svých členů a*

⁹⁵ Ústava Československé republiky z 9. 5. 1948, § 124, odst. 1.

⁹⁶ Archiv hl. města Prahy, fond: OK NVP, „Směrnice pro kvalifikační zkoušky hudebních souborů hrajících za úplatu (mimo souborů profesionálních) - na území hl. m. Prahy“, 18.4.1957.

⁹⁷ Tamtéž.

*mnohdy i vedoucích...*⁹⁸ Závěry směrnice (měla 21 bodů) proto byly jednoznačné: přezkoušení všech souborů, které byly v Praze evidovány a zpřísnění dohledu zejména nad jejich vedoucími - předpokládala se u nich „*znalost základů hudební nauky ... znalost základů nauky o nástrojích ... povšechná znalost dějin hudby ... znalost základů harmonie včetně modulace... znalost základů dirigování...*“⁹⁹ atd..

Z počátku jen interní debaty projevující se nárazovými akcemi a naznačující potřebu změnit legislativní rámec hudební oblasti vyústily v přijetí komplexu norem ve druhé polovině padesátých let. O nespokojenosti režimu s dosavadním vývojem v hudbě vypovídala rozprava, která předcházela přijetí zákona o koncertní a jiné hudební činnosti¹⁰⁰ a zákona o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě.¹⁰¹ Kritika dopadala především na činnost Hudební a artistické ústředny¹⁰²: „*jedna jediná organizace nezvládne celou oblast hudby ... Neodstranila se tím existence pokoutných zprostředkovatelů, nezamezilo se vystupování osob nekvalifikovaných a nezabránilo se obcházení zásad státní mzdové politiky ... co bylo ještě v roce 1948 jistým pokrokem, stalo se pak brzdou vývoje...*“¹⁰³ Poslanec Jaroslav Kučera doplnil, že „*HAÚ (Hudební a artistická ústředna, pozn. autora) pro svoji tuhou centralisaci a kádrové vybavení byla nepružná a co hlavně, nikde nebyla vymezena odpovědnost za vystoupení. Byl to stav živelnosti a "obezličky"*“¹⁰⁴ Nedostatek dozoru činil pro vládnoucí režim situaci neudržitelnou, a to především ve dvou bodech – nevhodný ideový obsah vedoucí až ke kritickým tónům a přetrvávání některých tržních

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Zákon č. 81/1957 Sb.

¹⁰¹ Zákon č. 82/1957 Sb.

¹⁰² Hudební a artistická ústředna zanikla pro všeobecnou nespokojenost s její prací zákrokem ministra školství a kultury 16.1.1957, byla dočasně nahrazena Pražskou estrádou a krajskými středisky koncertů a estrád. O rozhodovacích pravomocích v době mezi zánikem HAÚ a novou legislativou z konce roku 1957 více viz dopis ministerstva školství a kultury (4.4.1957) kulturním odborů krajských NV in: Archiv hl. města Prahy, fond: OK NVP.

¹⁰³ Z projevu zpravodajky zákona o koncertní a jiné hudební činnosti Aleny Bernáškové v Národním shromáždění, 19.12.1957

¹⁰⁴ Z projevu zpravodaje zákone o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě Jaroslava Kučery v Národním shromáždění, 19.12.1957.

principů. „Estráda se stala nejen projevem vrcholného nevkusu, ale stala se i prostředkem různým pochybným žvlům k neúměrnému obohacování se ... stávala se čím dál tím více tribunou dvojsmyslných a oplzlých vtípů a často i pomluv a štvavých řečí proti našemu lidově demokratickému zřízení.“¹⁰⁵ Ministr školství a kultury František Kahuda situaci vyjádřil ještě přesněji: „Jediným kritériem i při organisování mnohých estrádních pořadů bylo v minulosti v některých případech, a je někdy i dnes, kritérium maximálního zisku ... t. zv. estrádní umělci začali čím dál tím více posluhovat nevkusu, vulgárnosti a často i přímo reakčním tendencím...“¹⁰⁶

Nové zákony nastíněné „mezery“ v ideologickém dohledu zaplňovaly. Druhá polovina padesátých let je vlastně v hudební oblasti stěžejní. Veškeré normy, které byly schváleny v rozmezí období 1957 až 1960 završily snahu komunistického režimu vedoucí k podmanění si hudební sféry, a to tak „precizně“, že základní opěrné sloupy, které tehdy vznikly, zůstaly v platnosti až do listopadu 1989. Nic nebylo později ubráno a jen málo nových legislativních nástrojů se uvedlo v život.

Základní legislativní změny jasněji delegovaly pravomoci, povinnosti a odpovědnost za každý koncert a každého zpěváka nebo kapelu. Došlo k rozpuštění neefektivních centrálních Hudebních a artistických ústředí, jejichž místa nahradila mnohem hustší síť krajských agentur (v zákoně označeny coby „krajská jednatelství“¹⁰⁷) zřízených při krajských národních výborech. Jejich smyslem bylo mimo jiné „pečovat o uměleckou a ideovou úroveň a ušlechtilý výchovný obsah koncertní a jiné hudební činnosti“¹⁰⁸ a „zprostředkovávat pořadatelům ... vystoupení koncertních umělců...“¹⁰⁹ Kdo se chtěl živit hraním (nemluvím nyní o tzv. lidových hudebnících, kteří vydělávali hraním nízké částky - ti měli své zřizovatele, o nichž

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Z projevu ministra školství a kultury Františka Kahudy v Národním shromáždění, 19.12.1957.

¹⁰⁷ Zákon 81/1957 Sb., § 3, odst. 1.

¹⁰⁸ Tamtéž, § 3, odst. 2., bod a). Je zajímavé, že tento bod o ideové úrovni v původním ministerském návrhu zákona nefiguroval. Byl doplněn až při projednávání normy v kulturním výboru Národního shromáždění. V parlamentním tisku č. 206 (Zpráva výboru kulturního k vládnímu návrhu zákona o koncertní a jiné hudební činnosti) se vložení tohoto bodu odůvodňovalo v tom smyslu, že je nutné zdůraznit „jeden z hlavních úkolů organizací, které budou zřízeny...“

¹⁰⁹ Tamtéž, bod d).

jsem hovořil výše), musel být evidován a zprostředkován svou krajskou agenturou¹¹⁰ - výjimka se ponechávala interpretům vážné hudby, dirigentům, pěvcům a tanečnickům, tj. všem, kteří byli činní tzv. vážném umění. Povinné zprostředkování vynucovala vyhláška č. 89/1958 Ú. l.¹¹¹ Nad celou síť krajských agentur byla vyvýšena centrální organizace, známá jako Pragokonzert, která držela pod svými křídly exkluzivní státem propagované špičky hudební oblasti; stejně tak jen skrze ní bylo možné koncertovat v zahraničí.

Podstatné novum přinášely legislativní změny pro pořadatele. Ačkoli byli i nadále vymezení široce, byla zdůrazněna jejich spoluzodpovědnost za vystoupení: *„Za ideovou a uměleckou úroveň veřejných produkcí odpovídají jejich pořadatelé, organisace, které veřejnou produkci nebo vystoupení účinkujících zprostředkují, jakož i jednotliví účinkující.“*¹¹² Pořadatel tak nově nesl přímou vinu, pokud by pozvaná kapela hrála „nevhodný“ repertoár, pronášela „protirežimní“ věty nebo pokud by při vystoupení došlo k čemukoli nepřipustnému. Jinými slovy bylo jasné, že pořadatel riskoval velké nepříjemnosti, jestliže se v jeho sále objevila dostatečně neprověřená kapela.

Role pořadatele dle nové právní úpravy nezačínala až dnem koncertu, ale mnohem dříve; především si musel opatřit povolení¹¹³ od odboru školství a kultury okresního národního výboru nebo místního národního výboru (v případě, že pořádal koncert souboru lidových hudebníků). Speciální povolovací formulář (mezi muzikanty známý jako „povolovačka“) se odevzdával nejpozději čtyři týdny před datem akce. Paralelně s příslušným odborem národního výboru se posílal Ochrannému svazu autorskému (OSA) seznam písní, které měly být zahrány.

¹¹⁰ Povinností bylo být součástí agentury, která působila v kraji, kde muzikant bydlel. Nebylo možné být například zprostředkováván agenturou v severních Čechách, pokud dotyčný bydlel na Moravě.

¹¹¹ Vyhláška č. 89/1958 Ú. l., kterou se stanoví povinné zprostředkování pro některé obory umělecké činnosti, v odstavci 1 pravila: *„Hudebníci z povolání mohou účinkovat při veřejných hudebních produkcích s výjimkou produkcí koncertních a estrádní umělci a artisté při veřejných estrádních produkcích jen tehdy, jsou-li jejich vystoupení zprostředkována organizací k tomu určenou“*

¹¹² Zákon č. 81/1957 Sb., o koncertní a jiné hudební činnosti, § 13. Identicky taktéž § 6 vyhlášky 99/1958 Ú. l., o povolování veřejných koncertních a jiných hudebních produkcí.

¹¹³ Dle vyhlášky ministerstva školství a kultury 99/1958 Ú. l., o povolování veřejných koncertních a jiných hudebních produkcí.

Pořadatel měl povinnost národnímu výboru oznámit „o jaký druh produkce jde, její úplný pořad s uvedením ... hudebních děl, jejich názvů a jmen autorů, místo a datum pořádání produkce, místnost (prostranství), ve které bude produkce pořádána s uvedením největšího počtu návštěvníků, jež místnost pojme, seznam účinkujících a ceny všech druhů vstupného. Jde-li o produkci, na kterou se vztahují předpisy o povinném zprostředkování, je nutno uvést označení organizace, která účinkování zprostředkovala...“¹¹⁴ V žádosti o povolení se ještě musel uvést úplný výčet písní i s jejich texty a žádné jiné nemohla kapela na koncertu zahrát. Řádně vyplněná povoločka (a jiná než řádně vyplněná nebyla přípustná) proto národnímu výboru dávala naprostý přehled o plánovaném pořadu.

Národní výbory schvalovaly koncert a jeho konkrétní náplň, stejně tak kontrolovaly, zda se výsledný „produkt“ neodlišoval od ohlášené verze. Byly čímsi jako pojistkou: v případě podvodného jednání pořadatele a účinkujících, mohly a měly zasáhnout, v případě nejkrajnější nouze dokonce mohl dotyčný kontrolor přerušit koncert.¹¹⁵ Obecný dohled národních výborů stanovil zákon: „*Dozor nad veřejnými produkcemi vykonávají odbory školství a kultury rad okresních národních výborů, které mohou tuto působnost přenést na výkonné orgány místních národních výborů.*“ Podrobnosti doplňovala prováděcí vyhláška. Kontroloři vyslaní národním výborem měli zajištěné bezplatné místo v hledišti a měli se přesvědčit přednostně „o kulturně politické úrovni ... zda provedení produkce je ve shodě s uděleným povolením, zda byly dodrženy všechny předpisy, zejména bezpečnostní, cenové a mzdové a zda pořadatel splnil své povinnosti vůči ochranné organizaci autorské.“¹¹⁶

Vymezení možností hrát za honorář bylo dotvořeno vyhláškou o zřizování souborů lidových hudebníků z roku 1960.¹¹⁷ Stanovila velmi přesné vazby a odpovědnosti za ty, kteří dle zákona hráli „*příležitostně též za úplatu*“¹¹⁸. Zřizovatel

¹¹⁴ Tamtéž, § 3, odst. 2.

¹¹⁵ Tamtéž, § 7, odst. 3.

¹¹⁶ Tamtéž, § 7, odst. 2.

¹¹⁷ Vyhláška 112/1960 Sb., o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků.

¹¹⁸ Tamtéž, § 2.

souboru¹¹⁹ byl odpovědný za ideovou kázeň a uměleckou kvalitu, jen on byl oprávněn legálně domlouvat koncerty s pořadatelem. Z dřívějšíka zůstal institut vedoucího souboru, kterého jmenoval přímo zřizovatel.¹²⁰ Vedoucí byl jeho prodlouženou rukou uvnitř skupiny. Existenci souborů schvaloval okresní národní výbor, který vedl jejich úplnou evidenci.¹²¹ Agentury tudíž nebyly garantem umělecké kvality a ideové nezávadnosti – daly se tudíž obejít. Národní výbor při vzniku kapely musel přihlídnout „*k společenské potřebě ... (a) zda soubor má potřebnou ideovou a uměleckou úroveň...*“¹²² Tvůrci normy přepokládali, že soubory lidových hudebníků budou ochotnické kapely, které budou hrát na hasičských nebo mysliveckých bálech „*k tanci a poslechu*“. Netušili, že této vyhlášky bude později hojně využíváno všemi, kteří neprošli sítí agentur, tj. že například místní jednotka hasičů v okresním městě zaštiťovala alternativní kapelu, jejichž písně písněmi „*k tanci a poslechu*“ na výročním plese hasičů rozhodně být nemohly.¹²³

Souhrnně je možno legislativní změny ve druhé polovině padesátých let charakterizovat jako vysoce promyšlený komplex kontrol a jisticích vazeb, který bránil pódia před čímkoli předem neschváleným, neotestovaným, nonkonformním.

¹¹⁹ Organizace, které si mohly založit kapelu, vyjmenovával § 2 vyhlášky 112/1960 Sb. Mohla to být osvětová zařízení národních výborů, odborové organizace, jednotná zemědělská družstva, výrobní a spotřební lidová družstva o organizace, kterým to povolilo ministerstvo školství a kultury.

¹²⁰ Zajímavostí je, že do vydání výnosu ministerstva průmyslu z 27.12.1949 mohli zřizovat soubory lidových hudebníků pouze tzv. kapelníci - tj. ti, kteří měli živnostenské oprávnění pro tuto činnost. Výnos ministerstva průmyslu však tento způsob označil za kapitalistický přežitek a zmiňované kapelnické živnosti zrušil.

¹²¹ Vyhláška 112/1960 Sb., o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků, § 3.

¹²² Tamtéž.

¹²³ Komunistický režim se později oblast lidových hudebníků snažil dostat pod kontrolu. Vyhláška 109/1981 Sb. přesto neřešila základní potíž, a to kontinuální kontrolu souboru někým zvnějšku, tj. nikoli pouze duem zřizovatel – okresní národní výbor. Obsahovala méně podstatné věci, kterými se zvyšovala spoluodpovědnost (a tím pádem tlak) na zřizovatele, například vložení odst. 4 § 3, který stanovil, že když „*se podstatně změní umělecká úroveň souboru ... je organizace, která soubor zřídila, povinná okresnímu národnímu výboru žádost o přezkoušení souboru*“. Obsahovala ale též jakousi „*rekvalifikaci*“ v malém, když stanovovala, že „*organizace, která zřídila soubor lidových hudebníků přede dnem 1. ledna 1982, je povinna požádat do 31. března okresní národní výbor o souhlas s další činností souboru lidových hudebníků.*“

Krajské agentury měly pod svá křídla vpouštět jen umělecky zdatné a ideově prokádané muzikanty. Pokud - omylem - zprostředkovaly i někoho nevhodného, zakročily národní výbory, které měly na místní úrovni úzce spolupracovat s pořadateli. Amatérské kapely byly hlídány znovu národními výbory, jejichž dozor byl doplňován promyšleným tlakem na zřizovatele takových souborů. Oproti předchozímu stavu se tedy mnohonásobně povýšila moc a odpovědnost pořadatelů a národních výborů. Zamýšlený výsledek měl vyvolat obavu zřizovatelů z přiřknutí „razítka“ komukoli, kdo si pro něj přijde a obavu pořadatelů a hudebníků z případného trestu. „Bezvadné“ fungování systému spočívalo pak na národních výborech a agenturách, přesněji na lidech, kteří v nich pracovali.

Právě lidský faktor se z hlediska komunistického režimu projevil v příštích letech jako problematický, a tím zůstal vlastně až do listopadu 1989. Bezchybná funkčnost totiž spočívala v přesvědčení, že pracovníci národních výborů budou ve své práci vidět poslání, budou ideologicky zapálení a neúnavní. Není ale nic vzdálenějšího skutečnosti než takováto představa. Člověk pověřený dozorem nad konkrétním koncertem neviděl pravděpodobně velkou výhodu v tom, že dostal lístek zdarma. Mnohem raději by zřejmě trávil večerní čas s rodinou nebo přáteli. Stejně bychom mohli pokračovat s pracovníky krajských agentur, v posledku s pracovníky Státní bezpečnosti. Vytvořila se tak situace, kdy se kraj od kraje - a ještě spíše okres od okresu (podle zapálenosti tamních pracovníků NV) - diametrálně lišila možnost naleznout pořadatele pro koncert, kde se lišila obtížnost v získání povolenky od národního výboru a kde se dokonce lišila možnost proniknout do krajské agentury.

Pracovníci na ministerstvu školství a kultury si uvědomovali, že přes všechnu snahu se zvláště s přibývajícími šedesátými lety pozvolna rozpadala vystavěná struktura kontrolních mechanismů. Jejich obavy byly vtěleny v několikero metodických pokynů, které měly odstranit „nedostatky“; ty se týkaly hlavně pronikání ideologicky „nevhodných“ kapel do profesionálnějších sfér. Charakteristickým je metodický pokyn z března roku 1964 „Zařazování big-beatových skupin do kvalifikačních stupňů a jejich odměňování“.¹²⁴ Ministerstvo

¹²⁴ Státní ústřední archiv, Metodický pokyn ministerstva školství a kultury č. 14.664/64 - IV-2 z 24.3.1964, Věc: Zařazování big-beatových skupin do kvalifikačních stupňů a jejich odměňování.

nemělo nic proti bigbeatovým kapelám,¹²⁵ jestliže zůstávaly plně amatérské. Problémy nastávaly s jejich profesionalizací, „neboť někteří členové těchto skupin v ní spatřují zdroj vysokých příjmů bez ohledu na to, zda odměna je podložena vysokou uměleckou hodnotou.“¹²⁶ Vznikla tak „nepatřičná“ sorta „tzv. svobodných hudebníků, jejichž jednostranná použitelnost a existence je podmíněna módností tohoto směru.“¹²⁷ Hráči na nástroje „nedokonale ovládají nástrojovou techniku, u zpěváků se setkáváme s diletantským projevem (hlasová technika se nahrazuje intenzitou hlasu, jazyková neznalost zkresluje výslovnost zejména anglických textů...“¹²⁸ Takové kapely se mohly profesionalizovat, protože nebyly dodržovány předpisy. Metodický pokyn proto radil veškeré bigbeatové kapely přezkoušet a podrobit je existujícím kritériím, které dokument podrobně vyjmenovává: „ke kvalifikačním přehrávkám není zván zástupce ÚV (KV) ... neodpovídá složení komise ... nedodrhuje ředitel krajského podniku pro film, koncerty a estrády (tj. krajská agentura, pozn. autora) povinnost písemně oznámit rozhodnutí o zařazení umělců (souborů) ministerstvu školství a kultury, na Slovensku Slovenské národní radě ... není zvažena zejména kulturně politická hodnota výkonu a umělecká průprava...“¹²⁹ Odpovědi na metodický pokyn na sebe nenechaly dlouho čekat. Pozoruhodná reakce došla z pražského odboru školství a kultury NV. Odbor přiznával, že Pražské kulturní středisko (PKS) zprostředkovávalo tři takové kapely - Olympic, Mefisto a Telstar. Olympicu a Telstaru byla ale po doručení dopisu okamžitě kvalifikace zrušena a Mefisto se muselo podrobit rekvalifikaci. Z pokárání ministerstva se pro příští kvalifikační zkoušky PKS zavázala klást důraz „na společenské vystupování souboru (kompozice programu, konference, pohybová kultura, jazyková složka...) prověření obecných historických znalostí z oblasti užitých hudebních žánrů (znalost příslušné folklorní oblasti...“¹³⁰ Kapely, které napodobovaly západní trendy, se tak měly zcela

¹²⁵ Označení big-beatová kapela se chápalo značně široce. Mohla jí být kapela vycházející z rock'n'rollu, z jazzu, mohla jí být ale také každá skupina hrající cokoli méně konformního.

¹²⁶ Státní ústřední archiv, Metodický pokyn ministerstva školství a kultury č. 14.664/64 - IV/2 z 24.3.1964, Věc: Zařazování big-beatových skupin do kvalifikačních stupňů a jejich odměňování.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Státní ústřední archiv, Odpověď odboru školství a kultury NV hl. města Prahy na metodický pokyn č. 14.664/64 - IV/2. Odpověď ministerstvu nese datum 30.4.1964.

absurdně folklorizovat. Pražská odpověď je však pozoruhodná ještě v jednom ohledu, protože nepřímou říká, že zmiňované kapely jsou divácky atraktivní a v „*Praze i mimo Prahu se množí stále požadavky na vystoupení big beatových souborů ... tomuto vývoji napomáhá značně letos zvláště nepříznivá ekonomická situace kulturních zařízení ... dochází k černému odměňování výraznějších amatérských skupin a k jejich naprostému vymknutí z odborného a kulturně politického vlivu...*“¹³¹ Aby se tyto kapely podařilo dostat pod účinnou kontrolu, tak se ministerstvu doporučovalo umožnit přidělení třetího kvalifikačního stupně skupinám, „*jejichž členové jsou zčásti hudebníky z povolání a zčásti amatéry...*“¹³² Pražský odbor školství a kultury NV vlastně jinými slovy přiznával existenci chaosu v poloprofesionálních a amatérských sférách zábavné hudby. Je však pravdou, že Praha v tomto smyslu byla výjimkou, ostatní kraje uváděly, že žádné big-beatové kapely neregistrují.

Zmíněný metodický pokyn byl přesto předzvěstí celkového uvolnění konce šedesátých let. Pražské jaro a vlastně celá druhá polovina šedesátých let s sebou přinesla naprostou ztrátu ideologického dozoru. Získat kvalifikaci u agentury se stalo čímsi normálním, něčím podobným jako nutnost získání řidičského průkazu pro člověka pracujícího v autodopravě.¹³³ Zákony, vyhlášky, ministerské výnosy, interní směrnice agentur a národních výborů se zformalizovaly. Dohled zmizel, což ale neznamenal, že by zákonné normy přestaly platit. Československo konce šedesátých let zaplavilo množství nově vzniklých poloprofesionálních kapel, které si sjednávaly vystoupení bez zprostředkování agentur, pořadatelé odevzdávali povolovačky neúplné a národním výborům to nevadilo. Proces v hudební sféře věrně kopíroval společenský proces a spíše byl jeho předvojem než zpozdilým napodobením.

Po vstupu armád Varšavské smlouvy se šrouby v hudební oblasti utahovaly pozvolna. Protože žádné zákony nebyly v době Pražského jara vydány, utahovat se mohlo s použitím norem stále platných. Na tomto místě nebudou zmíněny rekvalifikace (dalekosáhlé čistky agentur) a celý proces očištění - o normalizačním

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Takto vzpomíná na funkci kvalifikací v období tzv. pražského jara Vladimír Merta. Rozhovor s Vladimírem Mertou. Soukromý archiv.

„očistění“ pojednává následující kapitola.

Legislativně tak již doba tzv. normalizace nic zásadního nepřinesla. Poslední významnější zákonnou událost představovala vyhláška o úpravě odměn za koncertování.¹³⁴ Její obsah ale pouze stanovoval honorářové rozmezí pro umělce jednotlivých kvalifikačních stupňů. Stupně byly tři. Člověku, kterého agentura vedla v prvním kvalifikačním stupni, což byly hvězdy tehdejšího popu, se přiznávala za jeden koncert odměna od 400 do 600 Kčs, pro druhý stupeň to bylo rozpětí 200 až 400 Kčs, třetí pak 80 až 200 Kčs. „*Ve společensky významných a odůvodněných případech*“¹³⁵ mohla být člověku přiznána odměny ve výši jeden a půl násobku horní hranice jeho kvalifikační třídy. Z výše honorářů vyplývá, že pokud byl člověk zprostředkováván agenturou, mohl si koncertováním vydělávat nadprůměrné částky. Pro alternativní kapely (hrající rock, folk, později nová vlna a punk) ale byla po většinu času možnost hrát pod hlavičkou agentury spíše snem než reálnou skutečností. Řada kapel se proto v „normalizaci“ „schovala“ pod zřizovatele a hrála na základě vyhlášky o lidových hudebnících. Zde se ale odměny pohybovaly v řádech několika korun až desetikorun za hodinu hraní, takže tudy cesta k živobytí rozhodně nevedla. Maximálně existovala možnost hraní na černo, vyplácení neoficiálně domluvených „bonusů“ pořadatelem nebo proplácení si cestovného, ačkoli se na koncert kapela dopravila třeba autobusem nebo kombinace všech zmíněných možností. Tyto cesty byly ale nelegální a členové kapel se proto vystavovali trestnímu řízení.

Nastíněný systém ze druhé poloviny padesátých let vydržel až do pádu komunistického režimu v roce 1989. Přes halasné vyhlášení, že přispívá k rozvíjení lidové tvořivosti, byl opak pravdou. Hudební oblast byla spoutána, veškeré alternativní prvky byly do hudby zanášeny postranními cestami a proti vůli mocenských institucí. Každý nový hudební žánr se tak nejdříve ocitl na černé listině, z níž postupem doby sklouzl do neoficiální tolerované sféry, ze které se nakonec stal

¹³⁴ Vyhláška č. 90/1970 Sb. o úpravě odměn za některé druhy umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr.

¹³⁵ Tamtéž, § 23, odst. 2.

státem uznávaným stylem. Komunisté podporovali „tradiční“ hudbu, v posledku se tak vlastně snažili konzervovat hudební vývoj. Na jakýkoli hudební projev mladé generace se apriori hledělo jako na něco podezřelého až vulgárního, jako na něco, co se nehodí pro spořádaného občana socialistického státu. Není však možné tento generační konflikt hledat a nalézt pouze v Československu, popřípadě v zemích tzv. východního bloku. Stejně generační sváry byly totiž pozorovatelné i na Západě. Spíše se dá říci, že komunismus podporoval o něco více pocit nedůvěry a odpor starší generace vůči čemukoli hudebně novému a neokoukanému, než tomu bylo na Západě.

„Normalizace“ v hudební sféře

Když Milan Kundera do vánočního čísla Listů v roce 1968 napsal, že český národ neoplývá nadšením a heroismem, ale naopak střízlivostí, vyvodil z toho, že *„vzepjala-li se rozhořčeně jeho nacionální hrdost, znamená to, že byla strašlivě uražena; a znamená to, že její rozhořčení není krátkodobé a prchavé jak cítí, nýbrž tvrdošíjně jako rozum sám.“*¹³⁶ Určitou zkratkou lze vánoční Kunderovo spíše přání než tvrzení konfrontovat se situací ze srpna 1969, kdy při výročí vpádu vojsk Varšavské smlouvy propukaly větší demonstrace jen v Praze, Brně, Liberci, Bratislavě a v několika málo dalších městech, a navíc byly pacifikovány samotnými československými ozbrojenými jednotkami. Rudé právo mohlo po potlačení nepokojů konstatovat samozřejmě s velkou licencí: *„Několik stovek pražských provokatérů a chuligánů nelze ztotožňovat s celou mládeží a tím méně pak s národem.“*¹³⁷

Oba články jsou vyhraněné. Měly svůj účel, pro který byly napsány. Jeden zveličuje vytrvalost českého národa, když je na něm pácháno protivenství, druhý demonstrace při příležitosti prvního výročí okupace spojuje pouze s malou částí mládeže a staví na tezi, že všichni „slušní“ lidé podporují „konsolidaci“ a „normalizaci“ ve společnosti. Pravda je vždy složitější, nehodí se k ní ani patetická vánoční přání volající k „udržení praporu“ Pražského jara, nehodí se k ní ani zjednodušování a zastrahování zaštitěné vojsky cizích států.

„Normalizační“ režim negoval svou podstatou období Pražského jara. Vymezoval se vůči němu ve všech směrech. V ideologické rovině pojem „reálný socialismus“ symbolizoval odmítnutí všech podob socialismu nesovětského typu – byl odmítnut eurokomunismus, čínský komunismus, sociálně demokratické tendence, jugoslávský model atd. Československo vstoupilo po vzoru Sovětského svazu do éry budování rozvinuté socialistické společnosti; společnosti, v níž se dle „normalizačního“ žargonu plně projevuje převaha socialismu nad kapitalismem, společnosti, v níž *„se vytváří materiálně technická základna komunismu a řeší se i*

¹³⁶ KUNDERA, M., Český úděl, in: Listy, r. 1968, č. 7-8, s. 1.

¹³⁷ Rudé právo, Rázně a rozhodně, 22.8.1969, s. 2.

*jiné problémy postupného přerůstání první fáze komunistické společnosti v její vyšší fázi.*¹³⁸ Pod pojmem vytváření materiální základny komunismu se rozumělo kladení důrazu na uspokojování hmotných potřeb obyvatel. Rozbor důsledků sociálně přívětivé politiky (zvýšení penzí, navýšení mateřské, vyšší bezúročné půjčky pro novomanžele atd.) pro stabilizaci režimu ponecháme stranou, je však pravdou, že právě z této politiky čerpal Husákův režim v sedmdesátých a osmdesátých letech své ospravedlnění. Okřídlenými slovy Milana Šimečky však byla „*na prapor československé propagandy ... vynesena ona příslovečná půlka prasete.*“¹³⁹

Ačkoli veřejné projevy „normalizačních“ politiků byly přeplněny ideologickými frázemi majícími legitimizující funkci,¹⁴⁰ komunismus v Československu se myšlenkově srpnem 1968 definitivně vyčerpal. Ztratil původní oporu u části intelektuálů, kteří jej v padesátých letech sami pomáhali budovat, a kteří nyní na jeho adresu nešetřili kritikou: „normalizace“ jim byla dobou zapomnění,¹⁴¹ dobou nedějinnosti, dobou temna, dobou rezignace. Od společnosti se vyžadovalo pouze ritualizované a nečinné uznávání politických daností vrcholící účastí ve volbách: „*o politiku se pokud možno nestarej – to je naše věc, dělej pouze to, co ti řekneme, zbytečně nefilozofuj a nestrkej nos do věcí, do kterých ti nic není, mlč, dělej si svou práci, starej se o sebe a budeš šťasten.*“¹⁴²

Dvacetiletí československé „normalizace“ nelze ale dostatečně věrohodně popsat v několika větách. Obecné tendence - zejména na jejím počátku a na konci - však nacházely svůj věrný odraz v malém i na hudebním poli. Lišily se pouze konkrétní formy a časový průběh. Lze bezpochyby říci, že „znormalizování“ hudby trvalo delší dobu a bylo složitější, než očištění samotné KSČ nebo institucí veřejné správy. První fáze se dovršila až na konci první poloviny sedmdesátých let a i nadále

¹³⁸ Slovník vědeckého komunismu, z hesla Rozvinutá socialistická společnost, Praha 1979, s. 215.

¹³⁹ ŠIMEČKA, M., Obnovení pořádku, Brno 1990, s. 155.

¹⁴⁰ Základní ideologická axiómata byla uložena v Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. Biřákovovo ultrakonzervativní křídlo prosadilo ostře vyhraněnou podobu textu. Symptomatické ale je, že realita byla ideologicky vyprázdněná a mnohem více realistická.

¹⁴¹ Okřídlená je charakteristika Gustáva Husáka od Milana Kundery v jeho románu *Knihy smíchu* a *zapomnění*, kde je Husák pojmenován jako „prezident zapomnění“.

¹⁴² HAVEL, V., *Dopis Gustávu Husákovi*, in: *O lidskou identitu*, Praha 1990, s. 29.

se vyskytovaly nové a nové události, které zpochybňovaly trvanlivost odstranění „nepohodlných“ z oficiální hudební sféry.

Oblast kultury byla pro normalizační vedení KSČ oblastí z nejvíce rozkolísaných, nebezpečných, prolezlých „negativními jevy“ konce šedesátých let. Poučení z krizového vývoje hovořilo o kultuře vymknuté stranickému dozoru a potažmo vlastně služebnému postavení kultury zcela srozumitelně: *„Akční program ... odrážel vystupňovanou rozvratnou činnost pravice ve straně. Obsahoval nemarxistické formulace... o řízení ekonomiky a kultury a další teze oportunistické a revizionistické povahy.“*¹⁴³ O několik odstavců dále se dočítáme, že pravicové skupiny protlačily „své“ lidi do mocenských funkcí, měly je také *„ve sdělovacích prostředcích, v oblasti školství, vědy a kultury...“*.¹⁴⁴ Jeden z „normalizátorů“ v literatuře, Jan Kozák, na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů (1972) prohlásil o konci šedesátých let, že *„se zdvihla nebývalá vlna komercializace umění a masového šíření literárního braku. Tato vlna byla doprovodnou součástí snobského elitářství; byla společným produktem maloměšťácké psychologie.“*¹⁴⁵ Zmiňovaná výtky z komercializace (podbízení, kýče) byla používána ostatně pro hodnocení veškerých uměleckých oblastí v šedesátých letech; mimo ni se hojně objevovaly rozpad státního dozoru (rozuměj stranického dozoru), malá angažovanost, individualismus a obecněji pokleslost.

Role, která byla kultuře přisouzena v nastalém dvacetiletí až do konce osmdesátých let byla nespočetněkrát v různých variacích vyjádřena oficiálními představiteli státu, potažmo strany. V krystalické podobě vyjadřoval jakési vlečné postavení tvůrců v době „normalizace“ úvodník Scény (čtrnáctideník Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize): *„Dnes přece nikdo nechce od umění, aby přisluhovalo, ale všichni chceme od umění, aby sloužilo věci pokroku, jakou je socialismus svým celistvým uchopením života jak jedince, tak společnosti. Vraťme tedy umění jeho služebnost!“*.¹⁴⁶ Pro hudbu platilo totéž:

¹⁴³ Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ

¹⁴⁴ Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ

¹⁴⁵ KOZÁK, J., Projev na sjezdu Svazu českých spisovatelů, r. 1972, in: Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů ve dnech 31.5. - 1.6.1972, Praha 1972.

¹⁴⁶ JELEN, J., Umění jako služba, in: Scéna, r. 1977, č. 5, s. 1.

*„Základním cílem nové tvorby je její angažovanost pro cíle socialistické společnosti. Angažovanost je však třeba chápat v širokém kontextu kulturních potřeb člověka budujícího nejpokrokovější společenské zřízení a neomezovat tvorbu zábavné hudby jen na výrazně politická témata.“*¹⁴⁷ V rétorické rovině – která byla diametrálně odlišná od odideologizované skutečnosti¹⁴⁸ – se vlastně od umění očekával návrat k té funkci, kterou mělo v padesátých letech, byť ryzí „politično“ bylo oslabeno a ideologicky vyhraněný socialistický realismus nebyl po autorech požadován. V praxi s sebou přesto přinesla sedmdesátá léta obnovení ideologického dozoru a očistění uměleckých svazů od „zkompromitovaných“ lidí. Nejvíce pozornosti se přitom upíralo na nejmasovější sféry: film, literaturu a hudbu. Udělat „pořádek“ v hudbě ale bylo ze zmiňovaných oblastí nejobtížnější. Filmař a spisovatel totiž potřebují buď nakladatele, nebo širší televizní štáb, muzikantovi stačí hudební nástroj, pódium a jeviště a tich bylo v Československu mnoho a zdaleka ne na všechna bylo vidět z centra.

Jako v literatuře bezprostředně po definitivním utužení systému nastal problém, co se Svazem československých spisovatelů, který byl vyřešen jeho rozpuštěním, tak v hudbě podobná nesnáz vyvstala s krajskými agenturami zřízenými ještě v padesátých letech (viz kapitola „Legislativní úprava hudební oblasti po únoru 1948“). Na konci let šedesátých ztratily svou funkci strážce ideologie. Kvalifikační zkoušky postrádaly rysy prověření umělecké a ideologické čistoty, znalosti notového zápisu a znalosti historie daného hudebního žánru. Agentury začaly pouze evidovat kapely a muzikanty, a to ještě nedbale. Žádná ze zákonných norem sice nepozbyla platnosti ani v roce 1968, ale jejich využívání bylo naprosto zformalizované. V tomto směru hrála prim logicky pražská agentura - Pražské kulturní středisko. Pod jeho křídla - a křídla jiných krajských agentur - se dostalo mnoho lidí, kteří s politikou strany po roce 1969 neměli nic společného a nebýt společenského pohybu na konci šedesátých ani by se do agentur nedostali. Díky konci šedesátých let ale mohli mnozí

¹⁴⁷ Melodie, úvodník, r. 1974, č. 7., s. 193.

¹⁴⁸ O odideologizované tvorbě mnohé vypovídají Dietlovy seriály, u diváků tak oblíbené. Líčí vlastně ideální život, všichni hrdinové jsou v podstatě dobří, všechno nějak funguje, „kam pohlédneš samý dobrák, kýble lidskosti, laskavosti a bodrosti ... hra má řemeslnou úroveň...“ – PUTÍK, J., *Odysea po česku*, Praha 1992. O politických záležitostech však v Dietlových seriálech není k nalezení téměř nic.

vystupovat a nejen vystupovat, ale také se hraním živit, protože členství v agentuře jim zaručovalo poměrně solidní honoráře.

Úryvek ze zprávy Výboru lidové kontroly z roku 1971 hodnotil přetrvávající stav v PKS výmluvně: *„Evidence umělců dle jednotlivých oborů a příslušných kvalifikačních tříd je vedena v kartotéce sestávající se z evidenčních karet. Neslouží však svému účelu, protože nepodává dokonalý přehled. Možno to dokumentovat na celé řadě založených karet, na nichž je vyznačeno pouze jméno a adresa, bez uvedení příslušného oboru, kvalifikačního stupně a data, kdy k zařazení došlo.“*¹⁴⁹ Ani dva roky po nástupu Gustáva Husáka k moci se formální role krajských agentur nezměnila. Neexistoval žádný pořádek v evidenci, zprostředkování agentury se obcházelo i nadále a pořadatelé sami sepisovali smlouvy s vystupujícími. Citovaná zpráva však dávala na vědomí, že režim se v obnovování „pořádku“ pomalu dostával i do oblasti hudby.

Roky 1969 – 1973 byly ve vztahu režimu vůči hudbě časem hledání. Jak sekretariát KSČ, tak státní instituce (ministerstvo kultury a vláda ČSR) zkoumaly cesty, kterými by se bylo možno s co nejmenšími otřesy vydat a vymazat přitom dědictví druhé poloviny šedesátých let. KSČ zvažovala i zásadní změnu legislativního rámce, nakonec ale byla zvolen jiný směr. Usnesení vlády ČSR č. 100 z roku 1972 podrobilo situaci v hudební sféře drtivé kritice a uložilo Ministerstvu kultury ČSR, aby do konce června 1972 předložilo materiál, jak posílit vliv státu. Ministerstvo materiál vskutku předložilo a vládní usnesení č. 212 z roku 1972 nastartovalo proces „očistění“ hudby. V důvodové zprávě se pravilo: *„Dosavadní stav atentátní a zprostředkovatelské činnosti výkonných umělců v Československé socialistické republice je výsledkem dlouhodobého vývoje ... Začíná v době, kdy se tvrdí, že jakékoli ekonomické stimuly jsou v oblasti kultury nežádoucí, prochází dalším údobím, které vrcholí v roce 1968, kdy se v kultuře prosazují neomezené tržní vlivy a úsilí po dosažení maximální ekonomické efektivity.“*¹⁵⁰ Vývoj roku 1968 měl způsobit *„vznik velmi nesourodého konglomerátu agentážních a*

¹⁴⁹ Archiv hl. města Prahy, PKS - fond nezpracován, Prověřka úrovně zprostředkovatelské a estrádní činnosti a dodržování honorářové politiky.

¹⁵⁰ Národní archiv, Usnesení vlády ČSR č. 212, r. 1972, citováno z důvodové zprávy k přijatému usnesení.

zprostředkovatelských organizací, nepřehlednost ve smluvních, cenových a právních vztazích ... ,časté hospodářské přestupky v této oblasti a v neposlední řadě i vykořisťování umělců soukromými agenty...¹⁵¹ Tento rozpad státní kulturní „politiky způsobila politika pravicových oportunistů a revizionistů, vyjádřená v požadavku samosprávy v kultuře, volného působení tržních sil, snaha dokázat neschopnost státních institucí a na základě toho rozbít státní monopol...¹⁵²

Usnesení předpokládalo, že ministerstvo kultury z centra zajistí (popř. i personálními výměnami obnoví) svůj vliv v jednotlivých krajských agenturách. Agentury budou od daného data tvrdě lpět na „správné“ linii jimi zprostředkovaných umělců. Jedinou přípustnou organizací pro výjezdy kapel a zpěváků do ciziny bude pouze Pragokonzert. Manažeři kapel a zpěvák, kteří se objevili v šedesátých letech měli být vymýceni, případně trestně stíháni pro ekonomické delikty. Konglomerát těchto priorit by však nemohl být funkční bez celkové „očisty“ agentur, a to především Pražského kulturního střediska, které se v šedesátých letech stalo centrem svobodnějšího umění. Proto bod sedmý přijatých zásad ohlašoval budoucí dění: *„K zabezpečení státního vlivu je nezbytné zavést přesnou evidenci všech umělců podle místa jejich bydliště ... , včetně vedení kádrové evidence umělců ... , a to i u umělců, kteří nejsou v pracovním poměru. Současně je třeba provést kvalifikační zařazení, které je podmíněno vydáním průkazu o evidenci podle příslušnosti ke zprostředkovatelské organizaci.“¹⁵³* V Návrhu legislativních opatření (příloha č. IV. usnesení vlády č. 212) shora načrtnutou evidenci ministerstvo kultury rozpracovalo o prověrky, kterým se mělo pro příště říkat rekvalifikační zkoušky: *„připravuje (rozuměj Ministerstvo kultury ČSR, pozn. autora) vydání pokynu o přezkoušení umělců ve všech profesích a žánrech v oblasti zábavného umění s cílem připustit působení jen umělců kvalifikovaných.“¹⁵⁴* Od této chvíle se táhne přímá linka k veřejnému vyhlášení rekvalifikačních zkoušek v krajských agenturách – jinými slovy čistek. Profesionální hudební sféra měla v budoucnu jen věrně odrážet oficiální politickou linii normalizačního Československa.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Tamtéž, citováno z přílohy III. usnesení vlády „Návrh zásad agentážní a zprostředkovatelské činnosti v ČSR“.

¹⁵⁴ Tamtéž, citováno z přílohy IV. usnesení vlády „Návrh legislativních opatření“.

Celý proces interních diskusí linoucích se od samého počátku sedmdesátých let byl uzavřen metodickým pokynem Ministerstva kultury ČSR z října roku 1973.¹⁵⁵ Už ve své první větě říkal vše podstatné: „*metodický pokyn pro jednorázovou rekvalifikaci všech umělců z oblasti zábavného umění evidovaných agenturami...*“.¹⁵⁶ Všichni, kteří vlastnili kvalifikaci z dřívějška, tak museli před komisemi „osvědčit“, že jim právem náleží. Rekvalifikace nebyla ničím jiným než obdobou čistek v ostatních oblastech kultury a vlastně celého veřejného života. Komise byly schvalovány krajskými národními výbory, a to na návrh předsedy místně příslušné agentury. O politickém aspektu akce nebylo pochyb. Pražské kulturní středisko v doprovodné zprávě k rekvalifikacím oznamovalo, že se členové komisí před zahájením zkoušek „*zúčastní odborného semináře, který pro ně připravuje MK ČSR*“.¹⁵⁷ Ač jsem nenalezl žádné „černé listiny“ nepohodlných (je možné, že ani nemusely v listinné podobě existovat), dá se předpokládat, že se na zmíněných seminářích zastřešených ministerstvem kultury upozorňovalo, dle jakého klíče mají být umělci posuzováni. Členem každé komise (musela být alespoň tříčlenná) museli být „*kulturně političtí pracovníci a odborníci z hlavních uměleckých oborů...*“.¹⁵⁸ Rekvalifikací se též mohli zúčastnit – pokud to uznali za vhodné – zástupci nadřízených orgánů, kteří museli být zpraveni o termínech zkoušek. Původní časový harmonogram předpokládal, že rekvalifikace začnou 1. ledna 1974 a skončí v prosinci téhož roku – později se ukázalo, že především PKS bylo tak mohutné, že termín nebylo možno dodržet a definitivní tečka za rekvalifikacemi se přesunula do roku 1975.

„Politično“ rekvalifikací prosakovalo z mnoha pasáží metodického pokynu. Všechny evidované zpěváky a kapely krajské agentury obeslaly a v dopise jim byly oznámeny základní informace včetně data přezkoušení. Bod 8. metodického pokynu

¹⁵⁵ Metodický pokyn MK ČSR z 15.10.1973, č. j. 15.550/73-I/2.

¹⁵⁶ Archiv hl. města Prahy, fond OK NVP (Odbor kultury Národního výboru Praha), Metodický pokyn MK ČSR z 15.10.1973, č. j. 15.550/73-I/2 je obsažen v materiálu „Zajištění rekvalifikací pražských estrádních umělců“, 9.11.1973.

¹⁵⁷ Z návrhu dopisu náměstkovi primátora hl. města Prahy Josefu Kilianovi, který je podepsán vedoucím odboru kultury NVP Navrátillem. Tamtéž.

¹⁵⁸ Z metodického pokynu o rekvalifikacích. Tamtéž.

konstatoval: „*K přihlášce umělce k rekvalifikačnímu řízení je třeba připojit: vyplněný kádrový dotazník s připojeným životopisem a popisem dosavadní činnosti, repertoáru apod.; umělec v něm zároveň uvede také vlastní názory na společenský význam oboru, v němž vystupuje a svoje další umělecké záměry.*“¹⁵⁹ Bod 16. mluvil ještě jasněji: „*Pokud vystupování umělce nebo souboru bude v rozporu s kulturně politickými zájmy nebo v případě poklesu umělecké kvality, či jeho programového a repertoárové ustrnutí může ředitel ... přeřadit umělce (nebo soubor) do nižšího kvalifikačního stupně ... i kvalifikaci odejmout.*“¹⁶⁰ V doprovodné příloze k metodickému pokynu stálo, že komise má přihlídnout „*k vystupování umělce (úprava zevnějšku, způsob vystupování atd.)*“¹⁶¹ Úpravou zevnějšku je přitom potřeba rozumět krátký sestřih vlasů a „slušné“ oblečení, negativně hodnotit se měly „závadné“ texty, „závadné“ hudební žánry. Mnoho kapel a hudebníků se proto uchylovalo k lidovým písním a k velmi uváženému výběru ze svého vlastního repertoáru.

Bičem na „nechtěné“ poloamatérské kapely a písničkáře bylo samotné nastavení podoby přezkušování. Rozhodlo se o třech stupních. Zkouška se skládala z hudební teorie, z pohovoru zaměřeného na „*otázky společenského a uměleckého významu oboru*“,¹⁶² což nebylo nic jiného, než zkouška z politické orientace a „správných“ názorů, třetí částí pak byla samotná přehrávka písní před komisí. Při přehrávce se měl klást důraz „*na technické kvality ... např. intonace, artikulace, práce s mikrofonem, četba notového zápisu, dramaturgie vystoupení*...“¹⁶³

Rekvalifikační zkouškou mohl neprojit kdokoli. V metodickém pokynu stála v bodě 9. zastřená věta: „*Návrh na zařazení umělců do kvalifikačních stupňů uměleckých oborů podává komise s přihlédnutím k dosavadní umělecké činnosti jednotlivého umělce, k jeho dosavadnímu kvalifikačnímu zařazení, ale především na základě rekvalifikačního řízení (podtrženo mnou, pozn. autora)...*“¹⁶⁴ Člověk tedy

¹⁵⁹ Z metodického pokynu o rekvalifikacích. Tamtéž.

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ Z přílohy k metodickému pokynu o rekvalifikacích. Tamtéž.

¹⁶² Z metodického pokynu o rekvalifikacích. Tamtéž.

¹⁶³ Z přílohy k metodickému pokynu o rekvalifikacích. Tamtéž.

¹⁶⁴ Z metodického pokynu o rekvalifikacích. Tamtéž.

mohl mít za sebou desetiletí úspěšného koncertování v plných sálech, ale pokud komise došla k závěru, že zkoušku z jakéhokoli důvodu nezvládl, odešel s nepořízenou.

Člověk, který se chtěl živit hraním, musel pro příště (metodický pokyn totiž pravil, že tato podoba zkoušek je závazná i pro budoucí běžné kvalifikace) umět hrát dle notového zápisu, musel správně artikulovat, musel se umět chovat při koncertech „slušně“ a celkové vyznění skladeb muselo být ve shodě s kulturně politickým směřováním Československa. Po hudebníkovi se tak nechtělo nic jiného než řemeslně zvládnuté odvedení práce, která měla za úkol podporovat státní zřízení či se k němu alespoň vůbec nevyjadřovat. Kádrové posudky a vyžádání si názorů ke společenské situaci navíc nutily ty, kteří chtěli zůstat na pódii, k pokání a k veletočům kvůli roku 1968. Stručná poznámka spisovatele Jaroslava Putíka z roku 1971 je více než výstižná: *„Aktivita našich zpěváků. Horlivě se přičiňují: Pilarová, Hála, Matuška. Ten zpívá v Ústí nad Orlicí nemožné sovětské písně. Žít se musí, ale musí se zpívat?“*¹⁶⁵ Hudebníci dlouhodobě přeživší v agenturách, popř. agentuře centrální – Pragokonzertu, museli nutně osvědčovat svou loajalitu a pro režim tak představovali velice cenný zdroj, který v posledku legitimizoval celý systém.

Rekvalifikace byly povinné pro všechny, kteří byli zprostředkováni krajskými agenturami. Výjimky se týkaly jen toho, že „veřejně známé osobnosti“ nemuseli absolvovat přehrávku nebo že absolventi konzervatoří nemuseli skládat zkoušku z hudební teorie. Výjimky obecnějšího řádu se nepředpokládaly. Kdo se bez řádné omluvy (nemoc atd.) nedostavil na zkoušku, byl zbaven kvalifikace okamžitě, kdo ke zkoušce přišel a neuspěl, tak byl ředitelem agentury o důvodech neúspěchu vyrozuměn a zároveň mu bylo oznámeno, kdy může rekvalifikační zkoušku zopakovat. Signifikantní pro celý komplex rekvalifikací bylo, že jsem nenarazil ani jedenkrát na to, že by v dopise bylo zmíněno, že dotyčný neprošel z politických důvodů. Nejčastěji se odebrání kvalifikace odůvodňovalo odbornými nedostatky – nedostatečnou znalostí teorie, nedostatečným zvládnutím hudebního nástroje atd. Snaha po zachování legitimity a demokratičnosti „normalizačního“ režimu tak i v této oblasti naplno zafungovala.

¹⁶⁵ PUTÍK, J., *Odysea po česku*, Praha 1992.

Veřejnost o několik let trvajících diskusích na ministerstvu kultury ústících v rekvalifikace samozřejmě nebyla informována a dozvěděla se až výsledek celého procesu. V časopisu *Melodie* se od počátku sedmdesátých let začaly pravidelně objevovat politické úvodníky o situaci v hudební oblasti. Po několikaměsíční přípravě vyšel v prvním čísle roku 1974 úvodník tohoto znění: *„Populární hudba patří v Československu mezi nejmasovější druhy umění a má proto nevšední kulturně politický význam v životě naší společnosti ... S oprávněnou hrdostí můžeme nahlédnout do hustě popsaných listů jejich dějin... Bohužel, současný stav už zdaleka není tak uspokojující: i v populární hudbě se projevíly některé nezdravé tendence šedesátých let, které vedly ke krizi uměleckých hodnot a k deformaci společenské úlohy populární hudby ... Proto dnes stojíme před velkým úkolem ... Tímto úkolem je celkové ozdravení široké škály nejrůznějších žánrových a stylových proudů...“*¹⁶⁶ Bezprostředně za úvodníkem následoval dlouhý rozhovor s lidmi z Ministerstva kultury ČSR, kteří měli objasnit účel rekvalifikací, a jejichž odpovědi souzněly s výše zmíněným úvodníkem. Rekvalifikační zkoušky byly zdůvodněny krizí populární hudby, *„kterou charakterizují neuspokojivé výkony řady interpretů, mnoho špatných textů, nízká programová úroveň zábavných pořadů, nekvalitní práce dramaturgů a producentů atd. vyvrcholila v druhé polovině šedesátých let. Některé negativní jevy přetrvávají dodnes.“*¹⁶⁷ Rekvalifikace měly slovy pracovníků MK ČSR přinést řád do chaosu, brak nahradit kvalitou a měly posílit „kulturně politické“ vedení státu v oblasti profesionální hudby. Červenou nití celého rozhovoru byla snaha přesvědčit čtenáře, že nejde o čistky, nýbrž o posílení kvality hudebníků. Politické motivy se zmiňovaly pouze okrajově a vždy v hávu odstraňování „vad“ (míněna komercializace a kýč) konce šedesátých let.

Po oznámení rekvalifikací veřejnosti v lednu 1974 nastalo téměř roční ticho o jejich průběhu. Až na podzim přinesla *Melodie* rozhovor s předsedou rekvalifikační komise Pražského kulturního střediska Antonínem Hadrabou. Hadraba zakrýval politický osten rekvalifikací. Řekl, že nikdo nebyl vyhozen kvůli „politice“,¹⁶⁸ ale pro

¹⁶⁶ *Melodie*, úvodník, r. 1974, č. 1, s. 1.

¹⁶⁷ *Melodie*, Cesta k vyšší kvalitě: rekvalifikace, r. 1974, č. 1, s. 1.

¹⁶⁸ *„Nikomu z uchazečů jsme nenavrhlí snížení kvalifikace kvůli nedostatečným výsledkům kulturně politických pohovorů, jimiž prošli všichni, včetně absolventů uměleckých škol. Těm, kteří při nich*

neznalost elementárních základů hudební teorie, případně pro špatnou intonaci a potíže v ovládnutí hudebního nástroje. O politickém pohovoru přesto řekl, že členové komise dospěli „k závěru, že v těchto rozhovorech nejde o zkoušku ze znalostí základů marxismu – leninismu, nýbrž o ověření základních postojů umělců k široké kulturně politické a kulturně historické problematice.“¹⁶⁹ Prohlásil taktéž, že přezkoušením neprošlo kolem čtyřiceti procent uchazečů, přičemž ještě chybí přezkoumat kvalifikace zhruba polovině – jen pro srovnání: z interní zprávy o rozboru hospodaření Pražského kulturního střediska z roku 1975 vyplývá něco naprosto jiného (a pravdivého): „Ze 3.066 evidovaných umělců a 379 nově přihlášených k rekvalifikačnímu řízení bylo z ideových a uměleckých důvodů vyřazeno z evidence 2.135 interpretů. Zároveň došlo v řadě případů k přeřazení do nižších kvalifikačních stupňů.“¹⁷⁰ Hadraba tedy vědomě lhal a to hned dvakrát. Jednak tvrzením, že nikdo nebyl vyhozen z „politiky“ (ve zprávě PKS jasně stojí, že k vyřazení docházelo z uměleckých i ideových důvodů), jednak když počet neúspěšných kandidátů odhadl kolem čtyřiceti procent (ve skutečnosti to bylo šedesát procent). Za zmínku ještě stojí, že hodně lidí, kteří předpokládali, že nemají šanci zkoušky udělat, tam ani nešlo.

Nechme se dále vést Melodií. Ročník 1975 nepřinesl o rekvalifikacích žádné nové informace. Až úvodník prvního čísla roku 1976 stroze ohlásil úspěšné ukončení rekvalifikačních zkoušek, a to bez čehokoli podrobnějšího. Až po dalším roce se objevil v Melodii rozsáhlý článek Jaroslava M. Navrátila *Umělci ve zkumavce (aneb opět o rekvalifikačním a kvalifikačním řízení)*.¹⁷¹ Svým tónem představuje evidentní epilog k proběhlému „očistění“ hudební sféry. Navrátil znovu důsledně vyjmenovává oba důvody, které stát k přezkušování vedly (tentokrát veřejně vyřkl bez jakéhokoli zastírání i ten druhý – ideologické prověrky), tj. zaprvé „snížit neúměrně vysoký počet

prokázali zcela neuspokojivé znalosti, doporučujeme, aby své zájmy o kulturně politickou problematiku prohloubili, ale nenavrhujeme jim snížení kvalifikačního stupně.“ In: Melodie, Rekvalifikace po prvním kole, r. 1974, č. 10, s. 290.

¹⁶⁹ Melodie, Rekvalifikace po prvním kole, r. 1974, č. 10, s. 289.

¹⁷⁰ Archiv hlavního města Prahy, PKS (nezpracovaný fond), Rozbor hospodaření Pražského kulturního střediska za rok 1975.

¹⁷¹ Melodie, Umělci ve zkumavce (aneb opět o rekvalifikačním a kvalifikačním řízení), r. 1977, č. 4, s. 97 – 99.

interpretů s profesionálním oprávněním, jež bylo v předchozích letech udělováno často benevolentně a bez kritického a objektivního zhodnocení uměleckých předpokladů...“¹⁷² zadruhé „posílení vědomí společenského významu umělecké práce estrádních umělců, ale také závažná prověrka, do jaké míry se interpreti, ovlivňující utváření názorů a postojů mladých lidí, ztotožňují s myšlenkami a idejemi socialismu...“¹⁷³ Navrátil dále kladně zhodnotil nastavený trojstupňový systém rekvalifikací, potvrdil, že pohovory „neprověřovaly znalosti ze základů marxismu - leninismu“,¹⁷⁴ dodal ale, že „v některých náročnějších otázkách, týkajících se světového názoru uchazeče, jeho vztahu k životu a jeho schopností propagovat svou uměleckou činností pozitivní hodnoty života v socialistické společnosti, se tyto znalosti dobře uplatňovaly.“¹⁷⁵

Rekvalifikace vymýtily z agentur kapely a písničkáře, jejichž repertoár neodpovídal představám režimu. Zkušební komise si pozvaly celkem 6.054 lidí a úspěšně z nich vyšlo (bez ohledu na udělenou kvalifikační třídu) 3.450 umělců. Zbytku bylo odebráno oprávnění hrát profesionálně za honorář. Největší pokles zaznamenalo Pražské kulturní středisko, a to o 2.135 hudebníků (přestože i nadále zprostředkovávalo absolutně nejvíce umělců), což bylo vzhledem k centrálnímu postavení Prahy v kultuře šedesátých let logické.

Prověrka loajality umělců skrytá v háv rekvalifikací splnila zamýšlený účel. KSČ se podařilo oficiální scénu dostat pod kontrolu. Kontrolou ale není myšleno pouze zbavení se šedesátými léty „zkompromitovaných“ hudebníků, kteří se odmítli kát, nýbrž zejména vnesení řádu jako takového do oblasti profesionálního hraní. Chaotické poměry v agenturách, které nevěděly, koho vlastně zprostředkovávají, domlouvání si koncertů přímo hudebníky nebo jejich manažery bez zprostředkování

¹⁷² Melodie, Umělci ve zkumavce (aneb opět o rekvalifikačním a kvalifikačním řízení), r. 1977, č. 4, s. 97.

¹⁷³ Melodie, Umělci ve zkumavce (aneb opět o rekvalifikačním a kvalifikačním řízení), r. 1977, č. 4, s. 97

¹⁷⁴ Melodie, Umělci ve zkumavce (aneb opět o rekvalifikačním a kvalifikačním řízení), r. 1977, č. 4, s. 99.

¹⁷⁵ Melodie, Umělci ve zkumavce (aneb opět o rekvalifikačním a kvalifikačním řízení), r. 1977, č. 4, s. 99.

agentury, tržní principy, jimiž se řídili organizátoři koncertů – to vše s polovinou sedmdesátých let nenávratně zmizelo z oficiální scény.

Populární profesionální hudba od tohoto data až do sklonku osmdesátých let působila jako nevývratný sloup systému. Sloup, jenž v teorii spočíval na ztotožnění hudebníka se socialistickým řádem a na angažovanosti tvorby – důkazem může být Sokolovský festival politické písně či armádní Zlatý palcát. Pro dokreslení stačí znovu zalistovat v Melodii, kde jsou k vidění tyto nadpisy článků: „Získávat autory pro naše cíle“, „Více prostoru pro angažovanou tvorbu“, „Čas voněl nadějemi“ nebo „Vytvářet pozitivní hierarchii hodnot“.¹⁷⁶ Praktická stránka ale byla jiná. Populární hudba se ve skutečnosti zřekla „velkých“ ideologických schémat (až na výjimky typu Lauferova popěvku o kapitánu Minaříkovi) ve prospěch nenáročných písní o základních lidských pocitech a situacích (v různých variacích o lásce, přátelství atd.). Texty doprovázely jednodušší snadno zapamatovatelné melodie. Populární hudba se tak stala sférou, která měla za úkol pobavit posluchače, pozitivně jej naladit a odvést ho od strastí všedního dne. Když Milan Kundera v jednom ze svých románů vzpomíná na sedmdesátá léta v Československu, tak funkci oficiálně rozšiřované muziky přesně vystihuje: „Když jsem se s otcem přibližně rok před jeho smrtí procházel jako obvykle kolem domovního bloku, rozezněla se ze všech stran hudba. Čím smutnější byli lidé, tím častěji vyhrávaly reproduktory. Amplióny vybízely obsazenou zemi, aby zapomněla na trpkost dějin a oddala se radostem života...“¹⁷⁷

Kritika oficiální scény v polovině sedmdesátých let mizí z veřejného prostoru. Šedesátá léta se stávají minulostí, „vady“ byly odstraněny. Ředitel odboru hudby a výtvarného umění na Ministerstvu kultury ČSR Jaroslav Hraba před nadcházejícím XV. sjezdem KSČ pravil: „Je třeba říci, že v průběhu oněch pěti let, jež v současné době bilancujeme, zvýšily organizace působící na produkci zábavné hudby pozornost i nároky na obsah ... Na pomoc úsilí o ozdravení zábavné hudby, odstranění textových banalit a o posílení optimistické noty přispívají tvůrci i interpreti...“¹⁷⁸

¹⁷⁶ Nadpisy jsou z úvodních článků Melodie z roku 1976, č. 1, 2, 4 a 5.

¹⁷⁷ Vlastní překlad z německého vydání Kunderova románu *Knih smíchu a zapomnění: Das Buch vom Lachen und Vergessen*, Múnchen 2007, s. 243.

¹⁷⁸ Z odpovědi na otázku „Jak se podle vašeho názoru zdařilo úsilí o ozdravení naší populární hudby realizovat a co kladného přineslo jejímu rozvoji?“, in: *Melodie*, r. 1976, č. 3, s. 65.

Když to samé období (tj. roky 1971 – 1976) hodnotil ředitel Supraphonu Viktor Kašák, neopomněl uvést, že ke stabilizaci gramofonové firmy přispěly velkou měrou i čistky: „*Změnou organizační struktury a kádrovým zajištěním naší redakce byly v našem podniku dány první předpoklady pro jednoznačné prosazování potřeb současné kulturní politiky...*“¹⁷⁹ Cíl, který si Kašák vytyčil, korespondoval s výše řečeným: „*Chceme dosáhnout toho, aby naše edice zábavné hudby srozumitelně, pravdivě a umělecky hodnotně zobrazovala každodenní život, prosté lidské vztahy, přispívala k upevňování socialistického vědomí pracujících, prohlubování internacionálních vztahů a k aktivizaci budovatelského úsilí...*“¹⁸⁰ Podobně optimisticky nahlíželi na hudební sféru před XV. sjezdem KSČ i další vysocí funkcionáři, ať již vedoucí oddělení kultury ÚV SSM Oldřich Janota oceňující pokrok v práci s mládeží, nebo ředitel Pragokonzertu František Hrabal.

Interní dokumenty ve druhé polovině sedmdesátých let taktéž projevovaly uspokojení nad dosaženými výsledky v oblasti profesionální hudby. Za všechny zmíníme konstatování Pražského kulturního střediska uvedené v Rozboru hospodaření PKS za rok 1976: „*Plán Pražského kulturního střediska na rok 1976 vycházel ve své ideové a kulturně politické části z toho, že v posledních letech došlo v činnosti PKS k významné kvalitativní proměně jeho funkce. Z pouhé agentážní a zprostředkovatelské organizace se PKS zejména prohloubením ideové a politicko organizační koncepce činnosti změnilo v kulturně politické zařízení...*“¹⁸¹ Kvalitativní proměna v kulturně politické zařízení – tímto byl vyjádřen ideál, který se od zprostředkovatelských organizací (agentur) očekával, tj. organizace chránící posluchače před „nevhodným“ textem a „nevhodným“ vystupováním hudebníka. Agentury se tak staly ochránkyněmi čistoty oficiální hudební scény.

Oficiální hudební scéna se s polovinou sedmdesátých let (spojenou s rekvalifikacemi) stala definitivně prostorem státního vlivu. Tím není myšleno jen

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Archiv hlavního města Prahy, PKS (nezpracovaný fond), Rozbor hospodaření Pražského kulturního střediska za rok 1976.

televizní a rozhlasové vysílání a vydávání nahrávek,¹⁸² ale také velké sály ve městech Čech, Moravy a Slovenska (tam byla situace trochu volnější) – to vše bylo vyhnancům z agentur zapovězeno. O konci alternativní hudby v Československu – tj. hudby nepodléhající šablonám rozdaným KSČ – však s vyčištěným agentur nelze hovořit. Pro vyhozené z agentur a ty, co v agentuře nikdy nebyli, existovaly po celá sedmdesátá a osmdesátá léta různě velké možnosti (dle jejich známosti a velikosti distance vůči režimu), jak zůstat na pódii, byť nikoli jako profesionálové. Husákův model „normalizace“, jehož jedním sloupem byla „zákonost“ a jakési zdání demokratičnosti systému, byl ve svých důsledcích málo účinný, nebo jinými slovy nebyl účinný natolik, aby trvale zamezil vystupovat lidem, kteří se pohybovali na okraji hudební scény. Kdo nepřekročil určité meze vyznačené systémem (např. podpis Charty 77) a nevyjádřil tak veřejně nesouhlas se systémem, mohl tu a tam a s menšími či většími přestávkami a úlitbami hrát veřejně v menších sálkách, na vesnicích, později na některých festivalech, protože vždy se našli nadšenci, kteří byli ochotní koncert zorganizovat.

Vzniklý meziprostor mezi oficiální scénou a zakázanými (emigrace, underground) vyplňovali především písničkáři a některé folkové a rockové kapely. Tj. všichni ti, kteří se pohybovali na pomezí úplného zákazu, ale mnohem častěji zákazu pouze regionálního, kdy mohli hrát třeba pouze v některých krajích, což záleželo na benevolenci příslušného národního výboru.

¹⁸² Zajímavostí je, že ačkoli profesionálem mohl být pouze ten, kdo byl zprostředkováván některou z krajských agentur, tak televize i rozhlas si mohly zvát do vysílání i ty muzikanty, kteří stáli mimo. Celý systém tak závisel na vzájemné informovanosti, a ta mnohdy zaskřípala.

Generace rodičů versus generace dětí

Mládí s sebou přináší vzpouru vůči světu dospělých. Svět rodičů se zdá maloměstský, šedý a frustrující. Mládí přináší elán a pokus objevit svět jiný, svobodnější, oproštěný od zažitých konvencí. Když Vlastimil Třešňák v sedmdesátých letech napsal: „*píchačky cinknou / a on vyjde ze dveří / tisíce takových / večer fabriky zvrací / tramvají domů / s jedinou myšlenkou / na teplou večeri / a ráno znovu, znovu, znovu, znovu... Nechápu tě, nejčernější proletáři / miluju tě, tak jak ty miluješ mě / jsi svatý s propocenou svatozáří / jsi svatý a nevíš hodiny a nevíš dne...*“¹⁸³ vyjadřoval tím strach z marnosti a prázdnoty, která proniká životem dospělých – lidí vřazených do neosobního systému, který je přesahuje. Třešňákův starý dělník se nebouří, nelaje, svou roli snáší bez reptání, dennodenně chodí do své fabriky a jednou půjde do důchodu (pokud se dožije) a o něco později zemře. Třešňák tak vyjadřuje jeden způsob, jak nahlížet na svět dospělých – rezignace a beznaděj takového světa a lítost nad ním.¹⁸⁴

Václav Hrabě o řadu let dříve vřadil do jedné ze svých básní uprostřed milostného vyznání tyto verše: „*V tuto chvíli jistě aspoň někteří pánové / seriózní počestní a usedlí / (za každého režimu a roční a denní doby) / se zvedli od svých zaručeně spolehlivých aut / manželek a televizorů / aby burácivým hlasem tragédů / vznesli obžalobu proti cynismu a amorálnosti / nejmladší generace...*“¹⁸⁵ Nálada básně Václava Hraběte je jiná než Třešňákova píseň o dělníkovi – bez lítosti, vyjadřuje pouze odpor vůči konformismu dospělých, oněch seriózních a počestných občanů. Báseň poukazuje také na další motiv, a to odpor dospělých vůči mladým pro jejich amorálnost.

¹⁸³ TŘEŠŇÁK, V., Vůně salámu, solviny a melty (Dělník), soukromý archiv.

¹⁸⁴ Jan Pelc v románu ... a bude hůř nechá promlouvat dělníka stejným způsobem jako jej líčil Vlastimil Třešňák: „*Je to v prdeli, Čoude, je mi skoro čtyřicet a všechno mě sere. Když máš rodinu, stojí to za hovno. Víš, kdy já byl naposled v hospodě? Ani se neptej. Život je sračka, která nemá obdoby. Ráno vstaneš, jdeš do práce, strhanej dojdeš domů, zazubíš se na starou, vynadáš dětem, zalehneš do postele, ve středu hupsneš na tu ženskou vedle sebe, ale jen z nudy, protože už dopředu znáš každou její vzdech a heknutí, a usneš dřív, než se vrátí z koupelny. A ráno znova. Den co den, tejděn co tejděn, rok co rok, a pak ti je čtyřicet a ty se bojíš obrátit, abys hrůzou neskočil z okna...*“ – PELC, J., ... a bude hůř, Praha 1990, s. 27.

¹⁸⁵ HRABĚ, V., Blues pro bláznivou holku a jiné básně (báseň Stoptime), Praha 1999.

Oba úryvky jsem vybral proto, že ve svém souhrnu obsahují dvě základní stanoviska vztahu mezi dětmi a rodiči – strach mladých, že dopadnou stejně (myšleno stejně špatně) jako jejich rodiče a zpětnou reakci „vládnoucí“ generace, která považuje projevy svých dětí za nepřístojné a dekadentní.

Spor mezi rodiči a dětmi se projevuje v mnoha směrech – v oblečení, v účesech, v životním stylu a také v neposlední řadě v hudbě. Spor není omezen jen na totalitní nebo autoritářské systémy, ale je neustále přítomen v každé společnosti, tu více, tu méně latentně. Totalitní a autoritářské systémy mají pouze tu vlastnost, že více systémově lpí na ustálených zvycích a mravní „čistotě“. Zacházejí v potírání všeho nového dále, a když nepočítáme výstřelky typu Maovy kulturní revoluce (popř. raného sovětského umění, kdy hlasité motory strojů byly chápány jako hudba), tak jsou paradoxně konzervativnější; nové výzvy jsou tak přijímány pomaleji.

Mladým se nabízí dvě radikální východiska a celý prostor mezi nimi. První krajností je přijetí světa otců (tzv. „dospění“) a maximálně snaha o pokrok v „mezích zákona“, v rámci struktury. Jan Pelc v románu (zajímavým více z hlediska popisovaných zkušeností, než z hlediska umělecké hodnoty) ... a bude hůř¹⁸⁶ mezní situaci přijetí zažitých vzorů popisuje takto: *„Potřebovali jsme byt, ta moje černá komora by snad šla pro nás dva, ale né pro malý. Lítal jsem po podniku, na výbor, víš, že byty ve městě jsou... Až za mnou přišel Hamouz, znáš ho, šéf partaje, s klíčkama od tohohle bytu ... Měl jsem byt a nic do něj. Na těch dvanáct stovek, co jsem bral, mi nedali ani půjčku a Jana šla do porodnice ... Znova přišel starej Hamouz a nabídnul mi místo šéfa ve skladu ... Dal mi přihlášku a na místě ručitele byl podepsanej von... Dělán mistrá, mám tři hadry, tenhle byt... Oline, já nelituju...“*¹⁸⁷

¹⁸⁶ Nad Pelcovým románem se rozhořela dosti velká polemika i uvnitř opozice. Naturalismus Pelcovy prózy s níž líčí odstrašující podmínky života těch, kteří se odmítli začlenit do většinové společnosti, odhalil rozdílné hodnotové soudy o životě oněch „dětí ráje“, tj. dětí reálného socialismu. Za zmínku stojí diskusní příspěvky Ivana Svitáka, Rio Preisnera (oba odsuzující) a Egona Bondyho. Blíže o diskusi nad touto knihou viz REZEK, P., *Filosofie a politika kýče*, Praha 1991.

¹⁸⁷ PELC, J., ... a bude hůř, Praha 1990, s. 172.

Zapojení se mladých do světa „rodičů“ bylo tématem i oficiálních normalizačních próz, byť s opačným vyústěním. Celý problém oficiální literatura shrnula do teze: svět dospělých není ideální (ve skutečnosti však dobrý), ale jen přijetí odpovědnosti za něj a jeho vylepšování v rámci stávající struktury je tou správnou cestou. Pregnantně a plně v duchu konstruktivní kritiky tuto tezi popsal ve své prvotině z roku 1980 Radek John. Jeho Džínový svět obsahuje poučnou „diskusi“ gymnazistů o světě otců, v níž v osobě hlavního hrdiny mravokárně promlouvá ke čtenářům sám autor. Ocitujeme ji širše:

„No ovšem – kompromisy, kompromisy, kompromisy – až se v těch polovičatostech úplně ztratí, co jsi chtěl!“ (Honza)

„Je to přece v přirozenosti člověka dostat se co nejdál.“ (Borek)

„Jistě – někam to dotáhnout, vid’? Nakonec se budeš cpát do nějakého postu, jen abys už moh co nejdřív brát úplatky.“ (Viktor)

Ale jak jinak bys moh bejt šťastnej, když nebudeš nic dělat? (Borek – vypadá to naivně, ale je to pravda)

„Hnát se za kariérou – říkat horlivě jen to, co ti umožní dostat se nahoru, i když si třeba myslíš něco docela jinýho. Jako bys to neviděl všude kolem sebe.“ (Vašek)

„Jenže stát navždycky stranou, jen kritizovat po hospodách, nic neudělat – to by jako měl být ten velkej, bohatej život, po kterym snad všichni toužíme?“ odvažují se.¹⁸⁸

Druhé mezní východisko je underground, představa, že život je jinde. Všude tam, kam nedohlédne a co neobsáhne svými pákami establishment – nikoli tedy nutně komunistická moc, ale moc jako taková (i Západ měl svou „podzemní kulturu“). Underground znamená mnohem spíše odpor vůči těm, kteří určují společenské normy, než vůči konkrétnímu společenskému systému. Politizace undergroundu v komunistickém Československu sedmdesátých a osmdesátých let je z hlediska dnešního pozorovatele přirozený výsledek aktivit režimu a jeho mocenských složek.

Establishment, toť undergroundu „*elegantní duchaprázdnost, namyšlená nízkomyšlnost, učesané vzrušení a pohoupávající pseudorizikovost.*“¹⁸⁹ Egon Bondy

¹⁸⁸ JOHN, R., Džínový svět, Praha 1980, s. 118 – 119.

¹⁸⁹ BONDY, E., 3 x Egon Bondy, Praha 1990, s. 9.

v předmluvě k jedné ze svých knih napsal: „*S lidmi establishmentu nechci být, ale naštěstí také oni nechtějí být se mnou... Není obava, že by tito lidé četli pohádky – stejně jako moje básně o sobě samém – je ovšem vážné nebezpečí, že začnou teprve teď vidět rudě, až zjistí, že je psáno nikoli pro ně a bez nejmenšího zřetele na ně...*“¹⁹⁰ Underground má v sobě zakódováno cosi mystického, náboženského. Underground je nekompromisní postoj: „*Jakmile položí ďábel (který dnes mluví ústy establishmentu) první podmínku – přistihněte si vlasy, jen tak trošku, a budete moci hrát – je třeba říci ne. Jakmile ďábel (který dnes mluví ústy establishmentu) řekne – změňte si název a budete moci dál hrát to, co hrajete, je třeba říci ne, nebudeme tedy hrát.*“¹⁹¹

Establishment je ale nutno vidět široce, čili establishment jako takový, lhostejno, zda v socialismu, či kapitalismu. Underground je vždy vzpourou a každá společnost má své podzemí, které opovrhne světem mocných, světem konzumu a blahobytu. Bondy ve své parafrázi Dostojevského Bratrů Karamazových nechává Ivanovo alterego (ďábla) promlouvat takto: „*Maj radost jak malý děti (lidé na Západě, pozn. autora), že si cestujou, hrajou pornofilmy, vydávaj si, co kdo chce, maj parlament i s volbama, Buloňskej lesík ... maj tam zvláštní kombinaci lidskejch práv, kromě jedinýho: aby si lidi opravdu vládli sami ... když už z toho budeš celej podělanej blahem, těma právama a tou svobodou, zjistíš, že ti za zády sedí stejnej totalitní systém jako tady (myšlen je systém „reálného socialismu“, pozn. autora) a vodíraj z tebe kůži bez nože a pošlou tě, až budou chtít, na jatka, ani se neoblízneš.*“¹⁹²

Underground v sedmdesátých a osmdesátých letech v Československu znamenal ale také přemíru alkoholu, experimenty s drogami a vynucený život v ghettu bez kontaktů s okolním světem; získal jisté rysy sekty v dobrém i ve zlém. Underground byl, a vlastně kdykoli je, životní postoj, může se projevat v hudbě (Egon Bondy v novele Šaman: „*Skutečně byl zřetelný rozdíl mezi starobylými chorálovými zpěvy a novou hudbou, divokou, která, jako by už předjímajíc svůj*

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 9 – 10.

¹⁹¹ JIROUS, I. M., Zpráva o třetím českém hudebním obrození – in: SVĚDECTVÍ, r. 1976, č. 51, s. 576. Místo Jirousova podpisu nese text jméno Jiřího Kabele.

¹⁹² BONDY, E., Bratři Ramazovi, Praha 2007, s. 79 - 80.

*vlastní zánik, chtěla na samém konci rozpoutat všechny své síly.*¹⁹³), ale především tím je míněna pozice nezadat si s většinovou společností.

„Normalizační“ systém viděl mladého člověka optikou své ideologie. Shora načrtnutá polarita (underground – přijetí konvencí) vymezovala pomyslné bojiště. O mládí bylo nutno svádět permanentní boj se silami „zla“ (kapitalistický Západ). Mládež měla být „chráněna“ před západním způsobem života všemi možnými prostředky, protože mládí bylo budoucností lidstva. Západní móda či západní hudba nebyla viděna pouze jako věc sama o sobě, ale jako „ideodiverzní“ nástroj a underground spolu s disentem byl v této logice pouze prodlouženou rukou západních „center“. V době uvolňování mezinárodního napětí v sedmdesátých letech a ražení hesla mírového soužití států s různým společenským řízením se stala pro komunistickou frazeologii ideologická diverze o to významnější, že otevřený konflikt nebyl možný. Federální ministr vnitra ČSSR Jaromír Obzina shrnul celou problematiku ideologické diverze v Kriminologickém sborníku: *„Zahraniční imperialistická reakce a antisocialistické kontrarevoluční síly doma usilují o vytvoření nových uskupení k provádění aktivní protistátní politiky, především z řad mládeže, dělnické třídy a inteligence. Jde jim o takové seskupení, které mají spojení s každodenním životem našeho lidu a mohou být politicky v masovém měřítku zneužita...“*¹⁹⁴

V perspektivě komunistických ideologů Západ bojuje nečestně, zkresluje realitu a dovedně mísí pravdu se lží, přitom se *„buržoazní propaganda ... snaží využívat takové přežitky minulosti ve vědomí a chování lidí, jako je individualismus, kořistnictví, ziskuchtivost, využívá i národního cítění, politickou nevyspělost jednotlivých osob, zejména **mládeže** (zdůrazněno mnou, pozn. autora)...“*¹⁹⁵ Mládež byla „normalizátorům“ tedy nejen budoucností lidstva, ale současně rizikovým faktorem, čímsi co se bez potřebné péče může lehce infikovat virem západního způsobu života. Můžeme zde pozorovat značný posun oproti padesátým letům.

¹⁹³ BONDY, E., Šaman - in: 3 x Egon Bondy, Praha 1990, s. 27.

¹⁹⁴ OBZINA, J., Boj za snížení tr. činnosti mladé generace, Kriminologický sborník, 1982, č. 9, s. 518.

¹⁹⁵ Slovník vědeckého komunismu, Praha 1979, s. 18.

Zatímco tehdy byla mládež v Československu na postupu (řeceno s jistou mírou generalizace) – agitovala na vesnicích za vznik družstev, trávila řadu hodin na brigádách, organizovala slavnosti atd., od sedmdesátých let je to naopak mládež, kterou je nutno přesvědčovat o přednostech socialismu a chránit ji jako vzácnou květenu.

Ochrana mládeže před nákazou buržoazního způsobu života měla být záležitostí rodiny, školy, televize, rozhlasu, novin, společenských organizací a v krajním případě bezpečnostních složek. Veškerá veřejná sféra měla za úkol očerňováním ostrakizovat „antisocialistické živly“, „máničky“, „pásky“ – těmito výrazy byla označována ta část mládeže, která se vymykala zažitým konvencím. V interních materiálech Státní bezpečnosti se nejčastěji setkáme s označením „volná mládež“. Underground byl veřejnosti představován jako téměř polozvířecí svět – lidé žijící v drogových „doupatech“, kde alkohol teče proudem a pořádají se sexuální orgie, svět, který je odsouzen k záhubě, svět, v němž žije pouhá hrstka „odpadlíků“.

Této části mládeže se upíraly jakékoli pozitivní vlastnosti. „Normalizace“ znovu oprašovala černobílé vidění světa a nechávala tak zapomenout na léta šedesátá. V této souvislosti mě napadá jeden významný motiv Babelovy Rudé jízdy přeložené Janem Zábranou. Babel zapisoval své zážitky z rusko – polské války. Namátkou úryvek z povídky Vdova: „*Tam, deset verst od města, zuřila bitva se Savinkovými kozáky. Zrádci bojovali pod velením esaula Jakovleva, který přeběhl k Polákům. Bojovali statečně...*“¹⁹⁶ To slovo statečně bortilo dosavadní ostré vidění my - oni. I nepřítel (dokonce zrádce) mohl mít dobrou vlastnost – v tomto případě „bojoval statečně“. Zeslabení jasné dichotomie dobra a zla vnášelo do černobílého obrazu zneklidňující stín. „Normalizační“ dvacetiletí podobné stíny projasnilo. Odpůrce (disident, „máničky“ atd.) dobré vlastnosti znovu ztratil. Stal se vyvržencem, zaprodancem Západu, úpadkovým jevem, narkomanem – to jsou nejčastější charakteristiky, které se objevovaly v médiích a v interních zprávách bezpečnostních složek.

¹⁹⁶ BABEL, I., Rudá jízda, Praha 1969, s. 112.

Státní bezpečnost pátrala i po počátcích undergroundu v Československu a docházela ke kuriózním závěrům. Například na Krajské správě SNB v Severních Čechách vznikl dokument, v němž bylo konstatováno, že poprvé se „nevázaný“ způsob života objevil v Československu v souvislosti s návštěvou amerického občana jménem „Kitzberger“.¹⁹⁷ Ten měl prý Československo navštívit během let 1962 – 1964 a držet přednášky, které se „svrhávaly v sexuální, narkomanské a alkoholické orgie.“¹⁹⁸ Postupně měla tato komunita sílit a vyvrcholit na konci šedesátých let, pak její vliv poklesl, ale od poloviny sedmdesátých let prý znovu mohutněl. Od samého počátku měla tato diverze smysl v „dosažení co největší masovosti a vytvoření mohutné základny kontrarevolučních sil schopných akce. Strategickým cílem je rozložení socialistické společnosti prostřednictvím narušování zdravé výchovy mladé generace.“¹⁹⁹

„Problematika“ tzv. volné mládeže zaměstnávala Státní bezpečnost po celá sedmdesátá a osmdesátá léta.²⁰⁰ Výmluvná je v tomto směru diplomová práce Čady o možnostech a specifikách práce StB s „volnou“ mládeží. Uvádí se v ní například, že je sice nejspolehlivější a na informace nejvýhodnější získání takového agenta, který sdílí socialistické hodnoty, ale s tím prý nelze vzhledem ke zvláštnostem této komunity příliš počítat. „V ojedinělých případech lze získat k tajné spolupráci s touto motivací v bázi trampského hnutí členy těch trampských skupin, k nimž nejsou získávány poznatky o závadové činnosti ... V bázích hippies a undergroundu je získání takovéto osoby velmi problematické, neboť na jedné straně členy těchto hnutí jsou osoby s nevyhraněným světovým názorem nebo ovlivněné nepřátelskou ideologií, na druhé straně osoby s pokrokovými názory nemají možnost hlouběji proniknout do

¹⁹⁷ „Kitzbergerem“ je patrně míněn Allen Ginsberg, který Československo navštívil dvakrát během roku 1965.

¹⁹⁸ Archiv ministerstva vnitra, Krajská správa SNB Severní Čechy, Nepřátelské hnutí volně žijící mládeže „HIPPIES“ – informace o rozboru a připravovaných preventivních rozkladných opatřeních, Správa StB Ústí nad Labem, 1977.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Činnost Státní bezpečnosti byla ale jen vrcholem ledovce. Mladí lidé povětšinou mnohem častěji než s StB vešli ve styk s funkcionáři mládežnických organizací, potýkali se s řadou rituálů (pokud chtěli například studovat), a pokud se již dostali do kontaktu s bezpečnostními složkami, tak to bylo v drtivé většině s Veřejnou bezpečností, nikoli s StB.

těchto hnutí...²⁰¹ Diplomant proto doporučoval získávat agenty uvnitř neformálních komunit mladých lidí spíše formou „vytváření vztahů přátelství a důvěry KTS (mluvou StB kandidát tajného spolupracovníka, pozn. autora) k operativnímu pracovníkovi, vybudovaných na jiných než ideově politických motivech. Tyto vztahy mohou být založeny na shodných zájmech, zálibách, společenském styku a pod.“²⁰²

Kolem undergroundu ale probíhala debata i uvnitř opozice. Už jsme zmínili diskusi nad knihou Jan Pelce ... a bude hůř, kdy Pelcovi bylo vytýkáno, že udělal „nesystémové“ mládeži medvědí službu a vykreslil ji příliš temnými barvami. Neporozumění mezi generacemi procházelo i skrze opozici. Mladým bylo vytýkáno, že na zlo systému nejsou schopni dát smysluplnou odpověď, pouze bezperspektivní negaci. Jejich postoj tak není k ničemu. Oproti těmto výtkám uvedu dva jiné soudy, jeden exilový, jeden domácí, oba rozevíraly nad mladými ochrannou náruč. Pavel Tigríd o dvacetiletých napsal: *„Narodili se do režimu, který nevytvořili, který trvá a zřejmě potrvá... Žít proti němu je nesmyslné, žít ve shodě s ním je nepříjemné. Lze však žít mimo něj, uvnitř a zároveň vně, bez účasti na něm, i když paralelně s ním.“²⁰³* Tigríd dovozoval, že opozice (většinou o generaci a někdy i více starší) mladým nemůže porozumět, protože mladí zároveň ignorovali i opozici tvořenou svými otci a dědy, *„kteří to všechno spískali, kteří se bili, ale spíše podrobili...“²⁰⁴* Signatářka Charty 77 Dana Němcová popisovala mládež, která nepřijala systém „reálného socialismu“, jako ty, co *„rozkládají věci, které si to zaslouží. Jistě trpí... Dostávají se do konfliktu s rodinou, se zaměstnavatelem, se školou. Všichni nemají předpoklady dostat se aktivně na úroveň pozitivního řešení a nových kulturních hodnot... Z vlastní kapacity uvíznou jen v hospodách, kde se ničí. Jsou přiskřípnutí nedostatečným prostorem, a právě proto že nemají dost vlastních schopností přejít do prostoru otevřenějšího, je jim třeba poskytnout možnost, podat jim ruku.“²⁰⁵*

²⁰¹ Archiv ministerstva vnitra, diplomová práce Čady.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ TIGRID, P., Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu, Praha 1990, s. 69.

²⁰⁴ TIGRID, P., Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu, Praha 1990, s. 69.

²⁰⁵ KANTŮRKOVÁ, E., Sešly jsme se v této knize, Praha 1991, s. 158. Citován úryvek z rozhovoru Evy Kantůrkové s Danou Němcovou.

Úryvky jsem vybral proto, že je z nich patrná neschopnost mladým porozumět a jejich způsob života nahlížet jako hodnotu samu o sobě. Němcová, ač s „volnou“ mládeží soucítila, v nich viděla lidi, kteří byli neschopní „pozitivního řešení“ problému a je jim třeba „podat pomocnou ruku“. Tigris chování mladých propůjčoval pouze jakousi odvozenou roli – negace je donutila ke způsobu života „uvnitř společnosti, ale zároveň vně“, protože jim „reálsocialistická“ společnost neumožňovala se svobodně rozvinout.

Mladí lidé v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech tak byli ve zvláštním postavení. Do nedemokratického systému se narodili, nebyli to oni, kdo jej vytvářel, nebyli to ani ti, kteří viděli v Pražském jaru svůj ideál. To je odlišovalo i od podstatné části opozice. Velká část přijala autoritativní systém mezi léty 1969 – 1989 a zapojila se plně do veřejného života, dělala kariéru, spořila, o politiku se nezajímala. Nezáměr o politiku byl jediným pojítkem s výrazně menší skupinou mladých, která hledala možnosti, jak vyjádřit své vlastní pocity mimo „struktury“, anebo původně oficiální struktury přetransformovala k svému obrazu.

Původ folku a jeho definice

V době tzv. normalizace zdomácnělo sousloví angažovaná politická píseň. Na oficiálních československých festivalech byli k vidění chilští, španělští a jiní „pokrokoví“ písničkáři a také kapely prezentované jako ryzí hlas fašisoidními režimy utlačovaných národů. Jejich vystupování se vhodně doplňovala s kvantitativním rozmachem zahraniční iniciativy federálního ministerstva zahraničí vedeného bývalým novinářem Bohuslavem Chňoupkem. Chňoupkem spravované ministerstvo totiž udržovalo aktivní diplomatické styky s celou řadou rozvojových zemí Afriky, Střední Ameriky, Blízkého Východu i dálnějších krajín Asie²⁰⁶ a domácí propaganda této iniciativě vytvářela předpolí.

V Navrátilově článku *Písňe pro budoucnost*, který referoval o berlínském a sokolovském Festivalu politické písně v roce 1974, můžeme vidět vše ve zhuštěné podobě. Leitmotivem berlínského festivalu byly „*písně boje proti imperialismu a válce*“,²⁰⁷ diváci mohli slyšet také „*politické šansony a songy, které připomínají úspěchy socialistické výstavby a hovoří o mezinárodní solidaritě pracujících*“.²⁰⁸ Z východoněmeckých kapel autor článku vyzdvihl Jahrgang 49 (narážka na vznik NDR), jejíž píseň *RGW-Lied prý v NDR „patří k nejoblíbenějším... , (a) která se vyjadřuje k významu a poslání Rady vzájemné hospodářské pomoci a k problematice integrace a bratrské spolupráce socialistických zemí (Alle zusammen, Alles zusammen – Všichni dohromady, všechno dohromady)“*.²⁰⁹ Posléze článek uváděl, že bouřlivého přijetí se dostalo chilským skupinám a písničkářům, že písně nezněly pouze z pódii, ale skupiny navštívily i pracující v závodech, kde se ve vzájemném sepětí pracujících a umělců odehrály mnohahodinové koncerty a kde se „*diskutovalo a zpívalo až do pozdního večera*“.²¹⁰ U dalších hostů berlínského festivalu stačí uvést epitata, jimiž je opatřil autor článku: Miriam Makeby z Guineje - „*královna afrického*

²⁰⁶ Blíže o zahraničněpolitické aktivitě Československa viz paměti federálního ministra zahraničí: CHŇOUPEK, B., *Memoáre in claris*, Bratislava 1998, příp. DEJMEK, J., *Československo, jeho sousedé a velmoci ve XX. století (1918 až 1992)*, Praha 2002.

²⁰⁷ NAVRÁTIL, J.M., *Písně pro budoucnost*, in: *Melodie*, r. 1974, č. 5. s. 143 – 145.

²⁰⁸ Tamtéž.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Tamtéž.

protestního šansonu“, italská skupina Canzoniere Internazionale – „čerpá ve svých politických písních z italského hudebního folklóru a z pokrokových tradic italského lidu“, Francouz Claude Réva – „patří k předním pokrokovým interpretům politického šansonu“, Portugalec Luis Cillia – „jeho písně vyprávějí o osvobozovacích bojích v portugalských koloniích“, západoněmecká kapela Floh de Cologne – „s jejich Symfonií krkavců (Geier – symphonie) namířenou proti koncernům, monopolům a bývalým zločincům“.²¹¹ U Geier Symphonie se mimochodem Jaroslav M. Navrátil spletl, protože Geier je v češtině sup, nikoli krkavec.

S podtitulem „Sokolov '74 – signál k ofenzivě písně s posláním“ Navrátil přešel k sokolovskému festivalu. Zdůraznil, že „počet účastníků se proti loňsku takřka zdvojnásobil, kvalita písní zaznamenala stoupající tendenci, angažovaná témata stále intenzivněji pronikají i do repertoáru tzv. menšinových hudebních žánrů a také několik našich předních profesionálních interpretů populární hudby cílevědomě vyhledává písně s politicky angažovaným textem.“²¹² Přes veškerou snahu vzbudit dojem, že „angažovaná“ píseň je v Československu mezi amatéry na vzestupu, mohl autor článku jmenovat pouze to, že s velkým ohlasem se setkaly písně českých skupin Menší bratři, Cantabile a Thermopyly, tj. neznámých a obskurních kapel. Sám musel přiznat, že profesionální hudebník, který „by se dokázal silou svého talentu zcela jednoznačně postavit za „písničky myšlenky a citu““,²¹³ chybí.

Článek jsme široce ocitovali, protože byl pro sedmdesátá a osmdesátá léta typický. Spoluvytvářel tři iluze, které v době tzv. normalizace byly udržovány v teorii, ale zcela opuštěny v praxi: hudba byla reflektována ideologicky, de facto jako nástroj třídního boje; důraz se kladl na kapely ze zemí, kde vládly pravicově extrémní režimy, s čímž souvisel důraz na politično textů; festivaly se prezentovaly jako živé a hojně navštěvované, a to především mladými lidmi.

„Angažovaná“ píseň kapel z rozvojových zemí znějící na festivalech v Československu neměla ve skutečnosti rovnocenný domácí protipól. Tuzemští

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Tamtéž.

²¹³ Tamtéž.

muzikanti, i ti nejoficiálnější, se utekli k povětšinou apolitickým skladbám, Lauferův Dopis Svobodné Evropě, v němž je opěvován Pavel Minařík, byl naprostou výjimkou. Sokolovský festival často sloužil jako místo, kde si „odpykávali“ trest ti, kteří z jakéhokoli důvodu upadli do nemilosti kulturních pracovníků.

Folková hudba měla největší předpoklady se platformou političtějších textů stát. Folk čerpá ze své podstaty z lidové tradice, slovo je upřednostňováno před hudebním doprovodem a vyškoleným hlasem. Písničkář je nositelem příběhů, obnažuje společenské problémy, sahá do ran, upozorňuje na přestupky vůči deklarovaným hodnotám. Je čímsi na způsob kněze, ale spíše snad trubadúra. Teolog Brennan Manning ve své knize *Evangelium zlomených* o dosahu kněze a trubadúra napsal: „*trubadúři byli vždy důležitější a vlivnější než teologové a biskupové...*“²¹⁴ Vladimír Hanzel definoval v samizdatovém Folkovém rozjímání písničkáře jako hudebního amatéra, u něhož převažuje obsah nad formou: „*zpěvák s neškoleným hlasem, který se sám doprovází na kytaru a na foukací harmoniku v držáku. Jeho repertoár sahá od lidových písní k vlastním skladbám.*“²¹⁵ Podobně zdůrazňoval hudební amatérismus Vladimír Merta: „*Folk je nemít s sebou náhradní struny. Stát na pódiu sám a nést plnou odpovědnost za prsty položené mimo, za vady výslovnosti, hlasu a zpěvu, za jednotvárnost nápěvů a ztroskotanost slok. Odcházet sám a s hlavou skloněnou zakopnout o vlastní nedokonalost ... Folk je jednou mít a dvakrát nemít kde zpívat.*“²¹⁶

Tradice folkových písničkářů dvacátého století byla velkou měrou levicová, akcentující sociální tematiku. Woody Guthrie – jeden z průkopníků amerického folku – například v písni „This Land is Your Land“ zpíval takřka revolučně: „*As I went walking I saw a sign there / And on the sign it said „No trespassing.“ / But on the other side it didn't say nothing, / That side was made for you and me. // In the squares of the city, In the shadow of a steeple; / By the relief office, I'd seen my*

²¹⁴ MANNING, Brennan, *Evangelium zlomených*: (naděje pro, s nimiž se už nepočítá), Praha 2008, s. 62.

²¹⁵ HANZEL, V., *Folkové rozjímání. Historie a současnost čsl. folku, samizdat*, bez data, s. 2.

²¹⁶ ČERNÝ, J., Vladimír Merta: zarputilec poctivých nejistot, in: *Melodie*, r. 1974, č. 10, s. 306.

*people. / As they stood there hungry, I stood there asking, / Is this land made for you and me? /*²¹⁷

Ještě názorněji Guthrieho východiska přibližuje píseň o Ježíši Kristu. Guthrie akcentoval sociální prvek křesťanství, víru upozadil. Ježíš byl Guthriemu vždy pouze tím, kdo kráčí zemí, a který říká boháčům, mocným a kněžím, aby rozdali své majetky chudým a ti jej pro to přibili na kříž ustlali mu v hrobě: „*He went to the preacher, He went to the sheriff / He told them all the same / „Sell all of your jewelry and give it to the poor,“ / And they laid Jesus Christ in His grave*“²¹⁸

Jiný slavný průkopník folku, Američan Pete Seeger, taktéž sympatizoval s radikální levicí, krátce dokonce vlastnil legitimaci komunistické strany (kolem roku 1950 vystoupil). Musel dokonce předstoupit kvůli své angažovanosti před známý Výbor pro neamerickou činnost (ang. House Un-American Activities Committee). Seegerovu náklonnost k radikální levici ovšem nesmíme zaměňovat s náklonností k režimům, které vznikly na sklonku čtyřicátých let ve východní Evropě. Podobně jako u Guthrieho vyvěrala z domácích příčin – z kritiky soudobé americké společnosti, z boje za práva chudých, žijících v nuzných podmínkách, z boje za práva černochů. Proto Seegerova tvorba je protkána sociálními baladami – *If I Had a Hammer, Which Side Are You On* atd. Možná nejlépe svůj vztah ke komunismu objasnil ve zpětném pohledu sám Seeger v interview pro *Old Speak*.²¹⁹ Právil v něm, že komunisté velmi často podceňovali význam svobody projevu a zmínil charakteristický úryvek dopisu Rosy Luxemburgové Leninovi z roku 1919, s nímž souzněl (Seeger v rozhovoru citoval po paměti: „*Soudruhu Lenine, slyšela jsem, že jste zavedli cenzuru tisku a omezili právo lidí svobodně vyjadřovat své názory. Neuvědomuješ si, že za několik málo let budou všechna rozhodnutí ve vaší zemi dělána jen úzkou elitou, a že masa lidí bude svolávána jen za účelem poslušného potlesku nad těmito rozhodnutími?*“²²⁰ Přes tuto kritiku ale na druhé straně připustil, že byl od mládí fascinován některými rysy kmenové společnosti (amerických

²¹⁷ GUTHRIE, W., *This Land is Your Land*, soukromý archiv.

²¹⁸ GUTHRIE, W., *Jesus Christ*, soukromý archiv.

²¹⁹ Interview P. Seegera pro *Old Speak* z roku 2006 viz:

<http://www.rutherford.org/oldspeak/Articles/Art/oldspeak-Seeger.html>

²²⁰ Tamtéž.

indiánů, afrických divochů), v níž je všechno společné, v níž když je jídlo, tak jsou všichni sytí, když jídlo není, hladoví jak prostý příslušník kmene, tak náčelník.

Seegerova návštěva v Československu v roce 1965 měla obrovský vliv na rozvoj českého a slovenského folku. Pro rozdílnost americké (a celé západní) tradice „pokrokového“ levicového folku s tradicí československou je v lecčems klíčová zbeletrizovaná vzpomínka Josefa Škvoreckého právě na Seegerův pražský koncert v jeho románu *Mirákl*, kde Seegerovi změnil jméno na Singer: *„Koncert spěl rychle a bezpečně k triumfálnímu zakončení ... když zazpíval Oh My Darling Clementine!, dostal se sedmnáctiletý dav naplno do varu ... A Singerovi, po pětiminutovém aplausu a dvojím opakování, nestačil už jenom kontakt. Zatoužil též po porozumění. „Příští písničku, prosím vás, napřed přeložte ... Jmenovalo se to Working Class Unite!, obsah byl velice protiamerický, protikapitalistický a prokomunistický ... Teplota v sále klesla, pak se střemhlav řítila níž a níž, až se dala zima i do zpěváka a v závěru písně dvakrát kiksнул. Skončil, pár tuctů nejslušnějších zdvořile zatleskalo...“*²²¹ Písni, kterou měl Škvorecký na mysli byla patrně *Solidarity Forever* (Unions and Labor), v níž Seeger na hudbu tradicionálu zpíval o chudých, v jejichž rukou je budoucnost: *„In our hands is placed a power greater than their hoarded gold, / Greater than the might of armies, magnified a thousand-fold. / We can bring to birth a new world from the ashes of the old / For the union makes us strong.“*²²² Mohla to být ale také píseň *Which Side Are You On*, v níž vybízí dělníky k akci, k tomu, aby se bili za svá práva, ustavili odbory a otázka z názvu písně je myšlena takřka třídně.

Seeger a řada dalších písničkářů z tehdejšího Západu měli jiný zorný úhel, řešili jiné problémy, které byly způsobené odlišným společenským systémem. Komunismus si idealizovali, trochu podobně jako si jej idealizovala meziválečná intelektuální levicová avantgarda a koneckonců i velká část generace umělců narozených na přelomu dvacátých a třicátých let a vstupujících do veřejného života bezprostředně po druhé světové válce. Mnohem přirozenější „spojenci“ českých

²²¹ ŠKVORECKÝ, J., *Mirákl*, Praha 1997, s. 422 – 423.

²²² SEEGER, P., *Solidarity Forever*, soukromý archiv.

písničkářů, s podobnou poetikou,²²³ Rusové Bulat Okudžava a Vladimir Vysockij, byli v Československu druhé poloviny šedesátých let téměř neznámí. Milan Dvořák, muž, který českému publiku zprostředkoval Vysockého písně, se o jeho existenci dozvěděl až na počátku sedmdesátých let ze Svobodné Evropy.²²⁴

I písničkáře z druhé generace angloamerických folkařů, Američana Boba Dylana, Skota Donovana Leitcha i o něco staršího Kanadana Leonarda Cohena, bylo možno z části prezentovat jako „pokrokové“ a „angažované“ (ve smyslu československé komunistické propagandy) – protiválečná tematika, distance vůči kapitalistické společnosti, distance vůči rasismu. Uvedeme závěr Donovanovy písně *Ballad Of A Crystal Man*: „*Vietnam, your latest game, you're playing with your blackest Queen / Damn your souls and curse your grins, I stand here with a fading dream. / For seagull I don't want your wings, / I don't want your freedom in a lie.*“²²⁵ Tato část jejich tvorby byla vhodným nástrojem pro české hudební publicisty, kteří je v hávu „bojovníků za mír“ a kritiků západního způsobu života mohli propagovat v oficiálních médiích. Když například Petr Dorůžka psal do *Melodie* velký článek o Bobu Dylanovi, charakterizoval celý angloamerický folk se zdůrazněním právě této výšeče: „*Podstatné je i to, o čem zpívali: texty byly totiž vždycky o „něčem“, což je u písničkářů a zpívajících autorů spíše pravidlem než výjimkou. Oproti předcházejícím obdobím ... se zvýšil počet písniček, adresně namířených proti válce a násilí a novináři tak získali do svého arzenálu nový termín: protest song.*“²²⁶

Počátky Boba Dylana Dorůžkovi dávaly vlastně za pravdu. Dylan v písních z šedesátých let jako *A Hard Rain's a-Gonna Fall* a ještě jednoznačněji v *Maggie's Farm*, v *Death of Emmett Till*, v *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (a řadě dalších písní) neúprosně a nedvojsmyslně tepal americkou společnost, její rasismus,

²²³ Vzájemnou tematickou spřízněnost můžeme demonstrovat na úryvku Vysockého básně: „*Já na zázraky nikdy nevěřil / nebalil kufry do příštího ráje. / Mé učitele spolkla stoka lží / a blízko Magadanu vyvrhla je // Povznášel jsem se nad hloupost a lež. / Smí ale jiným do svědomí sahat, / kdo bez následků přežil Budapešť / a komu srdce neutrhla Praha? //*“ In: VYSOCKIJ, V., *Pravda a lež*, Praha 1997, s. 190.

²²⁴ VYSOCKIJ, V., *Pravda a lež*, Praha 1997, s. 9.

²²⁵ DONOVAN, *The Ballad of a Crystal Man*, soukromý archiv.

²²⁶ DORŮŽKA, P., *Bob Dylan: jak si rozumět s chaosem*, in: *Melodie*, r. 1979, č. 2, s. 46.

její nespravedlnost, její svatouškovství. Brutální nepotrestaná vražda teenagera Emmetta Tilla, černocho, který oslovil bělošskou dívku, udělení směšně nízkého trestu za vraždu černošské barmanky Hattie Carrolové Williamu Zantzingerovi, vlastníku velkých pozemků nebo chudobu Hollise Browna, který z naprostého zoufalství nad nemožností uživit svou rodinu zabil svou ženu, své děti a nakonec sebe – to jsou náměty raných Dylanových – de facto reportážních – písní. Když v Maggie's Farm Dylan nechal promlouvat farmářku, která mluví ke všem zaměstnancům farmy o člověku, o Bohu a o zákonu, byl v onom citátu zhuštěn výsměch písničkáře nad deformací základních hodnot sloužících jen kupevnění panství bílého bohatého muže nad zbytkem společnosti. Když v písni Only Pawn in Their Game káže hlasem jižanského politika, mluvícího k bělošskému chudákovi, je to jen variace téhož. Jižanský politik ve zmíněné písni chudého bělocha chlácholí tím, že je na tom výrazně lépe, než černocho, říká: „*You got more than blacks, don't complain / You're better than them, you been born with white skin*“²²⁷ Nad „mocnými“ (politiky – lhostejno na jaké straně železná opony, velkopodnikateli, zbrojaři) Dylan šedesátých let neměl slitování, neviděl výjimky, ani Ježíš by mocným, kteří jsou v skrytu, podle něj neodpustil: „*How much do I know / To talk out of turn / You might say that I'm young / You might say I'm unlearned / But there's one thing I know / Though I'm younger than you / Even Jesus would never / Forgive what you do*“.²²⁸ A neodpustil by jim ani Dylan sám, který dokonce doufal (v závěru téže písně), že brzo zemřou a on se nahlédnutím do jejich hrobu rád ujistí, že vskutku zemřeli: „*And I hope that you die / And your death'll come soon / I will follow your casket / In the pale afternoon / And I'll watch while you're lowered / Down to your deathbed / And I'll stand o'er your grave / 'Til I'm sure that you're dead //*“²²⁹

I u Leonarda Cohena můžeme, byť ne tak zřetelně, podobné tóny naléznout. Například v písni A Bunch of a Lonesome Heroes se Cohen vyznává z toho, že vlastně nemůže zpívat pro ty, kteří ho potřebují, protože jejich životní pouť je příliš těžká. Jsou hladoví, skloněni pod břemenem tvrdé denní dřiny, a tak nemají sílu slyšet, proto Cohen zpívá jiným, těm, kteří ho naopak nepotřebují: „*I sing this for the*

²²⁷ DYLAN, B., Only Pawn in Their Game, soukromý archiv.

²²⁸ DYLAN, B., Masters Of War, soukromý archiv.

²²⁹ Tamtéž.

*crickets, / I sing this for the army, / I sing this for your children / and for all who do not need me. / "I'd like to tell my story," / said one of them so bold, / "Oh yes, I'd like to tell my story / 'cause you know I feel I'm turning into gold."/*²³⁰

Na straně druhé se v Československu zamlčovalo, že jiné motivy písní zmíněných písničkářů „pokrokové“ ve smyslu, jak pojmu „pokrokový“ rozuměl komunistický režim, nebyly. Za všechny motivy, které byly opomíjeny, se zmíníme o náboženských. Pro Dylanovu píseň *All Along the Watchtower* byla inspirací kniha Izaiášova, kapitola 21, kde se ve verších 5 – 9 hovoří o pádu Babylonu. V Dylanově písni: *„All along the watchtower, princes kept the view / While all the women came and went, barefoot servants, too. / Outside in the distance a wildcat did growl / Two riders were approaching, the wind began to howl.“*²³¹ V rozmluvě šaška se zlodějem lze navíc vystopovat prvky rozhovoru Krista s ním ukřižovanými zločinci na Golgotě. Dokonce i v povytce revoluční písni *The Times They Are a-Changin‘* najdeme v poslední sloce (a nejen v ní) spojení, která připomínají biblická slova o posledních, kteří budou prvními: *„The line it is drawn the curse it is cast / the slow one now will later be fast / and the present now will later be past / the order is rapidly fading / and the first one now will later be last / for the times they are a-changing.“*²³² Stopy Dylanovy religiozity bychom mohly nalézt v mnohem zjevnější podobě než v *All Along The Watchtower*, či *The Times They Are a-Changing*, v mnoha jiných jeho textech.

²³⁰ COHEN, L. *A Bunch of a Lonesome Heroes*, soukromý archiv.

²³¹ DYLAN, B., *All Along the Watchtower*, soukromý archiv - srovnej viz Bible Kralická, Izaiáš, kapitola 21, verš 5 – 9: „Přístroj na stůl, nechť stráž drží strážný, jez, pí. Vstaňte knížata, mažte pavězy. / Nebo tak řekl ke mně Pán: Jdi, postav strážného, kterýž by to, což uhlédá, oznámil. / I viděl vozy, [a] dvěma řady jízdu, vozy, kteréž oslové, [a] vozy, kteréž velbloudové [táhli]; šetřil zajisté pilně s velikou bedlivostí. / A volal [jako] lev: Ját, Pane můj, stojím na stráži ustavičně ve dne, nýbrž na stráži své já stávám v každičkou noc. / (A aj, v tom přijeli na vozích muži [a] dvěma řady jízda.) Zvolal tedy a řekl: Padl, padl Babylon, a všechny rytiny bohů jeho o zem roztráskány. /“

²³² DYLAN, B. *The Times They Are a-Changin‘*, soukromý archiv- srovnej viz Bible Kralická, Matouš, kapitola 19, verš 29 – 30: „A každý, kdož opustil by domy, neb bratry, neb sestry, neb otce, neb matku, neb manželku, neb děti, neb pole pro jméno mé, stokrát více vezme, a život věčný dědičně obdrží. / Mnozí pak první budou poslední, a poslední první.“

Leonard Cohen je Dylanovi v lecčems podobný. Krom židovského původu jsou i jeho písně protkány odkazy na staro- i novozákonní motivy. V *If It Be Your Will* Cohen mluvil slovem modlitby: „*If it be your will / If there is a choice / Let the rivers fill / Let the hills rejoice / Let your mercy spill / On all these burning hearts in hell / If it be your will / To make us well // And draw us near / And bind us tight / All your children here / In their rags of light / In our rags of light / All dressed to kill / And end this night / If it be your will*“.²³³ V Cohenově patrně nejslavnější písni, *Hallelujah*, byl využit příběh Davidova propadnutí lásce k Batšebě a těžkého hříchu, kterého se kvůli tomu dopustil (odstranění Uriáše), aby píseň zakončil zvoláním: „*I did my best, it wasn't much / I couldn't feel, so I tried to touch / I've told the truth, I didn't come to fool you / And even though / It all went wrong / I'll stand before the Lord of Song / With nothing on my tongue but Hallelujah*“.²³⁴

Počátky českého folku byly angloamerickou vlnou ovlivněny výrazně, ale nebyl to vliv jediný.²³⁵ Podobně jako Zdeněk R. Nešpor²³⁶ bychom mohli hovořit o různě se překrývajících třech proudech – ovlivnění americkou lidovou tradicí (*Spirituál Kvintet, Rangers*), vliv Dylana a Donovana (*Jaroslav Hutka, částečně Vladimír Merta*)²³⁷ a typicky českou tradicí rozvíjející se na půdě malých divadel (*Karel Kryl*). Je ale otázkou, co všechno můžeme za folk považovat.

Shora jsme řekli, že folk klade důraz na slovo a obnažuje společensky citlivá témata. Můžeme k tomu doplnit Hanzelovu definici písničkáře, ale stále před námi vyvstávají základní otázky. Někteří ryzí písničkáři se svou uměleckostí hry na kytaru a složitostí Hanzelově definici písničkáře vymykají (*Vladimír Merta, Dagmar*

²³³ COHEN, L., *If It Be Your Will*, soukromý archiv.

²³⁴ COHEN, L., *Hallelujah*, soukromý archiv.

²³⁵ Někteří folkaři byli inspirováni i jinými než angloamerickými vzory, ale šlo o písničkáře z mladší generace – *Jaromír Nohavica (Vladimír Vysockij, Bulat Okudžava), Jiří Dědeček (francouzští písničkáři Georges Brassens, Jacques Brel)*.

²³⁶ NEŠPOR, Z.R., *Děkuji za bolest... : náboženské prvky v české folkové hudbě 60. – 80. let*, Brno 2006.

²³⁷ Typická je v tomto smyslu Donovanova píseň *Catch The Wind* s tématem marnosti chytání větru, která měla u českých písničkářů velký ohlas: „*In the chilly hours and minutes, / Of uncertainty, I want to be, / In the warm hold of your loving mind. / To feel you all around me, / And to take your hand, along the sand, / Ah, but I may as well try and catch the wind*“.

Andrtová – Voňková, Oldřich Janota), Jan Burian dokonce na kytaru ani nehrál, a přesto byl písničkářem. Další v určitých obdobích vůbec nehráli své texty, ale uchýlili se buď k české lidové tradici (Jaroslav Hutka), nebo jim texty psal dvorní textař (Jiří Zych pro Petra Lutku). Některé ryze folkové kapely ztratily v sedmdesátých letech jeden ze základních rysů folku, jak jsme si je specifikovali, přestaly jít tzv. „proti srsti“ (např. Rangers – pozdější Plavci). Folk nelze vymezit ani jakožto styl, který je protestní – mnozí písničkáři v době tzv. normalizace nikdy nepřekročili určité limity ve své tvorbě – aktuální narážky halili do metaforického pláště, nebo si volili apolitictější témata. V institucionální rovině rovněž udržovali odstup od jasného protestu (např. se snažili hrát oficiálně, nepodepsali Chartu 77). Jiní písničkáři naopak limity překročili a opravdu o nich jako o protestních písničkářích lze hovořit (např. Charlie Soukup, Jaroslav Hutka).

Folk můžeme zkusit vymezit i jinak, zvnějšku. Můžeme říci, že folkový písničkář je pouze ten, kdo splňuje základní podmínku, a sice, že se na jeho koncertech schází specifické publikum. Specifičnost publika spočívá v jeho náchylnosti chápat koncert jako společenskou událost, která je vlastně nadřazena koncertu samotnému. Publikum je tak jakýmsi společenstvím, které sdílí podobné názory (podobnou distanci) na situaci, která jej obklopuje. Návštěva koncertu je v tomto smyslu aktem potvrzujícím sounáležitost s určitým kolektivem, v posledku aktem sebeidentifikačním. Toto vymezení koresponduje s odvratem od folku po roce 1989. Po listopadové revoluci sice nastalo krátkodobé vzednutí vlny zájmu o koncerty písničkářů, ale ta velmi rychle opadla, protože koncert už přestal být shromaždištěm lidí stejně smýšlejících. Přestal být společenským fenoménem a lidé chodili na koncerty písničkářů jen pro písně samotné, bez vnějšího stmelujícího prvku. Písničkářem splňujícím tuto definici – tj. existence společenství stejně smýšlejících o vnějším světě - by byl ale například i Jan Nedvěd (tramské hnutí).

V dalším textu proto budeme vycházet při definici folku ze dvou podmínek: 1. podstatná část písničkářova repertoáru je tvořena vlastními texty (převážně hranými na kytaru), kterými nastavuje zrcadlo současné společnosti a poukazuje na její aktuální problémy (z toho důvodu ponecháme stranou country & western, jehož námětem jsou věci vzdálené, opěvující Mississippi, Niagarské vodopády, tulácký život před sto lety atd.), 2. koncerty písničkáře jsou místem setkávání lidí se stejnými

nebo velmi podobnými názory na vnější situaci, jakýmsi mikrokosmem svobody v makrokosmu normalizační šedi a ve své podstatě jsou místem, které se může sekundárně projevat veskrze politicky – koncert je možno charakterizovat známým pojmem „ostrůvek svobody“.

Při hledání definice folku jsme se tak dostali do značných nesnází a může být proti nám vznesena připomínka, kterou v jiném smyslu pronesl Ludwig Wittgenstein ve svých posmrtně vydaných *Philosophische Untersuchungen*, kde se táže, zda zastřený pojem je ještě vůbec pojmem („*Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff? – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen?*“).²³⁸ Mohli bychom vymezit folk jinak, a to skrze hodnotové soudy, postavit do protikladu triviální texty a texty hlubší, triviální akordový doprovod a sofistikovanější hudbu. Mohli bychom říci, že existuje laciné (nízké) umění a umění vážné (vysoké), že například Nedvědovy písně jsou kýčem, zatímco písně Dagmar Andrtové – Voňkové nikoli. V této rovině bychom se ale zapletli do neřešitelných nejasností při zdůvodňování toho, proč něco kýčem je (a není to tedy folkem) a něco není; navíc bychom se nevyhnuli konečnému a logickému tvrzení, že folk byl a je žánrem populární hudby a jako takový si nemůže klást příliš velké nároky na přiznání statusu vysokého umění, ať je v jakémkoli plášti.²³⁹ Ač to může znít jakkoli tvrdě, přestože folk klade důraz na slovo, většina textů neobstojí samostatně jako básně a stejně tak neobstojí samotná hudební složka, která je postavena často jen na střídání základních akordů.

²³⁸ WITTGENSTEIN, L., *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M 1960, s. 326.

²³⁹ Velkým kritikem jakékoli podoby populární hudby coby nízkého umění, které zřetelně odlišil od umění vysokého, byl Theodor Adorno, jehož práce měly ve své době velký vliv: „Regressiv ist aber auch die Rolle, welche die gegenwärtige Massenmusik im psychologischen Haushalt unser Opfer spielt. Sie werden nicht nur von Wichtigerem abgezogen, sondern in ihrer neurotischen Dummheit konfirmiert...“, in: ADORNO, T., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1991, s. 29.

Funkce slova ve folkových písních

*„Při svých vystoupeních v různých krajích ČSSR naplnil svým jednáním skutkovou podstatu trestných činů hanobení republiky a jejího představitele, hanobení národa, rasy a přesvědčení... byl ... předán vyšetřovacímu odboru S-StB v Hradci Králové ... nebyl dosud trestně stíhán, vztahovala se na něho amnestie presidenta republiky ze dne 8.5.1975 ... ve svých vystoupení opět používá dvojsmyslných narážek ... a zpívá písně, které mají svým obsahem negativní dopad na posluchače, většinou z řad mládeže a studentstva...“*²⁴⁰ tímto zápisem zdůvodnila Státní bezpečnost založení signálního svazku na Jaroslava Hutku, kterého do té doby StB vedla jako „prověřovanou osobu“ (PO).

Když odmyslíme od úsměvné skutečnosti, že první Hutkovo vyšetřování zastavila až Husákova amnestie v roce 1975, jádrem založení signálního svazku bylo slovo – Hutkovo dvojsmyslné narážky a písně s „negativním dopadem“ na posluchače. Slovo bylo tím, co přitahovalo posluchače v sedmdesátých a osmdesátých letech na koncerty písničkářů, a slovo logicky přitahovalo i druhý břeh, tj. příslušníky státní moci. Jak fanoušci písničkářů, tak agenti Státní bezpečnosti a pracovníci kulturních odborů národních výborů hledali na koncertech totéž: jinotajem skryté narážky na režim a komentování aktuálního dění. Pochopitelně každý měl svůj vlastní důvod, fanoušek chtěl slyšet z pódia pojmenovat společenskou realitu nefrázovitě, jinak než o ni hovořila oficiální média, kontroloři naopak chtěli tento svobodný informační kanál ucpat.

Zabývejme se nyní právě slovem. Nebudeme se pouštět do literárních rozborů písňových textů folkových písničkářů, nebudeme ani hodnotit jejich kvalitu. Následující texty nevypovídají ani o tom, jakou roli tyto písně se „společenským“ tématem hrály v kontextu jejich tvorby, zda byly převažující, nebo minoritní. Ukážeme pouze, jak písničkáři zobrazovali realitu sedmdesátých a osmdesátých let, čím tedy mohli lákat posluchače a zároveň bezpečnostní instituce komunistického režimu.

²⁴⁰ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák.

První generace českých písničkářů dorůstala v uvolňujících se šedesátých letech. V liberalizovaném ovzduší Československa již dávno byla zapomenuta kampaň proti jazzu a k rock and rollu a k bigbítu se přistupovalo také benevolentněji než dříve. Československo tak začalo „dohánět“ Západ. V takovém prostředí šedesátých let proto mohla – a také byla – velká část začínajících písničkářů ovlivněna angloamerickými vzory, a to nejen vzory hudebními, ale i způsobem života – hippies, byť samozřejmě Československo šedesátých let není možné srovnat se Spojenými státy.

Témata písní proto obecně směřovala k negaci světa dospělých. Vnímala jeho nedokonalost, jeho nespravedlnost, falešnost, válkychtivost atd., a to bez ohledu na formu státního zřízení. V Hutkově Městě je civilizace vyobrazena ponuře:

*Na počátku všeho stál strom
Adam z něj jablko vzal
Naše civilizace rostla jak strom
místo ovoce strom města dal
Vyhnání z ráje, první pekla stíny
Místo ovoce strom města dal
Nákupní taška místo gravitace
Sobectví, to jsou nadutý tváře
Závist mhouří oči a rodí zrádce
Děti na ulicích vypadají staře²⁴¹*

V písni Hospodskéj Hutka předkládá podobný pohled na svět plný špíny a zla:

*Hospoda je domov náš
Žitím se chceme pobavit
Tohle ví každej z nás
Tohle si nenecháme vzít
Z nenávisti se tloustne*

²⁴¹ HUTKA, J., Město, souroky archiv.

*Žádost bystří oči
Vražděním ti svalstvo zhoustne
A lidi jsou samý svaly
Lidská kůže furt tloustne
Tuční necitlivostí²⁴²*

Svět dospělých je světem zkaženým, oproti dětství: „Vrátil ses z vojny a seš hotovej chlap / Umiš se za zády smát, lhát jakoby nic / Jakoby žít / S penězma žít, jakoby žít...“²⁴³, z něhož je potřeba najít východisko. V písni Hospodskej je východiskem z hrozného světa kolem „věčný tulák“, „ten, kdo má v hlavě tisíc sluncí“, „blázen, co se vydal k slunci“,²⁴⁴ tj. de facto společenský outsider, vyděděnc, člověk žijící na pokraji společnosti, člověk nepochopený.

Stejně zřetelné vymezení vůči společenské realitě, uhlazenosti snobů a jejich radovánkám nalezneme u začínajícího Karla Kryla. Jeho Preludium vyobrazuje přímo fyzický odpor proti „měšťáckému“ způsobu života:

*Strašidla zblblá od nudy se po kavárnách plouží,
parfémované obludy v tanečním rytmu krouží,
zestárlé Sirény huhňají s kretény,
stoleté oslice hýkají z ulice.
Neslyšíc zvuky kvarteta, strašidlo s hlavou kraví
a zelenavá prateta nenuceně se baví,
půl psa – půl prasete nad stehnem z kuřete
nekouká na krásy, pod rypák chrochtá si.
Myslím, že je v tom prokletí, když nad tím přemýšlíme,
že ve dvacátém století strašidla dosud zříme²⁴⁵*

²⁴² HUTKA, J., Hospodském, soukromý archiv.

²⁴³ HUTKA, J., Život tě naučí, soukromý archiv.

²⁴⁴ HUTKA, J., Hospodskej, soukromý archiv.

²⁴⁵ KRYL, K., Preludium, soukromý archiv.

V Mertově v písni Chtít chytit vítr je deziluze ze světa dospělých, ze ztráty dětských ideálů, také hmatatelná. Merta jakoby se snažil nalézt zpřetrhanou cestu nazpět, do dětských let, kdy vše bylo panensky čisté, bez nutnosti dělat kompromisy:

*Dost dlouho se mi zdá že ztrácím cenu
indickejm dětem hlad nezaženu
zabloudil jsem lhostejností
nevím jak najít cestu zpět
Jmenuju se po tátovi a je mi dvacet let²⁴⁶*

Vše, čím žije člověk v dětství, selhává, snažit se o cokoli smysluplného je marnost, je to stejné jako se pokoušet chytit vítr. Vítr je nakonec tím symbolem, který vysvobozuje:

*Nebudu mít dost sil zmizím do ticha
v poslední chvíli možná chytím vítr
A vítr chytí mě – odletíme společně
A těm které tu nechám zbude vítr²⁴⁷*

V programové písni Pasážová revolta Karel Kryl, písničkář, který vyšel z klubového hraní (oproti rozevlátému a do značné míry beatnickému vývoji Hutky a z části Merty), z tradice Osvobozeného divadla a Semaforu, nahlíží na svou generaci už jako na dospělou a plně vřazenou do společenského života, její nevinnost mládí již zmizela (s povzdechem „Už nejsme nejsme to co kdysi / už známe ohnout záda...“):

*I naše generace
má svoje kajícíníky
a fízly z honorace
a skromné úředníky
a tvory bez svědomí
a plazy bez páteře*

²⁴⁶ MERTA, V., Chtít chytit vítr, soukromý archiv.

²⁴⁷ MERTA, V., Chtít chytit vítr, soukromý archiv.

*a život v bezvědomí
a lásku - k nedůvěře
Už nejsme nejsme to co kdysi
už známe ohnout záda
umíme dělat kompromisy
a zradit kamaráda
a vděční dnešní Realitě
líbáme cizí ruce
a jednou zajdem na úbytě
z té smutný revoluce
I v naší generaci
už máme pamětníky
a vlastní emigraci
a vlastní mučedníky
A s hubou rozmlácenou
dnes zůstali jsme němi
ne - nejsme na kolenou
ryjeme drškou v zemi²⁴⁸*

Kromě „kultu“ nezkaženého světa dětství, daného do kontrastu se zkaženým světem dospělých, akcentovala šedesátá léta protiválečná témata (Hutkův Voják, expresivní Krylova Píseň neznámého vojína a mnoho dalších). Za všechny uvedme Mertovu Hodinu vlka, kde se mísí protiválečné tóny s milostnou lyrikou:

*A ty přicházíš
sedíš na tanku a nikdo tě nevidí
Otevíráš náruč a střílíš do lidí
Svlékáš se přede mnou
nikdo ti nepřináší květiny
Vrháš se z letadla a počítáš vteřiny
Máš na rameni vránu smrt
a uniformu z perleti*

²⁴⁸ KRYL, K., Pasážová revolta, soukromý archiv.

*Přes tělo bílý pruh
na pažbě jména obětí
Jsi cizí slepá bezcitná nehybná
panenská nevinná když střílíš do dětí²⁴⁹*

Pro československý folk byl zlomový rok 1968. Srpnová invaze spojeneckých vojsk na jedné straně ukončila lyrické počáteční období (Vladimír Merta), na straně druhé zmnožila a vyostřila společenské náměty v písniích (Karel Kryl). Kryl se v této době stal „národním bardem“, podoben polskému Jacku Kaczmarskému, jeho písně z této doby jsou expresivní, jednoznačné, všezahrnující. Nesou v sobě vzdor, protest. Kryl se jednoznačností a morálním apelem svých výpovědí v posrpnovém období posléze (po nástupu Gustáva Husáka do funkce 1. tajemníka ÚV KSČ) stal personou non grata a dokonce symbolem žebříčku škodlivosti pro normalizační kulturní funkcionáře – nejhorším obviněním písničkáře, které se často objevovalo ve zprávách kulturních referentů (a také Státní bezpečnosti), bylo „zpívá a hraje ve stylu Kryla“, což logicky znamenalo vytěsnění takového zpěváka z oficiálního prostoru.

Srpnová invaze a její reflexe v tvorbě může být příkladem, na němž je vidět odlišný přístup jednotlivých písničkářů k společenské realitě. Na jedné straně Karel Kryl, který v písni Bratříčku, zavírej vrátka trochu bolestínsky uděluje rady svému „bratříčkovi“ a konejší ho, vstup vojsk je zobrazen zcela transparentně:

*Bratříčku nevzlykej
to nejsou bubáci
Vždyť už jsi velikej
To jsou jen vojáci
Přijeli v hranatých
železných maringotkách
Se slzou na víčku
hledíme na sebe
Bud' se mnou bratříčku
bojím se o tebe*

²⁴⁹ MERTA, V., Hodina vlka, soukromý archiv.

*na cestách klikatých
Bratříčku v polobotkách
Prší a venku se setmělo
Tato noc nebude krátká
Beránka vlku se zachtělo
Bratříčku! Zavřel jsi vrátka?²⁵⁰*

Podobně jasná je interpretace invaze u Vladimíra Merty:

*O zem trávou udeřili
dětské hroby v parky mění
Nakupují malé lžičky
hrníčky a příborničky
Tam kde ti bylo po kotníky růži zasadili
Ohniví hřebci pádili
trojky se splášily
hranice plály jako ruce dívek v ohni
Vzpomeň si - kolik ti bylo let a kolik hodin?
MNOHO MRTVÝCH MNOHEM VÍC RANĚNÝCH
Do lesů odjeli
svých žen se báli
do hadrů oděni nevzhledli od cesty
A v cizích mlýnech semleli zapomnění
Ohně ztemněly
vrány se vrátily
Jenom dálky bíle páchnou nehašeným vápnem
Kolik jich bylo? Pro koho trpěli?
A kolik je podzimních hodin?
Hlásíme správný čas: Nebylo mrtvých
A není raněných!²⁵¹*

²⁵⁰ KRYL, K., Bratříčku, zavírej vrátka, soukromý archiv.

²⁵¹ MERTA, V., Nebylo mrtvých, soukromý archiv.

Vlastimil Třešňák se vyjadřoval oproti shora jmenovaným méně přímo, méně politicky vyhraněně. U Třešňáka je noc z 20. na 21. srpna zahalena hávem lyričnosti, osobním a nesdělitelným prožitkem; téma písně ozřejmuje vlastně až její název – 21. srpna:

*Přišla hudba s láhví vína
přituknout si s nocí
a noc se nijak netajila
krádeží mých smyslů
Pak mne hnala
nahá a zpěněná
k těžkým černým vratům
po schodech dolů
níž a níž a níž
Do smrti nezapomenu
to datum
a tvoje jméno
Ty kurvo!²⁵²*

Podobné míšení milostné lyriky s realitou, kdy je postava ženy využita jako symbol (podobně u počínajícího Vladimíra Merty, viz zmíněná Hodina vlka), Třešňák využil i později v písni Madam Praha, v níž si „vyřizuje“ účty s městem, které zároveň obdivuje a nenávidí:

*"Táhni mi z očí!"
řve a ukazuje na dveře
chtěl bys ji zabít
ale když rozvlí oponu
a vkročí na jeviště
schováš nůž a nezabiješ
možná snad a možná příště
Venku se stmívá*

²⁵² TŘEŠŇÁK, V., 21. srpna, soukromý archiv.

*a ona zpívá hlasem vraha
celá se rozzáří
padneš jí k nohám
něco tě studí na tváři
"Jsi něžná a zlá..."²⁵³*

Vysloveně „politické“ písně reagující na konkrétní události se v repertoáru českých folkařů objevovali po srpnu 1968 velmi okrajově, a to s výjimkou řady Krylových skladeb jako například Jeřabiny:

*Na břehu řeky roste tráva ostřice,
prý přišli včas, však vtrhli jako vichřice,
nad tichou zemí vrčí netopyři
a národ němý tlučou oficiři²⁵⁴*

Sovětská okupace, vlastně vůbec existence bipolárního světa, v němž Československu bylo přisouzeno být na jedné straně barikády, byla chápána coby nezměnitelná realita a vedla častěji k ironickým narážkám a metaforické symbolice, než k programovým písním a morálnímu imperativu. Zora Růžová, dvorní textařka Jaroslava Hutky, v písni Cizinci z počátku sedmdesátých let přítomnost vojsk zachytila lakonicky:

*Cizinci, cizinci, cizinci, cizinci
Cizinci, cizinci, dolary, marky, ruble taky²⁵⁵*

Jan Burian v písni Pohádka má podobně stručné a vypovídající dvojverší:

*Princezna netřese se před drakem
Když v noci běží do krytu²⁵⁶*

²⁵³ TŘEŠŇÁK, V., Madam Praha, soukromý archiv.

²⁵⁴ KRYL, K., Jeřabiny, soukromý archiv.

²⁵⁵ RŮŽOVÁ, Z., Cizinci (text zpíval Jaroslav Hutka), soukromý archiv.

²⁵⁶ BURIAN, J., Pohádka, soukromý archiv

Petr Lutka v písni Vlasy zpíval:

*My sme hoši z jedný klasy,
hopsa hejsa zpíváme si,
máme totiž krátký vlasy
a tak je nám hej²⁵⁷*

S vlasy v trochu jiném tónu, ale ve stejné souvislosti, zpíval také Oldřich Janota:

*Už celá řada lidí
za mnou přišla s tím:
Že se jim dost líbim ale
škodim sobě sám
Když dlouhý vlasy
(který jim osobně nevadí)
si neměřim a nestříhám
Jó vidiš
mysleli sme to s tebou dobře ...
Jó vidiš
můžeš si za to sám!
Řikají že bych neměl
podléhat cizím vlivům
Řikám no to bych neměl
snad ani tomu vašemu ne²⁵⁸*

Dagmar Andrtová-Voňková si v písni Jmelí vypomáhá symboly světa rostlin:

*Tobě sudičky prisoudily
nebudeš strom, budeš jmelí
jmelí, jmelí na stromech v polích*

²⁵⁷ LUTKA, P., Vlasy, soukromý archiv.

²⁵⁸ JANOTA, O., Vlasy, soukromý archiv.

*a koho z nás to víc bolí
a koho z nás to víc bolí
I kdybys jiný stokrát být chtěl
nebudeš zrní, budeš jen námel
námel, námel na klasech v polích
a koho z nás to víc bolí
a koho z nás to víc bolí²⁵⁹*

Vlastimil Třešňák v Zeměměřiči mnohovýznamově (o brigádě? o celé společnosti?) odpovídá svému „šéfovi“ při pauze na svačinu:

*Mezi sousty vyzvídal
Tak jak se ti tu líbí?
já rozhodím ruce a povídám
Ale to víte...
Máš tu les, nebe i hospodu
tak co ti tady chybí?
sedl jsem si vedle něj a povídám
Ale to víte...²⁶⁰*

V neposlední řadě Vladimír Merta v písni Na množství nehleďte:

*Cizinci mají valuty a proto jsou spřátelení
ale kdo z vás by je chtít taky měl ten zdaleka přítel není²⁶¹*

Zdůrazněním lehkého podtónu textů nemá být řečeno, že by aktuální události zůstávaly vždy bez vážné odezvy a komentáře – nejhojněji v počátku sedmdesátých let sebeupálení Jana Palacha (Vladimír Merta, Karel Kryl, ten už v exilu). Bohdan Mikolášek reagoval na Palachovu smrt písni Ticho:

²⁵⁹ VOŇKOVÁ-ANDRTOVÁ, D., Jmelí, soukromý archiv.

²⁶⁰ TŘEŠŇÁK, V., Zeměměřič, soukromý archiv.

²⁶¹ MERTA, V., Na množství nehleďte, soukromý archiv.

*Ticho a lidé proudí ulicí
a každý úsměvu se vzdal.
Vždyť ticho je jen čára pŕlící
pak přijde výkřik
- už přišel výkřik a plamen plál.
Oheň světlo dým
a krátký život s ním
hořely dlouho a hořet budou dál.
Plamen cizích vin
a já dobře vím
tak jako vy tu zprávu:
zemřel živý člověk
aby mrtví zůstali žít.
Zůstali žít, ale snad už
aspoň trochu ví proč.²⁶²*

Motiv Palachova činu nese v sobě i Třešňákova píseň On, ona a strom (Láhev deště):

*Nevěřil knihám a spoléhal na strom
trochou deště si smočil tváře
aby strom nemoh říci, že v poslední chvíli
neplakal
trochou deště si smočil tváře
aby strom na chvíli odvrátil hlavu od oltáře
trochou deště si smočil tváře
skočil bolest a záře²⁶³*

První generace písničkářů se chápala i ryze oficiálních témat, která byla vývěsním štítem komunistického státu, zobrazovala je ale pro režim nepřijatelně. Řečené je možno dokumentovat na zobrazení dělnického života. Vlastimil Třešňák

²⁶² MIKOLÁŠEK, B., Ticho, soukromý archiv.

²⁶³ TŘEŠŇÁK, V., Láhev deště, soukromý archiv.

byl sociálně velmi citlivý a jeho „proletářské“ texty jsou jedním z vrcholů jeho tvorby. Jeho vnímání dělníka však bylo v době budování „rozvinuté socialistické společnosti“ naprosto nepřipustné. Třešňák Štrougalem na XIV. sjezdu KSČ vyhlášený program rozkvětu materiálního konzumerismu tvrdě komentoval:

*Smutný, šťastný
každé ráno ten dělník vypadá
beznadějně prázdný
se večer zpátky domů vrací
Píchačky cinknou
a on vyjde ze dveří
tisíce takových
večer fabriky zvrací
tramvají domů
s jedinou myšlenkou
na teplou večeri
a ráno znovu, znovu, znovu, znovu...
Nechápu tě, nejčernější proletáři
miluju tě, tak jak ty miluješ mne
jsi svatý s propocenou svatozáří
jsi svatý a nevíš hodiny a nevíš dne²⁶⁴*

O nedostatečnosti světa „běžných“ pracujících hovořili i další. Jaroslav Hutka trochu kramářsky, mravokárně a méně působivě než Třešňák zpíval v písni Litvínov o městě, které je podobno spíše vězení než místu k životu:

*Copak jste lidičky, copak jste provedli
Že jste tu zavřeni v tak velkém vězení
Zdali jste někoho chudého podvedli
A teď jste tady v těch barácích zavřeni
Nikommu na hlavě vlasek jsme neohli
Jsme velcí dobráci, to bychom nemohli*

²⁶⁴ TŘEŠŇÁK, V., Vůně salámu, solviny a melty, soukromý archiv.

*Jsme tady za práci, výdělek tu máme
Za byt a za stravu, za oděv děláme²⁶⁵*

Vladimír Merta v Bůčku zaujímá také jednoznačně negativní postoj vůči světu, v němuž mu bylo dáno žít:

*Zbyli jsme dva co zašli na jedno pivo
do kantýny na stojáka dole
upocený lidi stáli frontu na oběd
a jedli na špinavým pocákaným vikslajvantovým stole
zachytil jsem jejich závistivej pohled –
- jak to že je otravujem?
známe jenom kanape chlast a zadní lóže kina
a ráno nemusíme vstávat protože nikde nepracujem
styděl jsem se za sebe i za ně
chtělo se mi tančit hulákat a zpívat –
- čím je to vina že jsem zůstal stát a mlčel?
Nevím asi se bojím neumím to jinak
Ne to není proti dělníkům - do hajzlu s písničkama
ti u soustruhů dávno věděj svoje
to je pro vás byrokrati s bílejma límečkama
co žerete ten svůj život
jako umaštěnej bůček vstoje²⁶⁶*

Bezmocnost písničkáře vzhledem k společenskému systému a bezvýhodnost situace, kdy už nic nepomáhá, kdy už jeho hlas není slyšen, i když je slyšet, kdy lidé jsou plně ponořeni do „normálnosti“ dnů, je tématem další Mertovy písničky Policejní hodina z roku 1973:

*Někde za zdí pracovali dělníci
na přívodu nezávadné vody*

²⁶⁵ HUTKA, J., Litvínov, soukromý archiv.

²⁶⁶ MERTA, V., Bůček, soukromý archiv.

*manželky sázely svou čest do Sportky
milenci počítali body
Salónní znalec diktoval do rána
povšechnou zdravici
a mocnosti vyslaly do kosmu
další společnou družici
A v rohu zahrady seděl zpěvák s kytarou
bezmocně zpíval protestní písně
o nahém člověku hnaném vesmírem
o prázdném prostoru
s omamnou vůní tísně
Holýma rukama chtěl zastavit dějiny
jako stroj zpíval ze všech sil
Bezejména zrozený ve zlomku vteřiny
se bezejména k ránu oběsil²⁶⁷*

Kritika malosti, konzumního života, večerů strávených u televize, životů vyhaslých v továrnách u normalizované pásové výroby – to je jádrem písní. Třešňák pracujícího nechápe, ale cítí k němu náklonnost, Hutka stojí vně, vypravěč Litvínova je návštěvník města, nikoli jeho obyvatel a je mu teskno, Merta zuřivě protestuje a vidí nepřítele v „bílých límečcích“. Ani jeden ale nekritizuje v těchto textech „reálný socialismus“, komunismus, Sovětský svaz atd., stejné texty by mohly být napsány i dnes a byly by stejně platné jako tehdy.

S postupujícími sedmdesátými lety dochází pod tlakem moci (korunovaném zásahem Státní bezpečnosti) k tříštění první generace písničkářů. Jedni se přibližují k disentu, a to i formálně, nejzřetelněji podpisem Charty 77 (J. Hutka, V. Třešňák, V. Veit). Druzí zůstávají na půli cesty, na naprostém okraji oficiální sféry zbaveni možnosti pravidelnějšího hraní a vystavení mnohým zákazům, ať již lokálním, nebo celostátním (O. Janota, D. Andrtová-Voňková, V. Merta, J. Burian, J. Dědeček atd.).

²⁶⁷ MERTA, V., Policejní hodina, soukromý archiv.

Společenská témata se v písniích řady folkařů vyhraňovala. Hutka zpívá o zavření Václava Havla, popř. o procesu s kapelou The Plastic People of the Universe:

*Mají tě v ohrádce, za mříž tě vsadili
Andělé z Brixenu, co vzývají násilí
Pohádku pro děti, loutkové divadlo
Tahajíc za nitky nevyjdou na světlo
A podle litéry Paragraf šavle*

*Teď dumej o právu Havlíčku Havle
Trochus je popletl, řídil ses zákonem
Co platí nad lidmi a také nad pánem
Pán se však urazil, jaképak zákony
On přece nejlíp ví, kdo má být poslušný²⁶⁸*

*Odsoudili plastika
Za to co se neříká
Že řek srdce v gatích není
Máme v gatích enom srani
Plastiku ty tele
Za to sedíš v cele²⁶⁹*

Vladimír Merta napsal už v první polovině sedmdesátých let a posléze na zcela oficiálních koncertech zpíval píseň (např. dokonce v Městské knihovně Praha, v době, kdy se pro něj uzavíraly možnosti veřejného hraní), kde otevřeně hovořil o Státní bezpečnosti, respektive o svém „příteli“ z dětství, který se stal příslušníkem této bezpečnostní složky státu. Popisoval v ní, jak si hráli jako mladí na Čeku a na kulaky, jak v době, kdy vypravěč (Merta) „si přál být tenký jako dopis, abych se vešel do obálky a mohl zadarmo cestovat“, tak jeho kamarád (budoucí pracovník StB)

²⁶⁸ HUTKA, J., Havlíčku Havle, soukromý archiv.

²⁶⁹ HUTKA, J., Odsoudili plastika, soukromý archiv.

*„chtěl mít revolver a tajný inkoust a tajné posláni, aby už na světě nikdy nebyly války
– a za to byl ochoten jít bojovat“. Píseň končila jejich setkáním po letech:*

*Na to si pamatuji jak jsme si byli vším
ty jako já já jako ty měli jsme stejnou dětskou lásku
a když jsi dneska večer přišel něčemu nerozumím
proč se mě bojíš proč klopiš oči proč neslyšíš mou otázku?
Až všichni odejdou
zašlápněš právě zapálenou fasovanou ameriku
vzdychneš a v pozoru se budeš hlásit cizím jménem do služby
Chtěl jsi být alespoň na dvě hodiny zase stejný jako my
kamaráde v batikovaném triku
a právě podle toho jsem tě poznal
Prosím tě odpust' mi²⁷⁰*

Vlastimil Třešňák zpíval sice o sobě, ale de facto to byla výpověď o celé své generaci:

*V kapse mám finský nůž
a průkaz filmového klubu
před sebou život
a vojenské cvičení
budu se učit držet krok, krok
budu se učit držet hubu
a jako u vytržení zvedat hlavu k obloze
a podívej kam až doletím
já člověk dvacátého století
já člověk dvacátého století²⁷¹*

Jiní písničkáři hledají naopak únik z každodenní reality – na katolictví se obrátil Petr Lutka a jeho texty (do té doby pro něj texty psal Jiří Zych) byly vírou

²⁷⁰ MERTA, V., Dva malí kapitáni, soukromý archiv.

²⁷¹ TŘEŠŇÁK, V., Finský nůž, soukromý archiv.

silně inspirované, Dagmar Andrtová-Voňková začala více využívat lidové motivy a cizelovala kytarovou techniku (na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let odešla na čas úplně do ústraní a nekonzertovala), k minimalismu a k subjektivní symbolistní lyrice se postupně propracoval Oldřich Janota:

*A v poledne do žlutých strání
dopadly cepy
navečer z rybníčních hrází
vytáhli čepy
a proti mně stál pod zlatou maskou
podzimní král, na dlaních jabko
a nebo jen cár přízemní mlhy
a vosí jed v krvi
K půlnoci vrátil se kamarád
možná jen ve snu
jak svíčka na stole blikala
změnil se ve tmu
a za oknem stál v úplňku měsíc
pod zlatou maskou splývání věci
a kříž místo hvězdy a nůž místo smrti²⁷²*

Realitu všedního dne se všemi problémy, které přinášel, zobrazovali ve svých písních Jan Burian s Jiřím Dědečkem, a to v drtivé většině tak, že politično bylo upozaděno. Jeden odstín jejich tehdejší tvorby směřoval spíše k vtipu a ironii, druhý k lyrice:

*Včera v nóbl společnosti při sklence
Zahnul jsem své nejmilejší myšlence
...
Padám - už to nejde zpátky na nohy
Já jsem z toho jelen
vždyť mi z hlavy rostou parohy!*

²⁷² JANOTA, O., Podzimní král, soukromý archiv.

*Celou noc si marně hlavu lámu
Mezi dveřmi nebo na okenním rámu
Zkousím věšet svoji trofej do haly
Zatím auta troubí ranní halali
Nápadů mám doopravdy poskrovnu
A tak asi budu muset obětovat mozkovnu
Vstanu půjdu zamíchám se do davu
Odedneška vždycky s davem poplavu
Jinak se snad svých parohů nezbavím
Než když zkrátka splynu s davem bezhlavým²⁷³*

Pro srovnání uvedeme dvě ukázky textů písničkářů undergroundu, a to Ke třicátému výročí Charlieho Soukupa a Skalického Dělníkův den. Z obou je patrné, kudy vedla dělicí linie. Soukup nic nehalí do méně či více zjevných jinotajů, hovoří srozumitelně, jednoznačně, abstrahuje od snahy po oficialitě:

*Mně chléb a sůl vždy dávala
tadle strana má radnaja
jsem republiky prvý květ
já dožil jsem se třicet let
tak co bysem si zapíral
mě komunismus vychoval
Sluníčko zasvíti
je mi z něj na blití
nebo to není tím
bude to od pití
Jak přijdu na ranní
tak mi to nevadí
mašina dovádí
a já s ní²⁷⁴*

²⁷³ BURIAN, J., DĚDEČEK, J., Parohy, soukromý archiv.

²⁷⁴ SOUKUP, Ch., Ke třicátému výročí, soukromý archiv.

Stejně tak Miroslav Skalický, který se chopil tématu ryze sociálního. Středobodem Dělnického dne je tentýž dělník jako v některých písních Vlastimila Třešňáka. Kontrast přístupu Třešňáka a Skalického k identickému problému lze chápat i v obecnější rovině jako rozdíl mezi polooficiálním folkem a undergroundem. Oba „proletáře“, vývěsní prapor komunismu, v zásadě vidí stejně, dělník je jim synonymem marnosti bytí, zmechanizovaným živočichem, Skalický je ale o poznání syrovější:

*Ve čtyři drnčí budík měli bysme vstávat
abysme stihli píchnout než bude velkej nával
musíme se rvát chcem první spustit soustruh
a běžet se vysrat běžet se vysrat
při srání přečíst noviny mrknout se na kulturu
sežrat kus kabanosu a mazat ke soustruhu
soustruh je moje láska soustruh já miluju
každej den do svačiny pár zmetků zfušuju
prací zasraný ruce vodrhnu solvinou
požeru kárky z chleba zakousnu koninou
pak si dám čtyři piva aby se koule točila
mistr na mně nadává svačina prej už skončila
soustruh je moje láska soustruh já miluju
každej den po svačině pár zmetků zfušuju
prací zasraný ruce vodrhnu solvinou
přesně v půl třetí píchám pak jedu šalinou
vystoupím na sídlišti pivem se naleju
pak ve svojem paneláku vejtah pobleju
a tak jsem zase doma rodino tak mě vítej
haranti běžte si hrát a ty se stará svlíkej
nemůžu se s tim srát po televizních zprávách
musím jít brzy spát
ve čtyři drnčí budík chce se mi srát²⁷⁵*

²⁷⁵ SKALICKÝ, M., Dělníkův den, soukromý archiv.

Konec sedmdesátých a počátek osmdesátých let byl pro folk důležitý ještě v jednom ohledu. Pomalu se dostávali do obecnější známosti písničkáři „druhé“ generace. Sousedství druhé generace je nutno chápat tak, že začali veřejně působit (alespoň jako folkaři) později, nemuseli být mladší věkem – Jaromír Nohavica (*1953), Pavel Dobeš (*1949), Karel Plíhal (*1958) atd. Začátky jejich samostatného koncertování nebyly spojeny s Pražským jarem, na scénu vstupovali až v době tzv. normalizace a jejich zkušenost proto byla jiná. Přicházeli s jinými podněty, často regionálními zvláštnostmi (využívali často možnosti, které jim nabízel místní dialekt), jejich nazírání společenské reality se však podobalo jejich „starším“ kolegům.

Nohavicova Mávátka jsou podobnou směsicí odporu k „těm nahoře“, těm „dobrákům u koryta, co říkají, že není tak zle“, lhostejno, kteří to zrovna jsou nyní, jako je tomu například u výše zmíněného Mertova Bůčku, kde stejnou funkci plní „bílé límečky“:

*Už dvacet devět roků chodím po světě
a ten svět furt a furt se stejně točí
já budu klidně smát se budu veselý
jenom mi vydloubněte oči
Neviděl bych vypasené páprdy
tisíce let a stále titíž
když něco prohnílého v státě zasmrdí
říkají Ty snad něco cítíš
Říkají mi
dobráci v Rudém právu
není tak zle
jen chlapče zvedni hlavu
Dejte mi do ruky mávátka
a řekněte jak volat sláva*

*já už si najdu ten správný směr
a budu mávat mávat mávat²⁷⁶*

Vymezení se vůči „mocným“, vůči neidentifikovatelným pánům nad osudy lidí dal Nohavica průchod i v řadě dalších písní. Zhudebnil Rejchrtův překlad Vianovy básně Pánové nahoře, v Plebs blues z pozice bezejmenného dělníka dějin zpíval „*V novinách o mně píšou že jsem páteř světa / a já jsem jenom jeho unavený sval ... Mám přece taky srdce srdce které bouchá / a nemyslete že furt myslím na žrádlo...*“²⁷⁷ O vnitřní svobodě, která je nezcizitelná a důležitější, na rozdíl od té vnější, zpíval v písni To nechte být, aniž by přesně určil epicentrum, jímž je právě vnější svoboda ohrožena:

*Auto i dům postel i vzduch mi můžete vzít
přitáhnout uzdu otrávit pramen přestříhnout nit
obrat mě o všechno chcete-li můžete
to co však v sobě mám to nedostanete
to nechte být to nechte být to nechte být
Všechny ty krásy co jsem kdy poznal ty v sobě mám
závratě lásky i přečtené knížky i lidi jež znám²⁷⁸*

Nohavica se ve svých písních stylizuje do role pozorovatele z druhého břehu. Jeho role je vnější, popsatelná výrazem outsider. Není písničkář – intelektuál, mnohem více je písničkář – „plebejec“. Jeho písně jsou často melancholické, jejich poetika svébytná, velmi ovlivněná ruskými písničkáři, formou více umírněnějším a lyričtějším Bulatem Okudžavou než expresivním Vladimírem Vysockým. I v písních ryze aktuálních, například v Raketách, reagujících na instalaci raket SS na území Československa v roce 1983, převládá melancholická struna:

*Chceš-li za mnou láska
přijít až zítra*

²⁷⁶ NOHAVICA, J., Mávátka, soukromý archiv.

²⁷⁷ NOHAVICA, J., Plebs blues, soukromý archiv.

²⁷⁸ NOHAVICA, J., To nechte být, soukromý archiv.

*třeba bude už pozdě
jsem jen hromádka kostí
a shluk bílkovin
a naježené rakety
mi míří rovnou
do slabin
a taky na mou hlavu
A tak přijď už radši dnes
ať spolu dočkáme se jitra²⁷⁹*

O poznání expresivnější a političtější je – pro srovnání – Mertova píseň *Královna noci*, kde se mihl motiv zostření mezinárodního napětí v první polovině osmdesátých let, jež vedlo k instalaci raket středního doletu v Evropě:

*Královno dní královno noci
Čím dál tím víc se vzpírá absolutní moci
Kdekoliv se sejdou dva anebo tři
aby vzývali den ve jménu tmy
postačí aby jeden povstal a řekl
Ještě jsme tu my!
A jde nás víc a víc
a půjdeme dokud máme síly
Hrajte si na vojáčky sami mezi sebou
Ronalde a Džugašvili²⁸⁰*

Pavel Dobeš přišel s novým prvkem – s příběhy „obyčejných“ lidí, s tím, jak se potýkají s okolím, se svým nadřazeným v práci, se spolupracovníky, se sousedy, s manželkou nebo manželem. Dobeš tak kreslí úsměvné, ale i méně úsměvné miniatury ze života lidí „dole“. Líčí jejich každodenní starosti, jejich úspěchy a zklamání, za nimiž je tu více, tu méně zřetelná atmosféra doby a pohled na společnost. Texty obzvláštňuje ostravským dialektem:

²⁷⁹ NOHAVICA, J., *Rakety*, soukromý archiv.

²⁸⁰ MERTA, V., *Královna noci*, soukromý archiv.

*Loni se u nás povyšovalo
Na vyšší místa za vyšší plat
To se robí dycky
Automaticky
Jak kerýsi chachar zdrhně na Západ
...
Dejtě se všeci přejet rychlíkem
Kozla zahradníkem stě zrobili
A pytláka hajným
A zloděja tajným
To stě se pěkně vybarvili
Dyť je to gauner a sviňa sprostá
Duševně silně zakřiknutý
Na prstách z bídu
Počítá do sta
A vyšmatlané nosí buty²⁸¹*

Dobeš se vyjadřoval v písních prostě, spíše než v metaforách nalezneme společenská témata zahalena do pláště humoru. Parodoval výsledky Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě v Helsinkách (Hrušky), poukazoval na problém rozkrádání veřejného majetku (Vendelín Prouza), parodoval komunistická axiómata. Například v písni Krtci vypráví o zničené úrodě těmito živočichy a nemístné radě docenta z Frýdku-Místku:

*Chtěl bych poděkovat' docentovi z Frydku,
že třicet korun shrabnul za jednu radu,
že bezvadně mi pomoh', co se týče krtku,
dodněška jich mam plnu zahradu, caramba.*

...
*Včera mi od něho přišla jasna zprava:
historicky pohled pry krtkum zaručuje*

²⁸¹ DOBEŠ, P., Blažek, soukromý archiv.

*na mojich pozemkach dosavadni prava,
pry puda patří tomu, kdo na ni pracuje, caramba.
Chtěl bych touto cestou vřele poděkovat,
pane docent z Frydku, ale čert vas vem,
a tych třicet korun si dejtě zaramovat,
v ramci dobrych vztahu se soudružským pozdravem, caramba.²⁸²*

Dobešova píseň o apokalyptickém souhvězdí žab mohla být hrána i na jakýchkoli oficiálních akcích, ovšem bez epilogu zesměšňujícího armádu:

*Souhvězdí Žab se pozná velmi lehce
Tamní obyvatelé jsou zelení
Zelené mozky v zelené lebce
A od huby jim šlehají plameny²⁸³*

Protiválečná tematika je u Dobeše nejzhuštěněji obsažena v písni Mobilizace, kde se omlouvá generálům z případné vojenské povinnosti při potenciální válce proti USA a píseň zakončil výzvou důstojníkům:

*Závěrem chci poníženě prosit,
kdyby si chtěli najít jinou zábavu,
u nás nemá kdo v kýblech maltu nosit
v akci "Z" za novou Ostravu,
venku by jim zčervenaly tváře,
lid by na ně přestal hledět úkosem,
já bych nyní nečuměl do kalamáře
a žili bychom všichni rovnou za nosem.²⁸⁴*

Lehčí tón, skrze který prosvítá kritický osten, byl vlastní také Karlu Plíhalovi. Prostou mluvou, často v podstatě naivně dětskou otvíral témata, která byla

²⁸² DOBEŠ, P., Krtci, soukromý archiv.

²⁸³ DOBEŠ, P., Souhvězdí žab, soukromý archiv.

²⁸⁴ DOBEŠ, P., Mobilizace, soukromý archiv.

v komunistickém Československu buď tabuizovaná (např. Květina), nebo nepřijatelná. O svobodě a její neexistenci je píseň Vrána:

*Zatím dole v mraveništi všichni tvrdě makají,
pro matičku, pro královnu pot se z nich jen leje,
jen co vránu uslyšeli, šeptají si potají:
nám tu hoří plán a tahle mrcha se nám směje, že prý:
Krá, krá, krásná je svoboda,
sladká jak jahoda na lesní skalce,
krá, krá, krásně je na světě,
když vítr nese tě tam a zas tam.
Krá, krá, krásná je svoboda,
hebká jak košile zručného tkalce,
krá, krá, krásně je na světě,
když na své "Můžu?" si odpovím sám.²⁸⁵*

O cenzuře je řeč v Plíhalově O písničce, v níž se otevřeně hovoří o pitvání každé skladby předtím, než mohla být veřejně hrána:

*Píseň rostla jako z vody, živila ji slova díků,
přišel podzim a s ním svody všemohoucích zahradníků,
tito páni, jinak hluší, řekli, že by mohla se
v zájmu zahrad lidských duší píseň nahrát v rozhlase.
Chce to jenom drobné změny, zahrady, byť stále menší,
musí býti oploceny, opatřeny zámkem zvenčí,
píseň tato příliš vnáší do zahrádek zase to,
co tam potom bujně raší, ač nebylo zaseto.
Chybovati, to je lidské, úpravičky kosmetické
básníkovi a té jeho písni jenom prospějí,
nejspíš bude chvilku proti, dokud se sám neoplotí,
k tomu všichni dřív či pozdějš ještě rádi dospějí.*

²⁸⁵ PLÍHAL, K., Vrána, soukromý archiv.

V koláži z úryvků písní bychom mohli pokračovat a doložit ještě politicky vyhraněnější texty (např. Mertovy Vzdálené výstřely z června 1989), ale už bychom jen opakovali řečené. Záměrem nebylo podat úplný výčet ani všech písničkářů, ani všech relevantních textů, texty nebyly vybírány ani podle kvality, záměrem bylo ukázat, že písničkáři svými texty obnažovali realitu sedmdesátých a osmdesátých let, že ji dokázali pojmenovat, a že slovo u folku mělo prioritní funkci.

Z toho, že slovo u folku předchází formě (hudebnímu doprovodu) lze dovodit, že folk v porovnání s alternativními hudebními žánry (punk, nová vlna atd.) působil kultivovaněji, de facto intelektuálněji a paradoxně – přes mnohem výraznější političnost textů – přijatelněji pro rozhodující mocenské instituce. Proti folku se nikdy nekonala kampaň v tisku jako tomu bylo v případě nové vlny. Nikdy během sedmdesátých s osmdesátých let nepoužili komunističtí ideologové tezi o tom, že by folk byl do Československa přinesen zvnějšku jako „ideodiverzní“ zbraň západních „imperialistů“ jako tomu bylo u alternativy: *„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.“*²⁸⁶

Ideje, která každá společnost zastává, jsou idejemi generace rodičů, tj. těch, co mají většinou málo důvodů se vymezovat, revoltovat, protože okolní svět je jejich světem. Jsou to oni, kteří zastávají vedoucí funkce. Jsou to ti, kteří nejméně mohou pochopit scénu z knihy Thomase Manna Mario a kouzelník, kde se kouzelník snaží v hypnóze nutit svou oběť k tanci, tato oběť se všelijak svíjí, ale netancuje, protože se nechce podrobit vůli zařikávače (kouzelníka), protože chce zůstat svobodná, chce se rozhodovat svobodně, byť by v tomto případě tanec byl tou nejrozumnější volbou, která by uvolnila strašlivá muka svíjejícího se člověka.²⁸⁷ Předobrazem Mannova Cippoly (kouzelníka) byl jistě Mussolini; princip autority vnucující svou vůli společnosti je však převoditelný i ve smyslu tlaku společnosti na přijetí svých

²⁸⁶ KRÝZL, J. (pseudonym), Nová vlna se starým obsahem, in: Tribuna, r. 1983, č. 12, s. 5.

²⁸⁷ MANN, T., Mario a kouzelník, Praha 1956, s. 65 – 67.

pravidel chování každým jednotlivcem, byť se jakkoli počátku bouří: „*“Balla!” volal (Cippola, pozn. autora). „Kdopak se bude takhle mučit“ Tomu ty říkáš svoboda – tomuhle znásilňování sebe samého? ... Vždyť ti to trhá všemi údy! Jak to bude dobré, uděláš-li jim konečně po vůli! Nu, vždyť už tancuješ! To už není zápas, to už je zábava!*“ – *Bylo tomu vsutku tak, škubání a trhání nabylo v těle odbojného mládence vrchu ... Byla v tom jistá útěcha, když jsme viděli, že je mu teď zřejmě lépe nežli v čase jeho pýchy.*“²⁸⁸

Generace rodičů je „rozumnější“, dbá na konvence, které jsou koneckonců jejími konvencemi, a protože je tato generace generací moci, má v každé společnosti rozhodující slovo a hledí skrze prsty na pokusy zpochybnit své hodnoty. Její hněv je z logiky věci směřován proti těm, kteří se způsobem žití vymykají jejich představě o správném životu. Rozhodující je přitom nepřijatelnost formy, protože je poznatelná snáze – dlouhé, nebo extravagantně upravené vlasy, specifické oblečení, odlišný způsob zábavy atd.²⁸⁹

Alternativní žánry jsou (alternativa existuje v každé společnosti) hudebním vyjádřením generační vzpoury, která dbá na formu (typicky kanonizovaná úprava vlasů punkerů). Vůči společnosti se vymezují třeba méně promyšleně, nemusí se ani vůbec o politickou situaci příliš zajímat, ale posluchači těchto žánrů dávají svou jinakost a odmítání světa rodičů najevo zjevněji, než uměřenější a z formálního hlediska usedlejší folk. Protože společenská konvence chrání své hodnotové postoje oproti postojům nové generace ať je systém jakýkoli (komunistický, fašistický, demokratický), je tato jinakost odmítána každou společností, proto i v tehdejších Západě nalezneme tvrdé odsudky (a velmi podobné těm komunistickým) novým alternativním žánrům.²⁹⁰ Nedemokratické systémy (ať již levicové, nebo pravicové)

²⁸⁸ MANN, T., Mario a kouzelník, Praha 1956, s. 67.

²⁸⁹ „*Primitivní texty spojené s primitivní hudbou, odporové 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.*“ – Tak hodnotil novou vlnu komunistický tisk. In: KRÝZL, J. (pseudonym), Nová vlna se starým obsahem, in: Tribuna, r. 1983, č. 12, s. 5.

²⁹⁰ Srovnej viz VANĚK, M., Byl to jen Rock'n'roll?: Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956 – 1989, Praha 2010.

jsou schopny tento „mravní puritanismus“ účinněji prosadit, protože jejich morálka se stává zákonem a dodržování zákonů z pravidla tyto režimy tvrdě vymáhají – odtud podobnost stejných odsudků obou typů režimů vůči tehdy alternativním hudebním žánrům (za nacismu jazz, za komunismu nejdříve jazz a následně rock and roll).

Útoky na alternativu ale nebyly v komunistickém Československu útoky motivované v první řadě ideologií, ale strachem rodičů o „spořádanou“ výchovu svých dětí. I vysocí komunističtí funkcionáři přece byli otci, měli děti, které chtěli „ochránit“ před „narkomanskými doupaty“. Vladimír Merta v písni Kápě, dýka a plášť pojmenoval strach „mocných“ přesně: „*Vaše dcera si pouští z pásku / obehnané písničky z Londýna (nebo:) Přeji si nemít adresu / být všude tam, kde nejste vy. / Do luk a strání, do lesů / odhazují minulost tak, jako vy konzervy*“²⁹¹ Koneckonců rozporuplně vnímala svět alternativní mládeže v Československu i část opozice a není bez zajímavosti, že především ta starší. Například Ivan Sviták v diskusi nad Pelcovým románem ... a bude hůř se pokoušel z alternativní mládeže sejmout gloriolu protestu a ukázat ji v „pravém“ světle: „*Pokud nebude přestříhnutá pupeční šňůra andrgraundu (citace přepisu dle Svitáka, pozn. autora) s kritikou byrokratické diktatury ..., pak bude stále pózovat falešné vědomí andrgraundu jako náhrada účinného odporu a znemožňovat, abychom viděli narkomany, parazity a cyniky jako to, co opravdu jsou.*“²⁹²

Řada folkařů byla za tzv. normalizace taktéž v nemilosti bez možnosti stálejšího oficiálního hraní jako kapely hrající alternativní hudbu, někteří byli i pronásledováni (jak bude ukázáno dále), díky své větší vnější slučitelnosti se společností však na ně byla upřena menší pozornost bezpečnostních složek, než na vnitřně málo politickou alternativní hudbu. Písničkáři s sebou nenesli žádný poznávací vnější atribut, jejich koncerty neprovázely výtržnosti. Lidé, kteří šli na koncert folkaře, mohli být zcela vřazeni do většinové společnosti (není bez zajímavosti, že posluchačské jádro písničkářů tvořili studenti vysokých škol), pouze na svém svatostánku (koncertu) vyslechli kritiku života (makrokosmu normalizace), v němž se dennodenně více či méně sami úspěšně pohybovali.

²⁹¹ MERTA, V., Kápě, dýka a plášť, soukromý archiv.

²⁹² SVITÁK, I., Šmejdi z andrgraundu, Právo lidu (exil), 88/8 (r. 1985), č. 4, s. 5.

Limity folku v době tzv. normalizace - Šafrán

Ještě na konci roku 1968 prokazovalo ministerstvo vnitra, že Pražské jaro na něm zanechalo hmatatelné stopy. V akčním plánu ministerstva ze samého konce roku 1968 stálo: „*Státní bezpečnost bude dále zaměřena na odhalování nejzávažnější trestné činnosti proti republice ... Zároveň však každý občan musí s jistotou vědět, že jeho politické přesvědčení a názory, jeho osobní vyznání a činnost nemohou být předmětem pozornosti orgánů Státní bezpečnosti. Strana jasně prohlásila, že tento aparát nesmí být používán k řešení vnitropolitických otázek a rozporů socialistické společnosti.*“²⁹³

Správa kontrarozvědky pro boj proti vnitřnímu nepříteli (X. správa) měla dle organizačního řádu z roku 1975 jako jeden z hlavních úkolů už cosi jiného, než co stálo v citovaném Akčním plánu ministerstva vnitra, který ještě implicitně odkazoval na Akční program z dubna 1968: „*odhaluje (rozuměj X. správa) na území ČSSR v řadách československých občanů a cizinců osoby důvodně podezřelé z páchání nepřátelské činnosti, zejména organizátory nepřátelských seskupení a hlavní nositele a šířitele pravicového oportunistu, revizionismu, sionismu, trockismu, maoismu, ukrajinského nacionalismu a buržoazních ideologií v oblasti buržoazní nadstavby – zejména v kultuře a umění, vědě, na vysokých školách, ve sdělovacích prostředcích a odhaluje osoby působící k narušování státní církevní politiky*“.²⁹⁴

Mezi sepsáním dvou zmíněných dokumentů uplynulo sedm let, ve kterých se odehrála (a téměř završila) „normalizace“ poměrů po liberalizační vlně šedesátých let ústící v Pražském jaru. Nebudeme se však v tomto textu věnovat počátkům tzv. normalizace z hlediska personálních změn (čistek) ve státních institucích a stranických orgánech, prověřování loajality se nakonec dotklo všech občanů, komunistů (výměna stranických legitimací ohlášená začátkem roku 1970) i nekomunistů (všem zaměstnancům se kladly otázky, zda schvalují intervenci armád

²⁹³ Rozkaz ministra vnitra č. 85 z 20.12. 1968, Akční plán ministerstva vnitra, s. 18. In: Ústav pro studium totalitních režimů.

²⁹⁴ Organizační řád správy kontrarozvědky pro boj proti vnitřnímu nepříteli, Rozkaz ministra vnitra ČSSR č. 10 z roku 1975. In: Ústav pro studium totalitních režimů.

atd.).²⁹⁵ Postačí konstatování, že společnost se v první polovině sedmdesátých let rozdělila na loajální většinu a ustrkovanou menšinu tvořenou buď vyloučenými a vyškrtnutými z KSČ, nebo „historicky nepřátelskými pravicovými živly“.

Co se Husákovu vedení záhy podařilo na špici mocenské pyramidy (tj. obnovení „pořádku“ dosazením spolehlivých funkcionářů), to již šlo podstatně hůře prosadit ve spodních patrech struktury, v běžném životě společnosti.

Folk v počátcích sedmdesátých let kopíroval shora načrtnutý proces, tj. písničkáři (a nejen písničkáři, ale všichni, kteří se vymykali představě „normalizačního“ umělce a umění), kteří na konci šedesátých let hráli veřejně a svobodně, byli postupně vytěsněni z neoficiálnějších míst (vyhozením z agentur v rámci rekvalifikací), aby se posléze relativně dlouhou dobu udržovali na jevištích na bázi pololegality, a to díky podpoře pořadatelů, místních organizací a legislativních klíčků, než mocenský aparát skrze zásah Státní bezpečnosti jejich veřejnému koncertování zamezil.

Neprostopná houština místních zřizovatelů, tisíců menších sálů a ideologicky laxní přístup inspektorů kultury způsobil, že Státní bezpečnost se folkovou hudbou zabývala v sedmdesátých letech kontinuálně. Folková hudba nebyla jediným žánrem, který byl pod dohledem státního aparátu od Veřejné bezpečnosti, přes Státní bezpečnost až po vládu. Vedle folku to byl rock.

Rockem se nebudeme dále v textu zabývat, připomeneme jen, že i rockové kapely se snažily zůstat na oficiální scéně, underground nebyl tím cílem, za kterým by programově směřovaly, byl až východiskem z nouze. I symbol českého undergroundu – The Plastic People of the Universe – se zúčastnil na jaře 1973 kvalifikačních přehrávek v Janáčkově síni na Malé straně, jak na to vzpomínal Mejla

²⁹⁵ Literatura k počáteční etapě normalizace je obsáhlá. Za všechny zmíníme některé odborné práce: CUHRA, J., Trestní represe odpůrců režimu v letech 1969 – 1972, Praha 1997; MAŇÁK, J., Čistky v Komunistické straně Československa, Praha 1997; HRADECKÁ, v., KOUDELKA, F., Kádrová politika a nomenklatura KSČ 1969 – 1974, Praha 1998, OTÁHAL, M., Opozice, moc, společnost 1969 – 1989, Praha 1994 atd.

Hlavsa.²⁹⁶ Vladimír Merta Plastiky na přehrávce zažil: „*Jednou, to ale byly normální kvalifikace někdy dřív, když jsem šel ladit na hajzl, šli zrovna z podia nakropení Plastici, to byly tenkrát hvězdy jako Gott. Děsná sranda. Součástí bylo zazpívat lidovou píseň, ale Jirous ukecával toho komisaře, aby jí zpívat nemuseli. Říkal jim: „Vždyť se na ně podívejte, oni zpívají lidové písně, ale jenom večer v hospodě. To je opravdu lidová kapela.“*“²⁹⁷ Když probíhalo soudní přelíčení s Plastiky a DG 307 v roce 1976, tak Jiří Černý, který psal odborný posudek, pragmaticky vřazoval Plastiky do historie klasické české hudby a nalézal jejich inspiraci i u meziválečné avantgardy, aby poukázal na „legimititu“ jejich hudebního projevu: „*Skladby a interpretace skupin Plastic People of Universe a DG 307 a jejich sólistů jsou velice osobitým, menšinovým žánrem moderní, jazzem ovlivněné populární hudby. Tento žánr je vysloveně experimentální, z muzikologického hlediska zabírá prostor od atonality až po nejjednodušší rytmické vyjádření téměř kmenového charakteru. Navazuje na tradice meziválečné hudební avantgardy a na nové tradice tzv. undergroundu...*“²⁹⁸

Druhým poukazem na koexistenci rockových kapel a veřejného koncertování v sedmdesátých letech a vlastně i později je celostátní akce Státní bezpečnosti „Kapela“. Zevrubněji se lze o jejím zaměření a výsledcích dočíst jinde,²⁹⁹ my jen zdůrazníme, že smyslem akce bylo zabránit v koncertování těm kapelám, které dle StB negativně ovlivňovaly mládež – tj. mluvou StB ty, které hlásaly myšlenky hippies, undergroundu, nihilismu, západního způsobu života a tak dále dle libosti toho kterého místního útvaru tajné policie. Kolem těchto kapel se shlukovali „výtržníci“, „máničky“, „příživníci“, „přívřivenci západní ideologie“, jejich koncerty se v očích puritánské StB proměňovaly v narkotická doupata, kde alkohol tek proudem – tímto způsobem byla společenství kolem rockových kapel popisována i v komunistických médiích. Právě poukazem na „mravní devastaci“ těchto komunit se

²⁹⁶ HLAVSA, M., *Bez ohňů je underground*, Praha 1992.

²⁹⁷ Rozhovor s Vladimírem Mertou in: HOUDA, P., Šafrán, Praha 2008.

²⁹⁸ ČERNÝ, J., *O hudbě jakou hrají Plastic People of Universe*, soukromý archiv Jiřího Černého.

²⁹⁹ TOMEK, Prokop. *Celostátní akce KAPELA*. In *Securitas Imperii* č. 14, Praha 2006; VANĚK, M., *Byl to jen Rock'n'roll?: Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956 – 1989*, Praha 2010.

systemu poměrně podařilo diskvalifikovat rockovou (a obecně alternativní) hudbu v očích veřejnosti.

Z výsledků akce „Kapela“ (protáhla se až do osmdesátých let) vyplývá, že už na konci roku 1977 „bylo vyřešeno (tj. byla jim ukončena činnost, pozn. autora) v rámci preventivně rozkladných opatření 76 hudebních skupin“,³⁰⁰ tj. skupin v drtivé většině rockových, hrajících do té doby na legální bázi pod místními zřizovateli.

Jak už bylo vícekrát řečeno, folk měl oproti rocku výhodu ve své formální uhlazenosti. Státní bezpečnost nemohla proti písničkářům vystupovat pod pláštěm „strážce“ morálky a veřejného klidu, proces podobný tomu s undergroundem z roku 1976 (popř. způsob zákazu Pražského výběru z roku 1983)³⁰¹ byl s písničkáři nepředstavitelný.

Úřední zákazy se pochopitelně nevyhnuly ani písničkářům. Z korespondence mezi odborem kultury Národního výboru Praha a Ústavem pro kulturně výchovnou činnost z konce roku 1973 vyplývá, že například Bohdan Mikolášek měl z podnětu hudebního oddělení Ministerstva kultury ČSR zakázáno koncertovat po celé republice. Materiál odboru kultury NVP z prosince 1973 ve svém votu implicitně poukazuje na Mikoláškův zákaz vydaný na přelomu let 1971/1972: „*Před dvěma lety byla zastavena činnost zpěváka Bohdana Mikoláška a jeho skupiny ... / jeho píseň Ticho vyvolávala nežádoucí reakce posluchačů*“³⁰² Zúčastněné instituce se v korespondenci nakonec shodly, že Mikoláškoví bude povolena ryze amatérská

³⁰⁰ „Zpráva o bezpečnostních opatřeních mezi mládeží“, kterou předložil ministr vnitra J. Obzina in: TOMEK, Prokop. Celostátní akce KAPELA. In *Securitas Imperii* č. 14, Praha 2006, s. 246.

³⁰¹ Když vedoucí oddělení umění NVP František Trojan odůvodňoval zákaz Pražského výběru fanouškům, kteří se dotazovali, proč bylo kapele zakázáno vystupovat, použil prostého odkazu na výtržnosti při jejich koncertech, který spojil s apelem: „*Jsmo přesvědčeni, že i Vy chcete, aby představení a vystupování souborů bylo na požadované kulturní úrovni a nestala se místem, kde ... řádným posluchačům a divákům je poslech znemožňován.*“ In: fond: Odbor kultury NVP, karton 89, inv. č. 896, Archiv hlavního města Prahy.

³⁰² Archiv hlavního města Prahy, fond: OK NVP, věc: Souhlas k amatérskému vystupování B. Mikoláška a jeho skupiny, prosinec 1973.

činnost (bez nároku na honorář), a to jenom na zkušební dobu, protože se prý Mikolášek pozitivně zapojil do společenského procesu: „*Mikolášek na svém pracovišti má velmi dobrý poměr k pracovním úkolům, má dobrou pracovní morálku, je členem Brigády socialistické práce, která má velmi hodnotné socialistické závazky, které plní. ... Je členem ROH, od 1. ledna 1973 členem Svazu československo – sovětského přátelství a od 1. září 1973 členem Svazarmu. ... Mikolášek napsal několik písní na počest X. světového festivalu mládeže a studentstva v Berlíně, připravuje nové písně ke 30. výročí osvobození Československa i k festivalu politické písně.*“³⁰³

Mikoláškův zákaz z počátku sedmdesátých let³⁰⁴ dokumentuje shora řečené, proto byla komunikace NVP s Ústavem pro kulturně výchovnou činnost obsáhleji zmíněna. Na jedné straně zakázaný hudebník kvůli naveskrz politické písní Ticho o Janu Palachovi, na straně druhé úřady hodnocen jako nijak extravagantní „spořádaný“ občan komunistického Československa, člen Svazu československo – sovětského přátelství. Mikolášek se mohl zapojit do „běžného“ života, dělat tak říkajíc kariéru (po formální stránce být naprosto kompatibilní se normalizační realitou), zatímco kvůli textu písně byl tzv. na černé listině. Národní výbory po celé republice mohly dostat ministerským oběžníkem informace, že jeho koncerty nesmí povolovat, ale i kdyby sebevíce režim chtěl, nemohl jej diskreditovat jako společenský „odpad“, což bylo možné u alternativních kapel.

Zatímco v případě Bohdana Mikoláška se ještě zákaz odehrál bez asistence bezpečnostních složek a pouze z popudu ministerstva kultury, při likvidaci písničkářského sdružení Šafrán již Státní bezpečnost hrála rozhodující roli. Šafrán je symbolem folku sedmdesátých let. Na jeho potýkání se s legislativou a následně s StB lze ukázat, jaké prostředky komunistický systém volil při likvidaci písničkářů ze Šafránu, jak si vůbec pro sebe folk interpretoval a jaké byly vlastně limity možného

³⁰³ Z korespondence nad povolením amatérského hraní B. Mikoláška. In: Archiv hlavního města Prahy, fond: OK NVP, věc: Souhlas k amatérskému vystupování B. Mikoláška a jeho skupiny, prosinec 1973.

³⁰⁴ Mikoláškův zákaz byl prvním celorepublikovým zákazem koncertování pro některého z písničkářů v době tzv. normalizace. Nepočítaje v to samozřejmě nemožnost reprodukovat Krylovy písně, který v té době už byl v emigraci.

v době tzv. normalizace. Jako vedlejší produkt může zásah StB proti zmíněnému sdružení nabourat mýtus o všemocnosti této organizace a dokonalosti její práce.

Písničkářské sdružení Šafrán³⁰⁵ vzniklo v roce 1972, kdy se plně prosadila nová garnitura kolem tehdy už generálního tajemníka ÚV KSČ Gustáva Husáka. Liberálnější atmosféra Pražského jara zmizela, podmínky pro svobodnější hraní se tenčily. Ubývalo pořadatelů ochotných jít s kůží na trh a riskovat poskytnutí sálu pro koncert z hlediska režimu „pochybných“ muzikantů, byť dosud nezakázaných. Šafrán tak vznikl jako společná platforma Jaroslava Hutky, Vladimíra Merty, Vlastimila Třešňáka, Dagmar Voňkové, Petra Lutky a dalších méně známých písničkářů (u zrodu sdružení stála také rockerka Zuzana Michnová), kteří se rozhodli si vzájemně pomáhat a předávat si kontakty na pořadatele.

Přesnější datace vzniku není známa. Šafrán nebyl nikde registrován, ani neměl žádné stanovy, oficiální členství neexistovalo. První krátkou zmínku o jeho existenci přinesl časopis *Melodie* v sedmém čísle z roku 1972: *„Známkou cílého pohybu na pražské folkové scéně je vznik volného uměleckého sdružení Šafrán, které se ustavilo koncem měsíce května v rámci Folk a country klubu. Jeho členy jsou prozatím Jaroslav Hutka, Štěpán Rak, Dáša Voňková, Petr Lutka, Zuzana Michnová, Jiří Jeřábek a skupina Window Song.“*³⁰⁶

Rok 1972 předcházela ještě době tzv. rekvalifikací, tudíž někteří písničkáři Šafránu vlastnili dokonce řádné kvalifikace u Pražského kulturního střediska (PKS) a živilo se zcela legálně jako profesionální muzikanti. Kvalifikacemi ale zdaleka ani tehdy nedisponovali všichni – ti méně známí hráli na společných koncertech jako tzv. hosté.³⁰⁷ „Hostování“ se stala de facto prvním rozšířenějším přestupkem proti

³⁰⁵ O Šafránu jsem napsal knihu, tudíž na tomto místě budou uvedeny jen ty náležitosti, které vedou k našemu dílčímu cíli, tj. ukázat zásah Státní bezpečnosti (budu z knihy vycházet), vše v podstatně hutnější formě viz: HOUDA, P., Šafrán, Praha 2008.

³⁰⁶ *Melodie*, ročník 1972, 7. číslo, Vyrosl nám Šafrán, s. 201.

³⁰⁷ Institutem „hostů“ se povolovací orgány (a také příslušní pracovníci ministerstva kultury) na počátku sedmdesátých let, ale i dále, neustále zabývaly. Např. zpráva Výboru lidové kontroly (příloha č. II. Usnesení vlády ČSR č. 100, Národní archiv) zjišťující nedostatky ve zprostředkovatelské oblasti. „Hosty“ se později zabývaly také bezpečnostní složky, když se snažily zabránit v koncertování

platným zákonům. Tito „hosté“ totiž hráli bez jakéhokoli oprávnění, tj. na černo, přitom se s „ohlášeným“ písničkářem dělili o honoráře, které nezdanili. Na tzv. povolovačku předkládanou národním výborům nebyli zapsáni (protože by to jednoduše „neprošlo“), zatímco na programech tisknutých před koncertem už jejich jména figurovala. Když Státní bezpečnost Šafrán v roce 1977 likvidovala, zjistila právě tento nedostatek (mezi jinými): *„závažnou skutečností je vystupování různých interpretů, kteří účinkují v různých hudebních pořadech jako hosté pod hlavičkou řádně ohlášených hudebních skupin ... tito tzv. hosté nejsou v mnoha případech uváděni na řádných povolovačkách, i když jsou inzerováni na programech...“*³⁰⁸

Rekvalifikační zkoušky vyhlášené v roce 1973 přinesly státem očekávaný předěl, protože znamenaly ztrátu kvalifikačních oprávnění pro nechtěné hudebníky, tj. také písničkáře Šafrána. Jediný, kdo formálně rekvalifikacemi prošel, než mu byly úřední cestou za krátko odebrány, byl Vladimír Merta. Nastalo lopotné hledání únikových cest a také hledání trvalejšího modu vivendi ovšem již vždy na nižší úrovni než dle zákona „profesionální“.

Vyhození z agentury, které se formálně událo v první polovině roku 1975,³⁰⁹ s sebou krom jiného také přineslo problém s tzv. razítkem v občance – do té doby byli písničkáři vedeni u PKS jako „svobodní umělci“, takže nemuseli být jinde

nechtěným písničkářům a kapelám. Státní bezpečnost např. ve své zprávě z června 1977 (datovaná 13.6., nese název: Hutka Jaroslav – vyhodnocení rozpracování): *„Přestože Hutka po ztrátě kvalifikace není oprávněn k provozování umělecké činnosti za honorář, sjednává si nadále jednotlivá vystoupení, a to buď jako host některé hudební skupiny...“* In: Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák.

³⁰⁸ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Informace o nedostacích na úseku kulturních zařízení z 7. července 1977 zaslaná Správou SNB v Praze a Středočeském kraji odboru kultury NVP.

³⁰⁹ Z rozhovorů, které jsem s písničkáři Šafránem vedl vyšlo najevo, že se téměř všichni rekvalifikačních zkoušek ani nezúčastnili, ač byli PKS oficiálně vyzváni k přezkoušení. Už tehdy bylo zřejmé, že se nejedná o přezkoušení hudebních dovedností, ale o čistky. PKS těm, kteří se zkoušek nezúčastnili, následně rozeslalo dopisy stručného sdělení, jak o tom svědčí dopis Jaroslavu Hutkovi: *„Vzhledem k tomu, že jste se nedostavil bez řádné omluvy k povinné rekvalifikační zkoušce, na kterou jste byl řádně doporučeným dopisem ... pozván, vzali jsme na vědomí. Že nemáte zájem o další uměleckou činnost ... a z toho důvodu Vás vyřazujeme z naší evidence.“* In: Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák.

zaměstnání. Nemohli být souzeni za příživnictví dle odstavce 2 § 203 trestního zákona: „*Kdo se soustavně vyhýbá poctivé práci a dává se někým vydržovat nebo si prostředky k obživě opatřuje jiným nekalým způsobem, bude potrestán odnětím svobody až na tři léta.*“³¹⁰ Po vyhození z agentury už jim ale samozřejmě tento hojně komunistickým režimem využívaný paragraf hrozil.

Po rekvalifikacích musel Šafrán splnit dvě podmínky, aby mohl legálně zůstat na jevištích. Obě měly sloužit k tomu, aby se Šafrán mohl přeměnit v „kapelu“ lidových hudebníků (dle vyhlášky 112/1960 Sb.), tj. těch, kteří mohli příležitostně hrát za honorář, byť podstatně menší, než měl profesionál.

První zákonná podmínka předpokládala, že Šafrán zvolí svého „vedoucího“, kterým se stal Vladimír Merta, a předstoupí před komisi okresního národního výboru s tzv. přehrávkou (v Praze zajišťovalo tyto přehrávky PKS). Dne 24. září 1975 se proto „skupina“ Šafrán dostavila před komisi Pražského kulturního střediska a žádala o získání statusu lidových muzikantů. Když Státní bezpečnost „rozpracovávala“ Jaroslava Hutku, skrze kterého se poprvé dozvěděla o existenci Šafrána jako takového (proto téměř všechny instrukce týkající se sdružení obsahuje svazek vedený na Hutku), požádala PKS o vyrozumění, jak tato zkouška dopadla. Odpovědí bylo strohé konstatování o neúspěchu Šafrána: „*s. Jaroslav Hutka se podrobil kvalifikační zkoušce ..., a sice se skupinou „Šafrán“. Vzhledem k tomu, že zkoušky se nezúčastnil ved. skupiny s. Ing. Vladimír Merta, nemohla hodnotitelská komise ... prozatím udělit kvalifikaci souboru...*“³¹¹

Šafrán se i přes nesplnění podmínky první rozhodl naplnit tu druhou – nalezení si zřizovatele a získání jeho razítka. Zřizovatel přitom věděl, že jde do rizika. Bylo totiž jasné, že i se zřizovatelem v zádech Šafrán neměl legislativní oporu pro veřejné hraní za honorář. Zřizovatelská organizace, a zejména lidé, kteří se zprostředkováním souhlasili, si museli připustit, že jen kryjí dle tehdejšího zákona klasické hraní načerno. Přesto se Šafránu podařilo v následujících letech nalézt

³¹⁰ Zákon č. 140/1961 Sb., trestní zákon.

³¹¹ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Interní sdělení PKS z 20. září 1976 ke zkoušce Šafrána dle zákona 112/1960 Sb.

zřizovatelů hned několik. Byly to postupně Svaz pro ochranu přírody a krajiny – Hucul klub, dále ZK ROH Tesla Strašnice, později základní organizace SSM Technomat, nakonec dokonce základní organizace hasičů, čímž výčet končí. V sezóně 1974/1975 hrál v pražské Čáslavské ulici, později se mu stálější scénou stala Baráčnická rychta, nebo divadlo V Nerudovce.³¹²

Při získávání zřizovatele možná pomohl managerovi Šafránu Jiřímu Pallasovi ještě jeden významný moment. Každý podnik musel vyvíjet tzv. zájmovou činnost, ta byla hodnocena a podle jejího rozsahu se pohlíželo na podnikové vedení. Mnohé organizace proto usilovně hledaly možnosti, jak zájmovou činnost vykázat a „podniková kapela“ byla elegantním východiskem.

Šafránské hraní na černo zaobalené do děravého legislativního hávu razítka zřizovatele doplňoval ještě jeden podpůrný legislativní nástroj – hraní na základě odvolání se na rozhodnutí ministerstva kultury 11 753/73 – V/2 o „odměňování občanů – čelných osobností našeho veřejného, kulturního, vědeckého a sportovního života – při účinkování v rámci různých kulturně výchovných pořadů“. Zašifrované rozhodnutí z 8. srpna 1973 řešilo možnosti proplácení honoráře za vystoupení (nebyla ani myšlena implicitně hudební) těm lidem, kteří nemají žádnou kvalifikaci, přitom si ale systém jejich role cenil. Míněni tím byli například staří lidoví milicionáři hovořící na školách o svých vzpomínkách na únorové události roku 1948 nebo sportovci hovořící o úspěších na olympijských hrách nebo místní politická elita přednášející o všem možném. V ministerském rozhodnutí se doporučovalo, „*aby pořadatelé těchto produkcí sjednávali – až na další – přímo s těmito smlouvy o vytvoření díla podle ustanovení § 27 zákona č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých; v těchto smlouvách bude sjednána až do event. úpravy obecně závazným předpisem přiměřená odměna nepřevyšující odměnu výkonného umělce mluveného slova ve II. kvalifikačním stupni.* (podtrženo v samotném textu, pozn. autora)³¹³ De facto se tímto rozhodnutím připouštělo obejití všech legislativních zvyklostí a uzavření smlouvy o dílo přímo s pořadatelem besedy, případně jakéhokoli pořadu. Honorář byl

³¹² Rámcový přehled je uveden dle mé knihy o Šafránu (viz výše).

³¹³ Rozhodnutí ministerstva kultury 11 753/73 – V/2. Citováno z: HUTKA, J., Utkání se skálou č. 1 aneb Konec desáté sezóny v hotelu CPZ, samizdat 1977, Libri prohibity.

navíc velký – II. kvalifikační stupeň znamenal částku 400 Kč a připouštělo se zvláště nárokovat cestovné, stravné a případně nocleh.

Rozhodnutí bylo zneužitelné (v případě Šafránu využitelné) v tom bodě, že žádná zákonná norma tehdejšího Československa neurčovala, kdo je čelnou osobností veřejného, kulturního a dalšího života. Šafrán nebyl první, který přišel s využitím ministerského rozhodnutí, první se tímto rozhodnutím zaštiťoval Jiří Černý při svých antidiskotékách. Písničkáři Šafránu od této doby začali uzavírat smlouvy o dílo přímo s pořadateli. Ve smlouvě sáhodlouze citovali ministerské rozhodnutí. Aby vyšli vstříc jeho dikci, tak se smlouva neuzavírala na „koncert“, ale na „*vytvoření a veřejné(m) přednesení atypického, populárně výkladového pořadu s ukázkami hudby*“,³¹⁴ tudíž bylo zřejmé, že pořadatel si je velmi dobře vědom případného nebezpečí, a aby minimalizovali případný trestní postih za ekonomickou kriminalitu, tak s odkazem na zákon 36/1965 Sb. přiznávali honorář k dani ve výši tří procent.

Státní bezpečnost, přestože ministerské rozhodnutí připouštělo opak, považovala tento postup za nezákonný. V podmínkách, za jejichž splnění je možno veřejně vystupovat za honorář (dle materiálu pořízeného StB), stálo: „*je možné, že pořadatel uzavře s účinkujícím smlouvu o dílo (v podstatě nelegální postup)*“.³¹⁵ StB pořadateli v takových případech nakazovala, že musí být ve smlouvě „*výše odměny zdůvodněna nějakou kvalifikací*“,³¹⁶ tj. tím co písničkáři Šafránu rekvalifikacemi ztratili. Jakmile bezpečnostní aparát dostal pokyn zlikvidovat Šafrán, tak šafránskému hraní na základě smluv o dílo odvolávajících se na ministerské rozhodnutí nepřihlížel.

Na konci roku 1976, po čtyřech letech veřejného koncertování, StB začala pracovat na likvidaci Šafránu. Nechala si vypracovat elaborát, jehož vyústěním byla jednoznačná věta: „*tímto postupem lze naprosto oficielně docílit zamezení dalšího*

³¹⁴ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno: Zpěvák.

³¹⁵ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Příloha ke zprávě z 3. ledna 1977 o vystoupení Petra Lutky a Jaroslava Hutky na konci prosince 1976 v Baráčnické rychtě.

³¹⁶ Tamtéž.

vystupování skupiny Šafrán“.³¹⁷ Nevhodností repertoáru písničkářů ze Šafránu se okresní organizace StB zabývaly už dříve, nikdy před tím ale nedošlo k celostátnímu koncentrovanému tlaku.

Zmíněný elaborát je zajímavý ze tří hledisek. StB především evidentně nechtěla kolem likvidace Šafránu ztropit povyk podobný procesu s undergroundem z roku 1976. Její zákrok měl mít punc legality a demokratičnosti, nejlépe neměla být vůbec vidět a vše měly zařídit povolovací orgány. Šafrán totiž nebylo možno propagandisticky použít. Nebylo ho možné vykreslit jako jakési apokalyptické centrum narkomanů, ani jako svět lidí odmítajících společenský řád – písničkářům Šafránu vycházely desky, knížky, psalo se o nich v hudebních časopisech. Šafrán disponoval všemi potřebnými atributy oficiálna.

Druhým základním poznatkem vyplývajícím z dokumentu byla snaha vyvinout enormní tlak na pořadatele a povolovací orgány národních výborů. Pořadatelé se měli bát zorganizovat koncert bez všech náležitostí (pod hrozbou tvrdých sankcí), stejně tak úředník odboru kultury národního výboru. Optimální výsledek dle představ StB byl ten, že Šafrán z ničeho nic narazí na neproniknutelnou legislativní závoru a nenajde místo pro koncert, aniž by to byl příslušník StB, který to přímo zakáže.

Třetí zajímavostí dokumentu bylo, že v pozadí úvah StB se začala vznášet možnost obvinění písničkářů z ekonomické kriminality (tj. nikoli prioritně za to, co zpívají a jakým způsobem žijí), paragrafy byly po ruce – krácení daně, nepřiznání části honoráře (část vstupenek byla prodávána, aniž by byla vykázána, což mi potvrdil při rozhovoru i manažer Šafránu Jiří Pallas). Nakonec i vzhledem k snaze po co nejmenší publicitě rozsudky nepadly. Velká část argumentů pro zákaz Šafránu přesto mohla trestní stíhání odstartovat.

Dokument obsahoval šest stručných bodů vztahujících se k šafránskému koncertování. Vzhledem k jejich důležitosti je ocitujeme: 1. *„Každé veřejné vystoupení musí být povoleno příslušným odborem kultury v místě konání ... Toto*

³¹⁷ Tamtéž.

povolení může být vydáno pouze na základě schváleného scénáře.“ 2. „Účinkující mohou být odměňováni pouze podle kvalifikace u agentury, u které jsou v evidenci. V žádném případě nesmí dostávat peníze přímo od pořadatele z ruky do ruky. Pořadatel musí mít smlouvu s příslušnou agenturou. Teprve agentura vyplatí umělci peníze po stržení zákonných daní.“ Bod 3 se týkal smluv o dílo a je citován již výše. Za 4. „Pořadatel musí používat při prodeji vstupenek zákonem předepsané a označené vstupenkové mazety, za jejichž nezneužitelnost odpovídá ekonomický odbor pořadatele, hospodář a pod.“ Za 5. „O každém konaném představení má být učiněn zápis s údaji o počtu prodaných vstupenek, tržbě, hodnotě a úrovni vystoupení.“ A za 6. „V případě, že se jedná o hudební či pěveckou produkci, musí být každý pořad přihlášen na OSA...“³¹⁸

Tímto dokumentem odstartoval soustavný zájem Státní bezpečnosti o Šafrán. StB začala teprve nyní podstatněji rozlišovat mezi samotnými písničkáři, protože do té doby jí často splývali a některé zprávy je zaměňovaly. Pro StB dosud nepředstavovali písničkáři velký problém. Řada udání nesla známky toho, že Státní bezpečnost ani nevěděla, jak se přesně jmenují, a tak se můžeme setkat s velkou představivostí jejich pracovníků. Jaroslav Hutka je jednou napsán správně, podruhé jako „Hudka“, potřetí jako Huťka. Největší potíž v tomto směru StB působil Vladimír Veit, který správně nebyl napsán téměř nikdy. Pro StB zpočátku Šafrán velmi často znamenal synonymum pro Jaroslava Hutku, tudíž zprávy zněly například (jazykem tajné policie) takto: *„Hutka a spol. se pokládají za odpůrce současného režimu v ČSSR. Zpívají kritické písně s dvojsmyslným textem proti osamělosti člověka, ničení životního prostředí a pod. Tyto písně se však svým podáním specifickému okruhu posluchačů dají vztahovat na současnou politickou situaci u nás i ve světě. Mezi písně vkládají různé slovní hříčky a vtipy, např. „Nevím, který mikrofon je od StB a který od aparatury.“, nebo „nevíte, zda bude v silvestrovském pořadu vystupovat rozvědčík Mařák?““³¹⁹*

³¹⁸ Tamtéž.

³¹⁹ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Sdělení pražské StB své Královohradecké sestře ze dne 30.6.1975.

Původní předpoklad vyplývající z jednoho udání, že bude možno „získat“ některé písničkáře pro případnou spolupráci, se vůbec nepotvrdil. StB v tomto smyslu uvažovala o Petru Lutkovi, jako „nositelé“ nepřátelské ideologie byli označeni Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák a Vladimír Merta. Lutkovo hraní bylo hodnoceno spíše jako špatné žertování, které koneckonců lze zřejmě umravnit: *„Vystoupení Petra Lutky mělo charakter drsného, neučesaného recesu, bez zbytečných slov, šlo o jakési parodie... Nicméně v druhé polovině si neodpustil jakousi slátaninu tváříci se jako óda na charakter.“*³²⁰ Oproti tomu ale Hutkovy koncerty jsou neseny *„atmosférou protestu a provokace...“*. Dokonce si agent tak trochu se zapisovatelem na StB zafilosofoval a pokračoval: *„Hutka při vystoupení zdůvodňoval, proč často zpívá o hřbitvech a smrti: „...proto, že hřbitov je vlastně místo, kam všichni spějeme...“ Vedle provokací a narážek se tedy pokoušel také o pseudofilozofický existencialismus (žijeme ve smrti).“*³²¹ Hutkovo vystupování sice StB klasifikovala nanejvýše negativně, přesto však ještě své odsudky stupňovala. Tentýž agent (který byl StB ceněn a považován za důvěryhodný zdroj, a jehož udání vzniklo na základě rozhovoru s Petrem Lutkou) vypověděl, že *„Hutka se drží jen narážek a metafor. Třešňák však prý dnes znamená nejvyšší možnou mez odvahy veřejně vyslovit nesouhlas s tímto režimem.“*³²²

Není nutné krok za krokem popisovat utahování pomyslné smyčky kolem Šafránu. Jednak jsem celý proces popsal v monografii o tomto sdružení,³²³ jednak bych rád na Šafránu demonstroval něco jiného – rozporuplnost sedmdesátých let. Postačí proto na tomto místě konstatování, že od zmíněného rozhodnutí Státní bezpečnosti vede vysledovatelná linka – přes dílčí, a leckdy úsměvné, peripetie³²⁴ –

³²⁰ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Zpráva z 3. ledna 1977 o vystoupení Petra Lutky a Jaroslava Hutky na konci prosince 1976 v Baráčnické rychtě.

³²¹ Tamtéž.

³²² Tamtéž.

³²³ HOUDA, P. Šafrán, Praha 2008.

³²⁴ Státní bezpečnost se například nejprve rozhodla Šafrán zasáhnout institucionálně, tj. zrušit jej jako oficiálně registrovaný spolek. Až po nějaké době ale přišla na to, že Šafrán žádným oficiálním spolkem nebyl, tudíž nebylo co zakázat. Koneckonců i vznik Charty 77 paradoxně přispěl k tomu, že Šafrán vydržel ve veřejném prostoru o něco déle, protože bezpečnostní složky logicky zaměstnávali mnohem více chartisté.

k rozpuštění sdružení. Nelze určit žádné přesné datum rozpuštění, spíše se Šafrán v průběhu roku 1977 postupně rozplynul v souvislosti s tím, jak se rozcházely cesty písničkářů. Vyšlo najevo, že dříve užitečná ochranná značka, už jednoduše přestala plnit svůj účel. Někteří postupně podepsali Chartu 77 (J. Hutka, V. Třešňák, V. Veit), byli kriminalizováni a jejich působení na oficiálních scénách se stalo nemožným, jiní nikoli, bylo proto výhodnější opustit tezi o tom, že v jednotě je síla.

Chtěl bych ale v souvislosti se Šafránem poopravit mýtus o všemocnosti a vševědoucnosti Státní bezpečnosti. Státní bezpečnost bezpochyby dokázala mnohé. Když dostala příkaz (nebo svolení), věděla si s ním rady a dříve či později dosáhla svého cíle. Vyvíjela enormní nátlak na své oběti, vyvolávala strach, lámala charaktery. Na straně druhé byla organizací jako každá jiná. Její pracovníci měli řadu stejných vlastností jako kdokoli jiný. Svou práci mohli – ale také nemuseli – brát jako posláni. Pracovali často se stejnou nechutí, s jakou pracuje běžný zaměstnanec za každého systému. Raději než v zaměstnání trávili zcela jistě své dny na svých zahradách, chatách, na výletech s rodinou (i příslušníci StB měli přece rodiny a byli lidmi). Raději než vyslýcháním svých obětí se věnovali koníčkům. Agenti, důvěrníci a všichni, které StB označovala nepěkným slovem „pramen“ byli také lidmi. Je sice známo, že u řady z nich se z původního vynuceného souhlasu se spoluprací stala vášeň a opojení mocí nad svým okolím se proměnili v ty nejhorší udavače, řada agentů ale může stejně tak dobře být označena jako viník i jako oběť, a dělící linie je mnohdy neviditelná a soudcem rozhodně nemůže být historik.

Identická připomínka je platná taktéž u orgánů, které měly dohlížet na ideologickou čistotu umělecké činnosti. Pracovníci odborů kultury národních výborů, pořadatelé, pracovníci uměleckých agentur, dramaturgové hudebních nakladatelství, kulturní referenti u zřizovatelů – ti všichni také nemuseli plát ideovou čistotou a často opravdu nepláli.

Šafrán pro zpochybnění neprodyšnosti systému přinesl příkladů více než dost. Státní bezpečnost vyslýchala v květnu 1977, tedy v době, kdy Šafrán byl již odsouzen k zániku, obvodního inspektora kultury na ONV Praha 1 Antonína Caltu. Když byl tázan na Jaroslava Hutku, Antonín Calta ve své výpovědi přiznal, že práci rozhodně nevykonával tak, jak měl. Na scénáře nedohlížel, dokonce je ani neviděl a povoloval

vše bez dle zákona nutných informací: „*Pokud se týká povolovaček k představením zpěváka a kytaristy Jaroslava HUTKY byly mě posílány povolovačky od vedoucí divadélka v Nerudovce Jarmily ŠERÉ a v jednom případě od TJ NOHYB / Baráčnická rychta/. Tyto povolovačky jsem podepsal, aniž bych viděl scénář na představení Jaroslava HUTKY. Zda znala scénář Jarmila ŠERÁ mě není známo. Pokud se týká proplácení Jaroslava HUTKY za jednotlivá představení není mě známo jakým způsobem k němu docházelo. K povolovačkám na představení Jaroslava HUTKY bych chtěl dodat, že tyto jsem podepisoval bez předložení scénáře, jelikož jsem nevěděl, že toto je nutné. Na dotaz, zda jsem byl někým upozorněn na to, že je nežádoucí, aby HUTKA na Praze 1 vystupoval uvádím, že toto upozornění jsem od nikoho nedostal. Na dvou – opravuji na třech vystoupeních HUTKY byla jako inspekce referentka OŠK – ONV s. Eva NOVÁKOVÁ. Jednalo se o vystoupení ve dnech 16.6.1976, 5.10.1976 a 15.4.1977, vždy v divadélku v Nerudovce. Při těchto vystoupeních s. NOVÁKOVÁ nezjistila žádné ideové závady.*“³²⁵

Jarmila Šerá,³²⁶ vedoucí divadla V Nerudovce, byla ostatně na výsledku tentýž den jako Antonín Calta. Šerá, pořadatelka, která dle zákonů měla také dbát na ideologickou čistotu jí pořádaných představení Hutku dokonce u výsledku hájila: „*Mohu tak říci, že jsem sama nepozorovala, že by v některém ze svých vystoupení negativně působil na diváky, ale naopak jsem toho názoru, že jeho programy jsou v souladu s kulturně výchovnou činností ÚDPM JF, neboť svými písničkami a*

³²⁵ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Ze zápisu z výpovědi A. Caltý, 12.5.1977.

³²⁶ Ve svazku, který Státní bezpečnost vedla na Vladimíra Mertu, se objevilo několik zpráv od „pramene“, jehož krycí jméno znělo „Divadelnice“, což byla práva Jarmila Šerá, tehdy KTS čili „kandidát tajné spolupráce“. Nezmiňoval bych se o tom, kdybych nechtěl poukázat na nutnost rozlišování mezi lidmi, kteří se zapletli s StB. Jarmila Šerá totiž při „vytěžování“ písničkářům nijak neuškodila, ba naopak se dá říci, že jim de facto pomohla, když například bránila zrušení koncertu Petra Lutky a Vladimíra Mertu v divadle V Nerudovce. V zápisu z pohovoru s Šerou mimo jiné stálo: „*Vedení divadla hodnotí tento zákaz jako neuvážené opatření, které může u mladých lidí, návštěvníků již dopředu vyprodaných představení obou zpěváků, vyvolat negativní ohlas a může dojít i k rušivým jevům ... důvody odvolání koncertu ... jsou natolik nelogické a politicky málo uvážené, že se předpokládá zneužití tohoto opatření některými osobami ... případ Mertu a Lutky bude dáván jako příklad nutnosti Charty 77...*“ In: Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Vladimíra Mertu, archivní číslo: 808 320, krycí jméno Šafrán. Záznam StB z 8.6.1979.

*mluveným slovem vede diváka k tomu, aby přemýšlel a nestával se pouhým konzumentem programu. Mimo to hodnotím vystoupení Jaroslava HUTKY jako pranýřování maloměšřtáctví a snobismu ve společnosti a jeho tvorba je silně angažovaná za trvalé morální hodnoty. Z toho důvodu také měl Jaroslav HUTKA v našem divadle zajištěnou možnost pravidelného vystupování.*³²⁷

V průběhu roku 1976 připravoval Supraphon rozsáhlý projekt se sdružením Šafrán, včetně LP desky písničkářů. Jaroslav Hutka byl přitom od roku 1975 pod dohledem Státní bezpečnosti, stejně tak o něco později Vladimír Merta a Vlastimil Třešňák. Její záznamy se tehdy již hemžily výroky jako „nepřátelský zpěvák“, „kazí mládež“, „dvojsmyslné narážky“ (Hutka měl za sebou dokonce již trestní stíhání). Přesto vedoucí redakce malých hudebních žánrů Supraphonu, Jiří Havelka, v osmém čísle časopisu Melodie³²⁸ informoval čtenáře o připravovaném šafránském projektu: „v současnosti náročnější hudba, od šansonu po jazz rock, nachází stále výraznější uplatnění na supraphonské značce. Abych byl konkrétní. Připravili jsme poměrně velký projekt se sdružením Šafrán, který obsáhne několik singlů jeho členů, albový záznam živého koncertu, na němž vystupuje Lutka, Merta, Voňková a Třešňák a další elpíčko lidových písní v podání Jaroslava Hutky...“³²⁹ Ve stejné době se v časopisu Pionýr objevila i recenze na LP desku, a to recenze vcelku pozitivní. Pavel Vrba, její autor, mimo jiné napsal: „Myslím, že SUPRAPHON udělal moc dobře, když vydal desku právě s těmito zpěváky, i když nahrávky (ne vinou SURAPHONU) nejsou vždy nejpovedenější. Folkoví zpěváci zpívají samozřejmě jinak než Karel Gott ... Jde jim o

³²⁷ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Ze zápisu z výpovědi J. Šeré, 12.5.1977.

³²⁸ Časopis Melodie je sám o sobě dalším fenoménem doby tzv. normalizace a výrazně přispěl k obrušování hrotů v hudební oblasti. V jistém smyslu – a v souladu s řadou svědectví pamětníků – byl její šéfredaktor Stanislav Titzl vlastně hrdinou proti své vůli. Když hovoříme o Šafránu, tak Melodie po celou jeho existenci vytvářela umnou kouřovou clonu, dávala mu zdání legitimity, pravidelně informovala o dění v něm. Přinášela nejen informace o koncertech a festivalech, na nichž se písničkáři Šafránu objevili, obsahovala také jejich velké (a pozitivní) medailony – o Vladimíru Mertovi, o Petru Lutkovi. Leo Jehne diskutoval na stránkách Melodie s Jaroslavem Hutkou o jeho interpretaci lidových písní, a i když kriticky, tak smysl to plnilo – tj. Šafrán žije, Hutka hraje zákonně.

³²⁹ Melodie, O deskách se značkou Supraphon, r. 1976, č. 8., s. 226.

*něco jiného. Ve svých písních jdou po humoru nebo po jistém filozofickém vyjádření...*³³⁰

Ač se deska Šafránu nahrávala v naprosté oficialitě, StB se o ni dozvěděla až na poslední chvíli. Pointou celé anabáze proto bylo, že se dopředu ohlášené elpíčko nakonec na prodejní pulty nedostalo. Bylo na zásah tajné policie zničeno, sešrotováno, a lidem, kteří si ho u Supraphonu objednali, byl doručen předtištěný korespondenční lístek, který na svém rubu oznamoval: *„připravili jsme pro Vás k osobnímu odběru Vámi objednanou gramofonovou desku ... desku si vyzvedněte v prodejně, kterou jste si zvolil(a)...*³³¹ Lící strana lístku obsahovala oproti tomu strohý nápis *„Nevyjde“*.³³²

Zhruba od poloviny roku 1977 už Šafrán nemohl hrát v podstatě nikde. Koncerty jeho písničkářů předcházelo po celé republice oznámení, že jsou nežádoucí a jejich pořadatelé se vystavovali velkým nepříjemnostem. StB v této době zasahovala již zcela zjevně. Když se například přes síť agentů dozvěděla, že v sále Městské knihovny má 16. června 1977 vystoupit Vladimír Merta, nelenila a dala pokyn vedoucímu odboru kultury NV Prahy 1 Jaroslavu M. Navrátilovi, ten okamžitě informoval ředitele Městské knihovny: *„sdělujeme Vám, že jsme dnešního dne informovali soudruha ing. Dvořáka z Tělovýchovné jednoty Nohyb (tj. pořadatele koncertu, pozn. autor) v tom smyslu, že v programu, který bude pořádán dne 16.6. t. r. ve velkém sále Městské lidové knihovny, nebyl dán souhlas odboru kultury NVP k vystoupení zpěváka Vladimíra Mertu.“*³³³

Přesto v téže době, v létě 1977, došlo k paradoxní situaci, kterou lze pochopit jedině tehdy, pokud budeme vnímat, že i uvnitř tehdejší StB mohly být spory, v tomto případě motivované zřejmě česko – slovenským napětím. Státní bezpečnost, její pražská správa, se dozvěděla, že Jaroslav Hutka by měl vystoupit na pravidelném festivalu ve slovenském Pezinku (9. července 1977) spolu s dalšími písničkáři

³³⁰ Pionýr, r. 1976, č. 8, s. 28.

³³¹ Korespondenční lístek oznamující nevydání LP Šafránu. Osobní archiv Ivana Kotta.

³³² Tamtéž.

³³³ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Vladimíra Mertu, archivní číslo: 808 320, krycí jméno Šafrán. Dopis J. M. Navrátila Městské lidové knihovně ze 14.6.1977.

Šafránu, a to v době, kdy bylo v plném běhu šetření, zda Hutku stíhat za nedovolené podnikání. Stejně tak se dozvěděla, že v Pezinku v roce 1977 už Hutka jednou hrál, a to v březnu v Atlas klubu, kde ho pořádala místní svazácká organizace. V jarních měsících proto nastala čilá komunikace mezi pražskou a bratislavskou odnoží StB. Vyvrcholila dopisem slovenské správy, ve kterém tu pražskou odkazovala do patřičných mezí. Dopis je nanejvýše zajímavý, proto jej ocitujeme takřka celý v úpravě, jakou měl:

„V zmysle Vášho dožiadania bolo zistené, že Jaroslav HUTKA, nar. 21.4.1947 v Olomouci, slobodný umelec, bytom Praha II., Neklamova 30, vystupoval v Pezinku /Atlas klub/ dňa 3.3.1977 od 19.00 hod svojim dvojhodinovým programom nazvaným „OBROZENECKÉ INSPIRACE“ na pozvanie referenta záujmovo umeleckej činnosti BORIŠA Pavla, študenta SVŠT Bratislava. MO SZM v Pezinku za vystúpenie mu vyplatila honorár 388,- Kčs.

Cestou dôvernickej siete bolo ďalej zistené, že HUTKA spieval pesničky s ľudovým námetom a balady. V repertoári mal tieto piesne:

- 1/ Posílám tú*
- 2/ Tak má milá*
- 3/ Tkanička*
- 4/ Lžička*
- 5/ Stůj bříza zelená /LP/*
- 6/ Káva synek, káva vrata /LP/*
- 7/ Vandrovali hudci /LP/*
- 8/ Slunečnice*
- 9/ Pravdepodobné vzdálenosti*
- 10/ Co je nejkrásnější.*

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

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

- HUTKA Jaroslav zo skupiny folk ŠAFRÁN Praha,
- MERTA Vladimír, folk Praha /vystupoval tu vo februári 1977/
- LUTKA Petr, folk ŠAFRÁN Praha,
- TŘEŠŇÁK Vlasta, folk ŠAFRÁN Praha.

*Poznátky ŠtB charakteru zistené neboli...*³³⁴

Dopis je zajímavý v řadě aspektů. Jednak „Bratislava“ jednoznačně dávala najevo, že jí „Praha“ nemá co nařizovat, když se na konci pravilo, že nebyly zjištěné poznatky „StB charakteru“. Jednak výslovně upozorňovala, že Hutkovy písně vydávalo hudební nakladatelství oficiálně, jednak jasně dávalo na vědomí, že festival v Pezinku se bude konat nejen za Hutkovi účasti, ale i za účasti Lutky, Třešňáka a Merty, u kterého oznamovala, že hrál v Pezinku dříve také.

Festival v Pezinku byl poslední společnou akcí Šafránu. Následovalo vynucené ukončení činnosti některých písničkářů, tlak, nemožnost cokoli smysluplného dělat, pobyty v cele předběžného zadržení a kruté výsledky ústily až v emigraci (J. Hutka, V. Třešňák, manager sdružení J. Pallas, V. Veit). Státní bezpečnost si připsala úspěšné čárky v akci Asanace. Někteří, ti co nepodepsali Chartu 77, v Československu zůstali a s větší či menší mírou dozoru bezpečnostních složek pololegálně koncertovali dále.

Pro dokreslení k otázce všemoci Státní bezpečnosti ještě dovětek ze druhé poloviny osmdesátých let týkající se koncertování Vladimíra Merty a Dagmar Voňkové. Ačkoli Státní bezpečnost neustále Mertu monitorovala a snažila se zamezit jeho vystupování na veřejnosti, obsahují její zápisy pozoruhodnou chronologickou sadu informací, z nichž je patrné, že i Státní bezpečnost se musela podvolit.

„Vytěžení pramene“ ze září 1985 přineslo StB informaci, že Vladimír Merta (a také Dagmar Voňková) jednali s ředitelem Pražského kulturního střediska

³³⁴ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák. Informativní dopis Správy SNB hl. města Bratislavy a Správy ŠtB pražské Státní bezpečnosti.

Františkem Němcem o přijetí do agentury. Zápis přímo hovořil o tom, že Němec „přislíbil možnost koncertování pod hlavičkou PKS“.³³⁵ V následujícím zamyšlení kapitána dr. Kotala, příslušníka StB stálo: „Bude nutno zvážit, co je pro kontrolu uvedených písničkářů příznivější. Zda jim umožnit spolupráci s PKS, a tak získat přehled jejich působení, nebo zamezit této spolupráci a umožnit jim neustálé koncertování na celém území republiky pod hlavičkou různých zřizovatelů apod. Pro naše podmínky se jeví účelnější nebránit této spolupráci s PKS a tím získat podstatně ucelenější a dokonalejší přehled a kontrolu jejich činnosti. Rovněž by byl i v tomto případě reálnější postih v případě nedodržení stanoveného a schváleného scénáře.“³³⁶

Z předešlé citace by vyplývalo, že rozhodnutí nechat či nenechat hrát Mertu s Voňkovou pod PKS je v rukou StB. O měsíc později ale stejný kapitán Kotal rozhodnutí PKS udělit písničkářům kvalifikaci komentuje s jiným akcentem, z něhož vyplývá, že je to de facto proti vůli tajné policie: „Z poznatku je zřejmé, že vedení PKS podporuje navázání spolupráce s V. Mertou a D. Voňkovou. Otázkou zůstává ta skutečnost, co si od této spolupráce slibují. Jediným kladem může být, že oba budou pod důkladnější kontrolou příslušných agentur, zda je tento způsob dostatečné řešení, ukáže jejich koncertní činnost.“³³⁷

Jistou satisfakci prožila StB v roce 1986, kdy PKS Mertovi kvalifikaci znovu odebralo. To poté, co zahrál na plzeňském festivalu Porta svou píseň Praha magická, ačkoli ji neměl ve schváleném repertoárovém listě. Pracovníci PKS zhodnotili zejména dvě poslední sloky jako „jednoznačně v rozporu s našimi kulturně-politickými zájmy“.³³⁸ Ony nežádoucí sloky zněly: „Náměstím kde kdysi lidu kázal revoluční kněz / šustí šeky... limuzíny společnosti bez peněz / Na nároží hospoda Parlament kde do toho můžeš mluvit – jen to zkus! / Za sto let budeš mít

³³⁵ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Vladimíra Mertu, archivní číslo: 808 320, krycí jméno Šafrán. Záznam StB o V. Mertovi ze září 1985.

³³⁶ Tamtéž.

³³⁷ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Vladimíra Mertu, archivní číslo: 808 320, krycí jméno Šafrán. Záznam StB o V. Mertovi z října 1985.

³³⁸ Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Vladimíra Mertu, archivní číslo: 808 320, krycí jméno Šafrán. Zápis z jednání na PKS zabývající se odebráním umělecké kvalifikace V. Mertovi, 11.7.1986.

svoji ulici jak on jak mistr Hus // Roky jdou za sebou jako voda stoletá / stoletím za stoletím tisíciletí dá / Milénium k miléniu – to už je nová epocha / V nečinnosti marně čekáme na falešného proroka//³³⁹

Doba Šafránu trvala pět let (1972 – 1977). Existoval v době, kdy Husákův režim byl ještě stabilní a měl sílu vypořádávat se s opozicí. Bylo proto otázkou času, kdy dojde k rozbití sdružení, ke kterému nakonec musela rozhodující měrou přispět Státní bezpečnost, protože plánovaný trojúhelník agentura – odbor kultury národního výboru – pořadatel se ukázal jako nefunkční. Éra Šafránu přesto vstúpila mladé generaci přesvědčení (nebo alespoň k tomu přispěla), že lze i v sedmdesátých letech smysluplně a přitom oficiálně působit, že underground nemusí být jediné východisko. Šafrán ukázal, že posrpnový režim, ačkoli podepřen Sovětským svazem, neměl již dost vnitřní síly radikálně zastavovat veškeré autentické projevy ideologií nezatíženého života, přestože patřičnými nástroji nadále disponoval. Totalita padesátých let je z tohoto hlediska dobou principiálně odlišnou od autoritativního systému let sedmdesátých.

³³⁹ MERTA, V., Praha magická, soukromý archiv.

Sekce mladé hudby

Šafrán byl formální organizací. Stínohrou. Nikdy fakticky neexistoval, ministerstvo vnitra jej nikdy nezaregistrovalo. Byl založen na jednoduchém principu, že v jednotě je síla, že v houfci se člověk snáze schová před zásahem kontrolních a bezpečnostních orgánů.

Normalizační systém ale skýtal i jinou možnost, a to ovládnutí, či alespoň částečné podmanění si instituce, která působila zcela v souladu se zákonem a její využití pro alternativní hudební žánry, a dokonce nejen hudební. Historická literatura po roce 1989 z opodstatněných důvodů v tomto smyslu často mluví o Jazzové sekci působící pod Svazem hudebníků ČSR. Její význam pro kulturní život v normalizačním Československu je vskutku obrovský. Pořádala Pražské jazzové dny, vydávala bulletin, pořádala výstavy, vydávala knihy. Svou činností brzy přerostla formát hudební instituce a stala se institucí kulturní a československým úřadům velmi nepohodlnou. O jejím konci bylo napsáno také dostatek materiálu, proto není potřeba na tomto místě cokoli přidávat.

Překvapivě málo se ale historická literatura zabývá jinou sekcí existující při Svazu hudebníků ČSR – Sekcí mladé hudby, vzniknuvší při její pražské pobočce. Koneckonců se málo hovoří i o samotném Svazu hudebníků. Pro dějiny folku v Československu je přitom Sekce mladé hudby významnější než Jazzová sekce.

Vznik Svazu hudebníků byl anomálií v době počínající normalizace. Zatímco v tehdy existujících organizacích nastala doba čistek, prověřování a odstraňování „negativních tendencí“ Pražského jara, vstoupila do života instituce, jejíž přípravný výbor vznikl právě v roce 1968.

Milan Zelenka, vedoucí pracovník Svazu hudebníků a od počátku osmdesátých let jeho předseda, na vznik Svazu vzpomíná následovně:

„Ten Svaz vznikl z nějakých ideových představ, že to vznikne zase jako odborová organizace, ale to tady nový vedení, ale ani to obrozenecký, nechtělo. Nechtělo to logicky ani to vedení po osmašedesátým. ... Tomu přípravnému výboru se tehdy

prostě nedařilo uhnat tehdejšího ministra kultury, aby to podepsal. ... Tenkrát vznikala Děčínská kotva, kde jsem měl možnost se podílet na stavbě té tenkrát slavné soutěže jako mladej člověk. Tenkrát jsem dostal za úkol od štábu, abych se postaral o Gustava Broma v rámci té Děčínské kotvy. ... A já mu říkal „Gustave, připravuje se Svaz hudebníků.“ a tenkrát byl ministrem kultury, myslím, Brůžek, a ta epizoda byla velmi zajímavá, protože ti kolegové z přípravného výboru Svazu, kterým jsem řekl, že na tu Kotvu má přijet i ten Brůžek, tak jsem jim říkal, že se nějak pokusím, tak oni říkali: „Jé, to by bylo skvělý!“. Voni si s tím nevěděli rady úplně. To ne snad, že bych já byl fenomenální, ale protože se začlo normalizovat. ... Gustav Brom tenkrát pomoh tím, že toho ministra Brůžka, nebo chcete-li toho soudruha ministra Brůžka, voni ty ministry hlídali stejně jako je hlídaj dneska, no a ten Gustav se postavil ke dveřím, který oddělovaly mužské a dámské WC, tam se nikdo nedostal. Já při té potřebě jsem prostě oslovil ministra a řekl jsem mu, že by bylo dobrý, kdyby ten Svaz vzniknul, že si myslím, že je to potřebný, aby se na to podíval, protože ty muzikanti potřebujou nějakou organizaci. On řekl, že se na to podívá. On mě pak dokonce po té akci vzal i do Prahy ... On to pochopil, během krátký doby to podepsal a vzniknul Svaz hudebníků. ... Co tím chci říct, ten Svaz jsme chápali jako ryze odbornou, hudební organizaci, žádný protistátní spiklenci jsme být nechtěli. První bomba přišla od Zbyňka Máchy, protože si nevěděli rady s Jazzovou sekcí, která vznikala. Ministerstvo vnitra jí nechtělo samostatně, tak Mácha jako jeden z významných představitelů na kultuře vymyslel, že by byla součástí Svazu hudebníků.“³⁴⁰

Rozsáhlá citace svědčí o tom, že Svaz hudebníků ČSR se stal jakýmsi hrdinou proti své vůli. Neměl žádný zájem na nezávislých aktivitách. Stanovisko Milana Zelenky bylo stanoviskem i ostatních členů vedení. Jeho cílem bylo podporovat lidové soubory, metodicky je připravovat na získání oprávnění, právně je podporovat při řešení sporů nebo vydávat notové zápisy. Když budeme citovat z oficiálních dokumentů například později proslavené pražské pobočky, tak v nich na přelomu let 1972 a 1973 nalezneme shora popsáný smysl její existence: „Ochrana hudebníků a metodická činnost ... Zajišťování kvalifikací a kvalitativního dozoru ... Zamezení případného daňového úniku ... Těsná spolupráce s orgány NVP ... Spolupráce s LŠU

³⁴⁰ Rozhovor s Milanem Zelenkou vedený dne 17.3.2011, soukromý archiv.

... *Spolupráce se SSM ...*³⁴¹ Jejich oficiální existence, razítko ministerstva vnitra, možnost pořádat koncerty, vydávat zpravodaj atd. se ale stala velmi vítaným nástrojem, jak v čase utahování šroubu ponechat na oficiálních jevištích nezávislé muzikanty a jak ohnutím oprávnění Svazu konat i další kulturní aktivity.

Struktura Svazu hudebníků ČSR byla založena na činnosti jednotlivých žánrových sekcí (Sekce jazzové hudby, Jazzová sekce, Sekce dechové hudby, Sekce mladé hudby) a na místní úrovni (pražská pobočka, karlovarská pobočka atd.). Milan Zelenka, jakožto vedoucí Svazu v kritických osmdesátých letech až do jeho zrušení, zodpovídal za veškeré aktivity sekcí (především té pražské), musel je obhájit jak u stranických, tak u bezpečnostních orgánů:

„Já jsem samozřejmě řadu věcí věděl, měl jsem nějaký přehled. O Sekci mladé hudby jsem toho věděl výrazně víc, ta Jazzová sekce si dělala trochu co chtěla. A není mně známo, že by mě ten Karel Srp nebo Lád'a Zajiček, že by mě někde podtrhli. Ale asi to bylo i štěstí, že některý věci šly mimo mě, protože já jsem manévroval těma věcmi. Já všem říkal: „No, podívejte se, my nemůžeme některý věci ovlivnit, protože to je silná organizace, která má za sebou silnou základnu a my je nemůžeme zrušit.“ ... Já si myslím, že pro ně byla nebezpečnější ta Jazzová sekce, protože tam se soustředila Charta. U Sekce mladé hudby ty chartisti nebyli. ... Ty konce byly těžký, plačtivý. Myslím, že ty lidi kolem Jazzový sekce si musej uvědomit, a myslím, že si to i uvědomujou, že kvůli nim zničili celej Svaz. ... Samozřejmě, že u tý pražský pobočky měli obavy ekonomický, aby neutíkaly peníze za zprostředkovatelskou činnost Pražskému kulturnímu středisku, zrovna tak Pragokonzertu. ... Mě varovali, že hrozí konec, na ministerstvu kultury i na ministerstvu vnitra mi to říkali. Já ty signály měl. Pak jsem dostal předvolání k výslechu, když už byli zavřeni některý členové Jazzový sekce. Dostavil jsem se do tý Bartolomějský ulice, tam byli tři pracovníci v civilu. Já nejsem zase samozřejmě žádný extra hrdina. Tam jsem dostával otázky: „Jak to, že jste si neporadili s tímhle a tímhle? A co říkáte na tu činnost Jazzový sekce?“ Oni se ptali i na tu Sekci mladé hudby, ale výrazně míň. Řekli mi, že teď necháme Sekci

³⁴¹ Archiv hlavního města Prahy, fond: Odbor kultury Národního výboru Praha, věc: Zprostředkování a evidence lidových hudebníků, z korespondence mezi Pražským kulturním střediskem a Svazem hudebníků ČSR, Pobočka Praha na přelomu let 1972/1973.

mladý hudby stranou. ... To byl černej den v mým životě ten výslech. Já měl strach. Já jsem říkal: „Heleďte, podívejte se, já si myslím, že to má přínos přece ta publikační činnost. Furt tady mluvíme o socialismu a demokracii. Co ode mě víc chcete?“ A oni říkali, že to je přece protistátní činnost, co voni dělají. Pak se jeden zvednul, otevřel takovej trezor a ukázal mi hromadu knížek tý sekce. Voni měli přehled.“³⁴²

Vzpomínky Milana Zelenky jsou samozřejmě subjektivní, ale vyplývá z nich několikero věcí. Jednak Sekce mladé hudby v konečné fázi zániku celého Svazu hudebníků nehrála tak podstatnou roli jako Jazzová sekce, jednak je ve vzpomínce potvrzena jistá trpkost nad politizací Svazu sekcemi, byť se zřejmými sympatiemi k jejich aktivitám, která vedla k zániku celé organizace. Zdůrazňoval, že Svaz téměř neměl čas na podporu hudebníkům, kvůli kterým vznikl, protože neustále musel řešit problémy spojené s oběma sekcemi. Na druhé straně je ale zajímavé, že sekce konzultovaly své aktivity s ústředím Svazu a Zelenka tak o téměř všech připravovaných akcích věděl a schvaloval je, byť v jakési trpné úloze.

Rozdvojenost přístupu Svazu hudebníků především k Sekci mladé hudby symbolizuje postava Jaroslava Kulicha, šéfa pražské pobočky, člověka, který musel bezprostředně omlouvat aktivity sekcí, protože obě měly své zázemí právě v Praze. Jan Šulc, poslední předseda Sekce mladé hudby a blízký spolupracovník jejího neformálního šéfa Ladislava Zajíčka, vzájemné pochopení mezi Svazem hudebníků s Sekcí mladé hudby vnímá pozitivně, podobně jako Milan Zelenka, jen bez trpkosti:

„V tom Svazu hudebníků skutečně, podle těch páprdovskejch ksichtů tam, byli chlapi o generaci starší, než jsme byli my. Zcela bezpečně to ale byli muzikanti. Nebyly to žádný struktury, nebyl tam nikdo nastrčenej. Byli tam lidi jako Maren, Velebný, výbornej muzikant. ... Pro nás byla šíleně důležitá pražská pobočka, myslím, že tam bylo takovejch 10 až 15 lidí. Celýmu tomu šéfoval Jaroslav, myslím, že Jaroslav, Kulich – což byl chlapík zjevu divočáka dělnického typu, silně kouřil měl poněkud hrubé mravy, ale nepochybně to byl chlapík, kterej věděl, co činí ... Protože on celý život, co já ho zažil a byl to taky hudebník, kterej měl svoji kapelu, tvrdil, že jeho

³⁴² Rozhovor s Milanem Zelenkou vedený dne 17.3.2011, soukromý archiv.

hlavním posláním je ulehčit hudebníkům vykazování jejich činnosti. On vymyslel a dotáhl před ústřední výbor a prosadil tak zvané Kulichovo papíry, a kdyby ses zeptal Buriana s Dědečkem a Vodňanskýho se Skoumalem na Kulichovo papíry, tak do dneška jim budou týct slzy. Protože když si Kulich vzal pod sebe Vodňanskýho a Skoumala, tak s nima obešel Pražský kulturní středisko, obešel přehrávky, dodal papíry, způsob účtování, to byla taková finta tak zvaných průpisových čtyřpsů nebo pětipců, protože mělo čtyři kopie, které se daly navzájem propisovat. Tam velmi jednoduchým způsobem podle tabulkového principu, jako na co stačí člověk podle své kvalifikace, se dalo na fleku po ukončení kšeftu naučtovat patřičný honorář, dopravné, režie, poplatky pro OSu, vytrhnout patřičnou část toho bloku a pořadatel částku proplatil. Ty vydával Svaz hudebníků. Kulich tak vymyslel a strašlivým způsobem pomohl řadě hudebníků, který neměli šanci získat přirozenou cestou papíry od Pražského kulturního střediska. A my, jako Sekce mladé hudby, jsme byli zřízení oficiálně právě Kulichovou pražskou pobočkou. Kulich byl náš nejbližší nadřízenej, takovej Zelenka byl vysoko nad ním. Kulich ale byl náš taťka, kterej Zajíčka snášel hraničně a mě snášel, protože jsem neměl dlouhý vlasy a chodil jsem na medicínu, tak prostě jakžtakž. A se mnou řešil jedině průsery, co jsme my udělali. Že jsme sice udělali něco, co bylo podle stanov, ale prostě jsme to nějak přepískli.“³⁴³

Jiří Dědeček zmíněnou „Kulichovu“ fakturaci potvrzuje:

„Zajíček nás upozornil, že je jednak Svaz hudebníků legální, tedy vše podle zákona, jednak že Svaz hudebníků bude poskytovat legálně těm lidem, který přes ně budou hrát, faktury. To znamená, že my jsme od nich dostávali faktury s velkým razítkem Svazu hudebníků při nějakým ministerstvu. Tak si představte, když tenkrát v tý ustrašený době jsme přijeli s fakturou s takovýmhle razítkem hrát do nějakého klubu, no tak nám každej samozřejmě bez jakýchkoli problémů ty peníze vyplatil. My jsme od nich fasovali formuláře faktur. Ty byly číslovaný tak, aby byly nezaměnitelný a každá faktura měla, myslím, tři kopie – pro pořadatele, pro Svaz hudebníků a jedna pro nás. Tyhle ty faktury jsme jednou měsíčně dostávali. Vím, že problém byl v tom, že těch faktur bylo málo, a že nám nestačily. Taky vím, že jsem je nějakým způsobem drobil, když jsem zjistil, že my tu naši kopii nepotřebujem, takže z dvou faktur čítajich

³⁴³ Rozhovor s Janem Šulcem vedený dne 9.2.2011, soukromý archiv.

*šest listů, jsme udělali tři dvoulistové faktury, z nichž dva listy si číslem neodpovídaly, ale to bylo každému jedno.*³⁴⁴

Z předešlého vysvítá, že mezi Jazzovou sekcí a Sekcí mladé hudby existovaly rozdíly, především ve vztahu k dodržování oficialit a v rozsahu činnosti. Z rozhovorů, které jsem vedl, vychází mimo jiné najevo, že Sekce mladé hudby kladla velký důraz na hospodářské vedení organizace, když prováděla řádné finanční audity, protože se obávala případného svedení celého problému do stíhání Sekce na základě finančních nedostatků. Sekce mladé hudby také více komunikovala se Svazem hudebníků. Nebyla tak spojena s opozicí jako Jazzová sekce a přece jenom se více přidržovala hudby, zatímco Jazzová sekce byla rozkročena hlouběji do obecně kulturních směrů (výtvarné umění, literatura).

Jan Šulc limity Sekce mladé hudby vyjádřil takto:

„My jsme taky věděli, co je opravdu oprátka. Já jsem si téměř jist, že zatímco Merta třeba byl pro nás partner, tak Třešňák už byl pro nás už trochu moc. Já jenom říkám velmi kamarádsky, tomu lze možná přiřknout určité rys takovýho řekl bych pocitu posranosti, toho pocitu „Ten je disident, tak toho ne.“ My jsme ale prostě věděli, že Svaz hudebníků už nám tohle prostě nezbaští...“³⁴⁵

Mezi oběma sekcemi panovala rivalita. Někteří lidé z Jazzové sekce podezřívali dokonce Ladislava Zajíčka ze spolupráce se Státní bezpečností a Sekci mladé hudby obecně z toho, že vznikla jako nástroj, kterým se stát snaží rozklížit Jazzovou sekci. Vladimír Merta situaci shrnul stručně: *„Existovaly dvě sekce – Jazzová a Sekce mladé hudby a tam bylo zajímavé, že jedna o druhé nenápadně rozšiřovala, že to jsou fízlové.“³⁴⁶* Pravda je ale taková, že žádné napojení Sekce mladé hudby na StB se nepotvrdilo, neexistovalo, a naopak jsou k dispozici některé záznamy hovořící o nelichotivých výpovědích opačného ražení. Například agent pod

³⁴⁴ Rozhovor s Jiřím Dědečkem vedený dne 17.2.2011, soukromý archiv.

³⁴⁵ Rozhovor s Janem Šulcem vedený dne 9.2.2011, soukromý archiv.

³⁴⁶ Rozhovor vedený s Vladimírem Mertou vedený dne 21.2.2011, soukromý archiv.

krycím jménem Hudebník³⁴⁷ vypovídal o aktivitách Sekce mladé hudby dle zápisu StB takto: „*Pramen sdělil, že získal přesné informace k hudebním večerům písničkářů, které pořádá Pražská pobočka Svazu hudebníků ... Jako účinkující zde měli být mimo jiné Josef Nos, Vladimír Merta, Vodňanský a Skoumal. Pramen se pozastavoval nad samozřejmostí, se kterou Zajiček tyto akce pořádá. Jak uvedl, jedná se dle jeho názoru o zprostředkovávání osob, které svojí činností poškozují z hlediska politiky umění. Je to již několikátá akce obdobného charakteru, za kterou se zatím nikomu nic nestalo.*“³⁴⁸ V téže zprávě podporučík Šimák, sepisovatel záznamu, připsal, že na základě této informace StB zakročila a koncert se tak neuskutečnil.

Ladislav Zajiček, duchovní otec SMH, působil ze zákulisí, oficiálně (ve styku s úřady) Sekci mladé hudby nevedl. Ze vzpomínek pamětníků (v pořadí Zelenka, Merta, Šulc) vysvítá cosi o jeho povahovém nastavení a o tom, že se na oficiální jednání příliš nehodil:

„Ta Sekce mladé hudby byla taková roztomilá. Já je měl rád. Oni dokázali pracovat spontánně a udělali spoustu věcí. Tam byl ten Ladislav Zajiček, velice velice aktivní člověk. Musím říct s velmi dobrým intelektem. ... Pak se tam objevil Honza Šulc. A ten Honza svým charakterem a diplomatickým jednáním dokázal vyjednat spoustu věcí pro tu Sekci, protože Zajiček tím svým vzhledem neodpovídal intelektu, který měl. Honza to dokázal všechno tak nějak diplomaticky připravit. Ten Láďa byl upřímnější, nebral si servítky, nepomlouval lidi, ale když ho někdo rozčilil, tak dokázal bejt dost agresivní.“³⁴⁹

„Zajiček byl zajímavá osobnost v tom smyslu, že se nám nikdy nesnažil naznačit, že on fízl není. Dokonce si myslím, že jemu celkem vyhovovalo takovéto podezření, že

³⁴⁷ Pod tímto jménem je ve svazcích bývalé Státní bezpečnosti veden významný člen Jazzové sekce Karel Srp.

³⁴⁸ Archiv ministerstva vnitra, spis StB vedený na Vladimíra Mertu pod názvem Šafrán (č. 808320), záznam z června roku 1979. Záznam nese popis „ZAJÍČEK Ladislav – zprostředkovávání vystoupení umělců z řad pravicově orientovaných osob“.

³⁴⁹ Rozhovor s Milanem Zelenkou vedený dne 17.3.2011, soukromý archiv.

*vlastně konal dobro a přitom nezískával žádnou přátelskou odezvu. On byl nezištný.*³⁵⁰

*„Zajíček byl autoritativní, přesně uvažující pán malinko nevábného vzhledu, kterej velmi silně kouřil ... Nedal se nikam pustit, protože na všechny začal křičet ... byl velmi hrdej, řekl bych oprávněně hrdej člověk, a to, co dělala Jazzová sekce, se nedá vyvážit ani zlatem, třeba slovník Zuba Vlčka, nebo Hrabalova kniha Obsluhoval jsem anglického krále a tak dál. To všechno má svojí historickou cenu velmi velmi velkou. Ale Láďa Zajíček věděl, že to samý dokáže se svýma lidma taky ... Láďa bydlel ve Všehrdový ulici číslo 10 v útulku, to je oficiální titul toho zařízení, kde bydlel. To byla na pavlači fungující místnost, možná dvě místnosti, kde nebyla snad ani voda, ani WC ... Měl tam jeden telefon a z něj vyřizoval běžnou agendu.“*³⁵¹

Sekce mladé hudby vznikla při Pražské pobočce Svazu hudebníků ČSR v roce 1977. Účel jejího zrodu byl zřejmý už z jejího názvu – mělo se jednat o organizaci rozvíjející hudební žánry poslouchané mladou generací. Neříkalo se tím nic jiného, než že SMH se bude pod Zajíčkovým vedením zaměřovat na český i zahraniční rock (včetně nově nastupujících alternativ) a písničkáře. Obojí přitom v Československu normalizační doby netvořilo základ rozhlasového vysílání, ba naopak.

Princip práce Sekce byl založen na tzv. členské činnosti. Vše co SMH konala, konala oficiálně jen pro své členy, tj. neveřejně. Tiskla členský časopis (občasník Kruh), tiskla členský zpravodaj, zhotovila dokonce čtyři členské knihy („Šuplík plný Zappy“ Petra Dorůžky, překlady Vysockého a Okudžavy v knize „Koně k nezrokocení“, „John Lennon“ od kolektivu autorů a „Z mého života“ od Františka Ringo Čecha), vydávala pro členy metodické materiály, jak se naučit na hudební nástroj (tzv. metodějky), pořádala členské promítání v kině neshlédnutelných západních filmů, a to po šest dnů v týdnu (např. The Wall), tiskla plakáty pro členy, pořádala kurzy hry na kytaru pro členy (pod vedením Vladimíra Mertý) a krom toho taktéž pořádala akce v Lucerně (například soutěž O zlatý náhubek Luise Armstronga)

³⁵⁰ Rozhovor s Vladimírem Mertou vedený dne 21.2.2011, soukromý archiv.

³⁵¹ Rozhovor vedený s Janem Šulcem vedený dne 9.2.2011, soukromý archiv.

a členské večery v Baráčnické rychtě. Ty se děly každý týden a její součástí byl jednak poslech hudby (např. pořady Jiřího Černého, Jana Rejžka nebo Josefa Vlčka), jednak členský koncert. Protože se jednalo o koncert členský, formálně uzavřený, mohl na něm vystoupit jakýkoli „amatér“ (host Sekce mladé hudby), tj. člověk nemající platnou kvalifikaci, který ale vždy dostal i honorář.

V „členskosti“ všech akcí se nacházel onen háček. Vladimír Merta, Jan Burian s Jiřím Dědečkem, Oldřich Janota, Dagmar Andrtová – Voňková, Petr Skoumal s Janem Vodňanským - ti všichni takřka nemohli veřejně vystupovat, ale na Baráčnické rychtě se každý týden uskutečňovaly jejich koncerty pro členy SMH, kterých bylo přitom po celé republice takřka deset tisíc. Navíc dle pamětníků nebyl problém dostat se na koncert taktéž jako „nečlen“: *„vím, že jsem si vyzvedával lístky předem ve Vítězné a pak šel na koncert. Podle mne šlo samozřejmě o přednostní právo na koncert pro členy, což bylo logické a správné. ... Nicméně je mi jasné, že se na koncerty jistě dostali i nečlenové, záleželo na službě u vchodu, vím to proto, že jsem tam mnohdy vzal hosta.“*³⁵² Tímto způsobem Praha i pod nadvládou Františka Trojana, vedoucího oddělení umění odboru kultury NVP, zůstala místem, které na pódii alespoň v minimální míře uchovalo státem potlačované písničkáře.

Jan Šulc na koncerty v Baráčnické rychtě vzpomíná přesně v naznačeném duchu:

„Na Baráčnické rychtě seděl jistý pan Gabriel, evidentně člen Baráčnické rychty, zástupce majitele. To fakt patřilo baráčníkům. To byla organizace národní fronty, vymírajících starých dědků a babiček, který měli na Jánském vršku krásnej barák s krásným sálem. Víím bezpečně, že jsem byl pravidelně zástupcem pořadatele, jakýmsi trhačem lístků na týhletý akci. Tam přišel frajer, vytáhnul členskou legitimaci, já se podíval jestli není falešná. Utrh jsem mu lístek, pustil jsem ho dál a tam hrála Dáša Voňková, Vláďa Merta, Burian s Dědečkem nebo Oldřich Janota se svým Mozart K. ... Na pana Gabriela, na takovej jeho stabilní úsměv si vzpomínám do dneška. ... To byla třeba cesta, jak dostat k Dáše Voňkovy vůbec publikum a jak jí

³⁵² Rozhovor s Lubomírem Houdkem, tehdejším členem Sekce mladé hudby, 2.3.2011, soukromý archiv.

*nechat umělecky přežít. Vzhledem k tomu, že to byla oficiálně pořádaná akce, která mohla být i plakátovaná minimálně na stěnách Baráčnický rychty, minimálně v občasníku Kruh, kterej jsme vydávali, tak to bylo vždycky narvaný... Vím, že celý to viselo na tom, že všechno co se odehrávalo, muselo být na bázi klubové večera, klubové akce. Jinými slovy: „Chceš jít na Voňkovou? Staň se členem Sekce mladé hudby“.*³⁵³

Šulcova vzpomínka popisuje přesně shora naznačený systém a je nepřesná jen v jediném bodě – koncerty na Baráčnické rychtě nebyly vždy vyprodané, někdy zůstal sál i poloprázdný, jak o tom svědčí zápisy v Členských informacích Sekce mladé hudby, které dostával každý člen poštou: *„Podobný nezájem, kterému se podivují i někteří členové KPMH (Klub přátel mladé hudby, pozn. autor), se vznáší rovněž nad Klubovými večery v Baráčnické rychtě. Za více než dva měsíce nebyl její sál ani jednou zaplněn. Blízko k tomu měl jen večer s J. Černým a Z. Homolovou. ... Naštěstí nejsou Klubové večery ještě prodělečné do té míry, abychom ... museli uvažovat o jejich zrušení.“*³⁵⁴

Celý systém práce Sekce mladé hudby vedl k řadě paradoxů zřejmě z hlediska sedmdesátých a osmdesátých let symptomatických. Například Vladimír Merta mohl veřejně a legálně koncertovat a nejen to. Vladimír Merta byl autorem „Metodějky“ ke hře na akustickou kytaru, kterou si bylo možno zcela legálně objednat na základě objednávky přikládané ke každým Členským informacím, za níž samozřejmě dostával honorář, stejně tak dostával honorář za mimopražské výukové kurzy ve hře na kytaru pro členy SMH. Byl to stejný Vladimír Merta, na kterého vedla Státní bezpečnost spis jako na nepřátelskou osobu, které musí zamezit v koncertování a vůbec veřejném působení. To samé platí o dalších písničkářích.

Pravidelné týdenní koncerty v Baráčnické rychtě se postupně staly trnem oku jak kulturnímu dozoru, tak Státní bezpečnosti, proto se o nich ještě výrazněji zmíníme. V posledních Členských informacích roku 1981 (celkově druhých) se

³⁵³ Rozhovor s Janem Šulcem vedený 9.2.2011, soukromý archiv.

³⁵⁴ Členské informace, r. 1982, č. 9, soukromý archiv Lubomíra Houdka.

objevila stručná informace oznamující přerušeni těchto sešlostí: „vydání těchto v pořadí druhých Členských informací bylo zpožděno o čas, po který jsme se snažili dosáhnout obnovení Klubových večerů Klubu přátel mladé hudby. ... Skutečnost je však taková, že se nám ve věci podařilo dosáhnout pokroku jen mírného. S ohledem na to, aby celá záležitost během probíhajících jednání mohla být posuzována v klidné a věcné atmosféře, neuvádíme žádné další informace.“³⁵⁵ V následujících Členských informacích se objevila šalamounská věta: „Naše snaha si v tomto směru (v obnovení Klubových večerů, pozn. autor) vyžádala a zřejmě ještě vyžádá určitý čas.“³⁵⁶ V několika dalších Členských informacích se objevily různé variace téhož, tj. jednání probíhají, držme si palce, nezakřikněme to atd. Až v osmém čísle roku 1982 stálo, že se Klubové večery obnovují a to na přísnější bázi: „Klubové večery KPMH se v září opět rozběhly i díky vstřícnému pochopení MK ČSR, NV, OSA a ÚV Svazu hudebníků. Na základě stanovených regulí mají na ně vstup pouze členové KPMH, kteří si na každý z nich mohou vyzvednout jednu individuální pozvánku... Ke vstupu na Klubový večer musíte mít k předložení svou legitimaci a pozvánku, které jsou nepřenositelné a bez nichž bychom vás do sálu nemohli vpustit. Tyto podmínky jsou jednoznačné a my se jimi musíme řídit do puntíku.“³⁵⁷ Od této tajuplné komunikace svědčící o velkých zákulisních bouřích probíhajících mezi SMH a vládnoucí mocí všeho druhu pokračovaly koncerty až do zániku Sekce mladé hudby bez ustání.

Pozadí zákulisní bouře o koncerty v Baráčnické rychtě jsou dobře odhalitelné za pomoci svazku Státní bezpečnosti vedeného na Vladimíra Mertu. V říjnu 1981, než se v Členských informacích poprvé objevilo, že tamní koncerty nebudou pokračovat, zaznamenala StB, že Merta koncertoval pod záštitou Sekce mladé hudby na strahovských kolejích, a že je nutno celou věc neprodleně prověřit. Zpráva konstatovala, že „je pravděpodobné, že se jedná o nelegální akci Svazu hudebníků – Sekce mladé hudby.“³⁵⁸ Ze stručného konstatování vyplynula jednoznačná opatření pátrající po organizátorech. Mezi jinými v opatřeních stálo: „zjistit, kdo celou akci organizuje, jak ze strany Svazu hudebníků, tak i majitele sálu na Strahově... prověřit,

³⁵⁵ Členské informace, r. 1981, č. 2, soukromý archiv Lubomíra Houdka.

³⁵⁶ Členské informace, r. 1982, č. 1, soukromý archiv Lubomíra Houdka.

³⁵⁷ Členské informace, r. 1982, č. 8, soukromý archiv Lubomíra Houdka.

³⁵⁸ Archiv ministerstva vnitra, spis StB vedený na Vladimíra Mertu pod názvem Šafrán (č. 808320), záznam z 3.10.1981 informující o koncertování Vladimíra Mertu pod hlavičkou Sekce mladé hudby.

*jestli vystoupení bylo povoleno příslušnými schval. orgány...*³⁵⁹ Byl to však jen dozvuk již dříve provedené operace Státní bezpečnosti vedoucí k zastavení koncertů v Baráčnické rychtě.

O měsíc mladší (3. září 1981) byla totiž zpráva, kde „pramen“ velmi přesně popisoval, jak vypadaly večery v Baráčnické rychtě, přičemž se StB dozvěděla zásadní informaci o tom, že *„Svaz hudebníků spadá přímo pod ministerstvo kultury, které jediné může tyto večery zrušit nebo omezit.“*³⁶⁰ Zpráva navíc konstatovala, že se jedná o členskou akci, za kterou písničkářům nepřísluší honorář. Honoráře vskutku oficiálně písničkáři nedostávali, Jan Šulc ale vzpomíná, že rozhodně nějaké peníze vystupující na členských večerech dostávaly, byť neoficiální cestou.

Soukolí StB se po zmíněném zjištění dalo do pohybu a výsledek ústící v zastavení koncertů na sebe nedal dlouho čekat. Už 18. září bylo rozhodnuto. Lakonická konstatování zněla pro Sekci mladé hudby, a také pro celý Svaz hudebníků, devastačně: *„Sekce mladé hudby ... pořádá pro své členy v Baráčnické rychtě akce, které neprošly povolovacím řízením ONV Praha 1 ... Z těchto důvodů bylo k Sekci mladé hudby provedeno opatření s cílem zamezit její další činnosti ... Tyto akce (koncerty v Baráčnické rychtě, pozn. autor) nesmí být dále pořádány, neboť uvedená instituce je již zrušena ... Dále bylo na základě získání letáků, které jsou vydávány Svazem hudebníků – Sekcí mladé hudby, provedeno opatření na MK ČSR, Svaz hudebníků má v co nejkratší době předložit nové stanovy Svazu. Pokud se tak nestane, bude činnost této instituce od 1.1.1982 zastavena ... S vedoucím oddělení OŠK NVP JUDr. Františkem Trojanem bylo projednáno negativní vystupování různých amatérských a poloprofesionálních skupin na území hlavního města...“*³⁶¹

³⁵⁹ Tamtéž.

³⁶⁰ Archiv ministerstva vnitra, spis StB vedený na Vladimíra Mertu pod názvem Šafrán (č. 808320), záznam z 3.9.1981 informující o zázemí pravidelných koncertů v Baráčnické rychtě.

³⁶¹ Archiv ministerstva vnitra, spis StB vedený na Vladimíra Mertu pod názvem Šafrán (č. 808320), záznam z 18.9.1981 informující o krocích, které StB podnikla, aby zabránila dalším koncertům Sekce mladé hudby v Baráčnické rychtě.

Zásah StB proti koncertům v Baráčnické rychtě byl předzvěstí konce. StB také monitorovala mimopražské kurzy hry na kytaru, kdy se dochovaly záznamy o perlustraci účastníků, stejně tak prodávání Mertovy „Metodějky“ nabízené v každé z Členských informací. U obou záležitostí sice nedošlo k tak razantnímu bezpečnostnímu zásahu jako u pořádaných koncertů, StB o nich ale měla velmi přesný přehled.

Sekce mladé hudby přes zdánlivě definitivní stanoviska výše citované zprávy ještě nějaký čas přežila. Její konec souvisel se zásahem proti celému Svazu hudebníků ČSR, jehož byla součástí.

Konec Svazu hudebníků ČSR a tím pádem konec Sekce mladé hudby je již dobře popsán, a to v souvislosti s koncem oficiální činnosti Jazzové sekce. SMH na rozdíl Jazzové sekce nepřešla do neoficiality a opravdu zanikla.

Jak známo, Ministerstvo vnitra ČSR v souladu s Ministerstvem kultury ČSR zastavilo 19. července na tři měsíce jakoukoli činnost Svazu hudebníků, obnovení záviselo na zničujících podmínkách – zrušení veškeré pořadatelské činnosti, zrušení Jazzové sekce, zamezení publikační činnosti, zrušení zřizování souborů atd. Z mezidobí červenec – říjen 1984 pochází dopis Sekce mladé hudby všem svým členům. Z dopisu vyplývá, že mocenský aparát se nesoustředil výhradně na Jazzovou sekci: *„Tomu všemu (pozastavení činnosti Svazu hudebníků, pozn. autor) předcházelo neuvěřitelné superzdaňování Sekce MH ... Daně nám byly záhadně vypočteny v částce přes 300.000 Kč (z toho 80.000 Kč oprávněně), odvolání nemožné...“*³⁶² Dopis končil dotazem členům, jak si představují další činnost SMH, přitom z díkce bylo patrné, že vedení SMH uvažovalo o přechodu do neoficiality: *„Rovněž, pro případ, že by SH měl po 19. říjnu 1984 existovat v okleštěné podobě, výbor Sekce MH se na vás obrací přípojeným dotazníkem, ve kterém vy (a nikdo jiný) rozhodnete, zda poté odstoupit z organizačního života v republice, nebo zda zůstat a sdružovat se aspoň ve společné myšlence.“*³⁶³

³⁶² Dopis členům Sekce mladé hudby rozeslaný po pozastavení činnosti Svazu hudebníků ČSR 19. července 1984. Soukromý archiv Jana Šulce.

³⁶³ Tamtéž.

Sekce mladé hudby ještě nějakou dobu po zániku Svazu hudebníků přežívala, dokonce vydala ještě jedny Členské informace datované rokem 1985, které byly věnovány na sbírku pro hladem postiženou Afriku. V roce 1985 nastal ale definitivní konec. Jan Šulc na něj vzpomíná takto:

„Musím říct, že ten stres byl pekelný, protože Láďa (Zajiček, pozn. autor) byl faktickým mozkiem celého podniku, fakticky to řídil, ale na triku jsem to měl já. Když se objevily první náznaky toho, že nás zrušej, pamatuju si, že na porážku šla nejdřív Jazzová sekce, my jsme ještě chvíli žili a pak přišel likvidační dopis s nápisem „Rok českého divadla“ ... Pamatuju si, že tam bylo napsáno, že rozhodnutím jednacím číslo se jmenují členové likvidační komise, spojte se s uvedenými soudruhy a tak dále ve věci předání majetku a tak dále ... Já s Láďou věc probral a řekl bych, že on projevil patřičnou rozhodnost, na rozdíl ode mě, kterej jsem se cítil v obrovském tlaku, posranej, co se stane, zodpovědnost ... Musím říct, že to hlavní na tom bylo, že Láďa zlikvidoval databázi členů ... a že veškerý majetek až snad na několik plakátů všechno bylo věnováno Jedličkovu ústavu zdarma převodem, takže ty dva sráči z tý komise přišli a našli tam jenom těch pár plakátů.“³⁶⁴

Sekce mladé hudby zanikla na základě popsaného vnějšího tlaku v době, kdy normalizační režim zažíval poslední chvíle naprosté stability. Na přelomu osmdesátých let byla jednou z mála možností, jak na pódiu (a vůbec ve veřejné známosti) uchovat písničkáře jako byl Vladimír Merta, Dagmar Andrtová – Voňková, Oldřich Janota, Jan Burian, Jiří Dědeček, Josef Nos, Jan Vodňanský nebo Petr Skoumal. A byla možností nejtrvanlivější. Jisté vyhlídky skýtala, ale vždy jen na krátký čas, ještě například Středočeská krajská agentura. Po konci SMH se opět na čas písničkáři museli skrýt pod označení souboru lidových hudebníků a nechat se zprostředkovávat za „amatérské“ honoráře podniky s razítkem Národní fronty (Jan Burian a Jiří Dědeček například našli dlouhodobé útočiště v Domu kultury ROH Trutnov).

³⁶⁴ Rozhovor s Janem Šulcem vedený dne 9.2.2011, soukromý archiv.

„Problém“ Jaromír Nohavica

Zvažoval jsem, jakým způsobem uchopit poslední kapitolu. Jak se vyhnout řeči Státní bezpečnosti a přemýšlení o věcech skrze prizma Státní bezpečnosti. Jak snoubit odbornou literaturu s aktuální tematikou, ke které mají mnozí potřebu se vyjadřovat a morálně hodnotit. Zvažoval jsem, zda se této kapitole nevyhnout úplně.

Mohl jsem zůstat na bezpečné půdě odborné literatury, popsat, jak Jaromír Nohavica zápasil o možnost oficiálního hraní, jak byl tu a tam povolován přes severomoravskou krajskou agenturu, jak byl tu a tam zakazován, jak jednou mohl vystoupit na Portě, podruhé vystoupit nemohl. Mohl bych sáhodlouze citovat z dokumentů úřední povahy, ukázat, jak vypadal schválený scénář jeho pořadů (koncertů) a v čem jej překračoval, mohl bych ukázat, jak o něm mluvila tehdejší média. Mohl bych také popsat vliv Miroslava Mamuly, krajského tajemníka KSČ na severní Moravě, vliv, který sahal i do kulturní oblasti. Nakonec bych poukázal na dokumenty dokazující Nohavicovo spojení se Státní bezpečností a vyvodil z nich zcela „nepředvídatelný“ závěr, že za současného stavu vědění (či bádání) nemůžeme dojít k jasnému cíli. Závěrečný verdikt bych podtrhl tím, že samotný písničkář se nechce k situaci vyjádřit, natož bývalý kapitán Státní bezpečnosti Jan Liberda.

Odborný přístup by nepochybně rozšířil povědomí o fungování dozoru nad nezávislými hudebními aktivitami v osmdesátých letech a zvláště v jejich druhé polovině. Navázal bych tak vlastně volně na předchozí kapitoly (Šafrán 1972 – 1977, Sekce mladé hudby přelom sedmdesátých a první polovina osmdesátých let).

V debatě, která se o „problému“ Jaromíra Nohavici rozvinula, jde ale o víc. Jde o to, jak jsme schopni vnímat naši minulost jako takovou, jak jsme schopni vnímat sami sebe a generaci našich rodičů a prarodičů. V posledku debata nad Nohavicou směřuje k definici nás samých – našeho společenství a dává dočasnou (protože nikdy a priori neexistují) odpověď na otázku kdo jsme a odkud jdeme.

Nechme stranou historickou pravdu, ponechme ji pouze jako nedostižný ideál, o který musíme ale usilovat a v teorii zachovávat. „Aktuální“ pravda dějinných událostí je ovšem utvářena vždy současníky, je nesena současníky a má funkci pro

současnost. Veškeré tradice spojované s „češtvím“ jako takovým se v uplynulých desetiletích a staletích hodnotily různě. Svatováclavská tradice, husitství, národní obrození, první republika, druhá republika, roky 1945 - 1948, únor 1948, padesátá léta atd. – vše je neustále reinterpretováno. Každý národ neustále vzniká a zaniká spolu se svým vnímáním sebe sama. Češi roku 1918 jsou něčím úplně jiným než Češi roku 2011. Národ není neměnná dějinná entita, ale neustále se obnovuje spolu s tím, na co navazuje a co odmítá.

Problém „Jaromír Nohavica“ je v současné podobě zjednodušenou zkratkou pro debatu nad sedmdesátými a osmdesátými lety v Československu stejně, jako problém „Milan Kundera“ je zkratkou pro vnímání let padesátých. Oba se týkají našeho vnímání komunismu, oba se týkají problému viny a problému oběti.

Žijeme v zajetí mytologie. Československo bylo státem, který za posledních sto let vznikl, po Mnichovu 1938 se z vlastních zdrojů fašizoval, následně byl okupován nacistickým Německem, po válce obnoven na principu lidové demokracie, po roce 1948 v něm získali absolutní moc komunisté, po roce 1989 se demokratizoval a za pár let se rozpadl. Máme proto mnoho příležitostí „vysvětlovat“ dějiny, odsuzovat nebo blahořečit starší generace. Jsme státem, který má neustálou potřebu hodnotit své dějiny a tím se potvrzovat, že máme smysl.

Hledáme viníky (ty, kteří podporovali nacistický a komunistický systém) a hledáme hrdiny (ty, kteří bojovali za svobodu). Bojíme se rozklížení jednotného obrazu natolik, že se naše dějiny staly černobílými, přičemž „my“ jsme samozřejmě nyní následovníky hrdinů a musíme rozvíjet jejich odkaz. Nerozlišujeme. Před nedávnem jsem četl ve známém a „seriózním“ časopise, že bývalý komunista je cosi jako bývalý černocho.

Soudobá historie často není vědním oborem, v rámci něhož se snažíme poznat pravdu o minulých událostech, ale oblastí, v níž vytahujeme viníky jako králíky z klobouku a v níž se ztotožňujeme s hrdiny. Nebádáme, ale vykládáme, hledáme důkazy pro hodnotové soudy, které máme před započítím zkoumání, a které mohou posloužit i aktuálním otázkám. Módní antikomunismus, snahy o delegitimizaci levice, ukotvení Ústavu pro studium totalitních režimů, projednávání zákona o odboji

– to vše má dvojí funkci. Za prvé aktuálně politickou, za druhé tím vlastně říkáme, že jsou zde viníci, kteří jsou nositeli veškerého zla, zatímco všichni ostatní (tj. nedefinovaní „my“) jsou „čistí“, bylo na nich konáno bezpráví, byli nuceni žít v totalitním systému.

Chci tím říci, že celá tato debata de facto vede k vyvinění všech, kteří nebudou označeni za špatné. Pro sedmdesátá a osmdesátá léta jsme si navykli označovat za viníky nejvíce dvě skupiny lidí – členy komunistické strany (nebo těch, co byli „u komunistů“) a spolupracovníky Státní bezpečnosti. Téměř všichni ostatní si mohou říci, že se vlastně za minulého režimu chovali slušně. Sice chodili k volbám a do průvodu, ale za to mohou ti, kteří systémově drželi normalizační režim, oni byli jen jejich oběťmi.

Zdá se mi, že právě tento vztah je nám vsugerován i v „otázce“ Jaromíra Nohavici (ale třeba i výše zmiňovaného Milana Kundery). Jako by se měl Nohavica (tj. usvědčený agent Státní bezpečnosti) omluvit za své konání všem zbylým, jako by měl veřejně vystoupit, omluvit se za své hříchy a společnost (tj. oběť) následně zváží, zda mu bude či nebude odpuštěno. Nohavica ale nevystoupil, s médii nekomunikuje, a proto je hodný veřejného zatracení.

Nechme na celé věci stranou, že chybí kompletní dokumentace Nohavicovi spolupráce se Státní bezpečností (na celé věci by to ale nic neměnilo). Objevilo se zatím jen několik zpráv v jiných spisech. Uvedeme pro představu jen část nejrozsáhlejšího zápisu z 15.8.1989, kdy Nohavica referoval o své cestě do Vídně (30.7. – 2.8.1989), kde se mimo jiné setkal s Karlem Krylem. O Krylovi jsou v zápise citlivé informace. Kapitán StB Jan Liberda po schůzce s Nohavicou totiž mimo jiné zapsal (tj. jedná se o interpretaci Liberdy a jsou tu také nepochybně promítnuty Liberdovy názory a znalosti): *„Přesto, že v emigraci žije (Kryl, pozn. autor) téměř dvacet let ... nepřijal NSR státní občanství a žije tam jako bezdomovec. Jeho finanční poměry nebudou asi moc dobré, nevlastní automobil a má údajně velmi skromně zařízen dvoupokojový byt v Mnichově. V průběhu pramenova setkání s jmenovaným*

*pramen zjistil, že se jedná o bázlivého člověka, který si své komplexy (je malý, drobný) kompenzuje různými výpady, avšak při odporu se ihned stáhne...*³⁶⁵

Předchozí citace je uvedena také proto, abychom si uvědomili, že může být podstatný rozdíl mezi agentem nepodepsaným materiálem z dílny StB a skutečnou výpovědí. Nohavica v tom samém čase, kdy vznikl záznam StB, a o tomtéž výletě do Vídně, napsal soukromý fejeton „Vídeňský řízek s ananasovým kompotem“. Pro srovnání širší citace některých částí fejetonu, abychom si uvědomili, jak nesnadné může být nalezení pravdivé verze: *„Mám za to, že nás mnozí zpočátku považovali za vyslané agenty se zvláštním úkolem. Jak jinak si totiž ti slušní lidé mohli vysvětlit, že Nohavica a Streichl se mirniks dirniks vyjedou přes hranice a „oni“ je pustí. My si to ovšem vysvětlovali taky dost těžko. A báli jsme se ... Přijel den předtím (Kryl, pozn. autor). Zajistil si apartmá v poschodí nad námi. Jako placený agent CIA si to patrně mohl dovolit. Předpokládám, že to bylo na fakturu. Na koženkové pohovce pod mapou poposedávali arabští manželé a hnědá dítě se nám pletla pod nohy. Karel mi dosahoval po ramena. Já jemu ostatně taky. “Já jsem,“ povídám, abych se představil. “Tož co, synci,“ začal. Lekl jsem se. Není on nakonec opravdu takový, jakého jsem si zapamatoval z podivného videosnímku ze Švýcar, který mi onehdá pouštěli známí a kde on od hromady polen přehlížel ironickým pohledem přítomné i nepřítomné? Nezestárl ve své samotě za oknem se staženou záclonou, v domě, kde jednou začas přijímá návštěvy z dalekého domova, návštěvy, které dští síru, neboť se to od nich očekává, návštěvy, které se šťastně rozloučí, aby pak ututlaly v sobě komu a kde to plácaly po rameni, návštěvy nahodilé jako ruleta devizových příslibů a služebních cest? „Bál jsem se o tebe, Karle, v té chvíli u recepce před vídeňskou mapou, nad psacím strojem, teď upřímně pravím, bál jsem se o tebe, ale ještě víc o sebe, neboť tys to byl, kdo mne v tom pradávném nerozumném čase mého pučení pokropil, co já vím čím, zda vodou živou či mrtvou, každopádně kopl do hlavy a do zadku a já pak, nevěda samozřejmě nic z toho, co vím už dnes, rozjel jsem se jako posunovaný vagonka z kopečka za nádražím, abych se nakonec připojil k dlouhé vlakové soupravě, bál jsem se o sebe, ale taky o jiné, o ty, kteří mi u nás doma pouštějí z kazeťáku tvé šumící novinky, a znají tě z paměti, bál jsem se, že paměť*

³⁶⁵ Okresní správa StB v Karviné, zápis z 15.8.1989, „Krátkodobý pobyt pramene v zahraničí – vytěžení po návratu“, soukromý archiv autora.

*selhává, že i ta tvoje selhala a nevíš už, která bije a my nevíme, která bije, bál jsem se a ukrutně jsem se mýlil. Ano, naštěstí jsem se, Karle, mýlil.“ Ale to jsem mu v Nachtazylu, ani ve Vídni vůbec neřekl.*³⁶⁶

Na celém problému je zajímavé, jak málo se hovoří o kapitánu StB Janu Liberdovi, Nohavica jej zastiňuje. Nemůžeme celou situaci mnohem pravdivěji pochopit tak, že vztah oběť – viník je nastaven jinak, totiž, že viníkem je StB (v tomto případě Liberda) a Nohavica je pouhou obětí? Není možné říci, že někteří agenti Státní bezpečnosti byli spíše oběťmi?

Například v souvislosti se Šafránem zmiňovaná Jarmila Šerá, vedoucí divadla V Nerudovce, se dle záznamů StB stala z KTS (kandidát tajné spolupráce) agentem s krycím jménem Divadelnice, přitom její výpovědi byly statečné. Nejdříve v roce 1977 označila Jaroslava Hutku za řádného a „nezávadného“ hudebníka a následně se stavěla proti zrušení koncertů Vladimíra Mertvy a Petra Lutky s tím, že by to vrhlo špatné světlo na kulturní politiku a poskytlo by oprávnění pro existenci Charty 77.

Není možné říci, že Státní bezpečnost využívala nesnázi, ať už byly jakékoli povahy, k tlaku na objekty svého zájmu? Samozřejmě tím neříkám, že neexistovali agenti, kteří udávali z přesvědčení a pro svůj prospěch, byli placeni a užívali si moci nad svým okolím. Nevím, jak velký byl jejich vzájemný poměr. Nevím ani, který z agentů byl například přinucen k udávání, aby následně tomu zcela propadl. Nelze generalizovat. Každý lidský příběh je jedinečný, nejsme schopni nahlédnout zvnějšku do životů individuí a hodnotit je. Nejsem schopen říci, jak bych se zachoval já sám, kdyby byli v ohrožení například mí blízcí, nevím, zda bych protokol nešel podepsat dobrovolně a na vyšetřovnu nepřišel už s rozepsanou tužkou v ruce. Možná bych si říkal, že to vybalancuji.

Nohavicovo stýkání a potýkání se Státní bezpečností je ohraničeno léty 1986 až 1989. Nohavicovy písně můžeme považovat za určitý deník, za pramen, který nás může zavést k pocitům, kterými tehdy písničkář žil. Řada tehdejších textů obsahovala

³⁶⁶ NOHAVICA, J., Vídeňský řízek s ananasovým kompotem, září 1989, www.nohavica.cz

temné podtóny, strach, pochyby, pocit obklíčení nepřítelem, přiblížení chvíle, kdy se rozhodne, obavy z vlastního selhání.

Tak například v málo známé písni Vlci (vznikla v roce 1986), mimochodem v hudebním doprovodu charakteristickém pro Karla Kryla, zpíval Nohavica o vlčí smečce, která hledá nejen kořist, ale i souputníky:

*Dnes v noci přišel sníh
a v našich domech teploučkých
krásně hrály pece
je lehké vysmívat se věcem
když jdou mimo nás
když jdou mimo nás
Dnes v noci vlci vyjí
smrt chodí dokolečka
život je parodií
když hlad má vlčí smečka
někdo se v koutě krčí
někdo má knedlík v krku
a někdo hlasem vlčím
přidá se k zpěvu vlků
a s vlky vyje vyje a žije
a s vlky vyje vyje a žije³⁶⁷*

Nohavica pochyboval, pochyboval o sobě i o druhých. Báł se, zda neselže, když až ona smečka přijde. Píseň Utíkal malý chlapec, ze stejného roku jako byla píseň předchozí, má podobné motivy:

*Utíkal malý chlapec
a báł se svého stínu
jak za ním stále tápe
a připomíná vinu*

³⁶⁷ NOHAVICA, J. Vlci, soukromý archiv.

*vinu jež nemá jméno
a přece v hrdle škrtí
oprátkou namydlenou
z rozmaru paní Smrti
Utíkal malý chlapec
takové drobné mládě
které se choulí za pec
když schyluje se k zradě
a k zradě schyluje se
i dvakrát třikrát denně
a někdo neunese
tu tíhu na rameně
Ten chlapec zřejmě bál se
tak jako já se bojím³⁶⁸*

Strach a úzkost ze selhání se v Nohavicovi snoubily s pocity jistého fanfarónství, neodůvodněné euforie, kdy měl potřebu dát najevo, že se vůbec nebojí a úzkost necítí. V písni Haleluja čili velká zpověď je nepochybně onou „nebeskou honorací“ myšlen bezpečnostní aparát a státní moc, které na závěr odkazuje do patřičných mezí:

*Nebeská honorace
haleluja
má totiž svoje informace
haleluja
co chtějí vědí o člověku
haleluja
mají na to kartotéku
a v ní su já
haleluja
...*

³⁶⁸ NOHAVICA, J. Utíkal malý chlapec, soukromý archiv.

*Předvěřím mi přišlo psaní
poslané nebeskou poštou
jen ať se prý moc neoháním
že už mi to v nebi spočtou
No jen si klidně spočtete
já se vás nelekám
víte co mi můžete
a hádejte kam³⁶⁹*

V mnohem vážnějším tónu, ale s podobným vyzněním, tj. dělejte si se mnou, co chcete, vezměte si třeba mou čest, ale nikdy se vám nepodaří vzít mi to nejdůležitější, byla napsána píseň *To nechte být*:

*Auto i dům postel i vzduch mi můžete vzít
přitáhnout uzdu otrávit pramen přestříhnout nit
obrat mě o všechno chcete-li můžete
to co však v sobě mám to nedostanete
to nechte být to nechte být to nechte být
Všechny ty krásy co jsem kdy poznal ty v sobě mám
závratě lásky i přečtené knížky i lidi jež znám
obrat mě o všechno chcete-li můžete
to co však v sobě mám to nedostanete
to vám nedám to vám nedám to vám nedám
Šaty i chléb světlo i čest berte si vše
i kdybych žebrák byl budu mít víc než myslíte
obrat mě o všechno chcete-li můžete
to co však v sobě mám to nedostanete³⁷⁰*

Ve stejné době vznikla píseň možná nejvážnější, v níž Nohavica svým pochybám dává nejjasnější formu. Píseň *Hrdina* nebo *dezertér* za zdánlivou rouškou válečných událostí mluví o písničkářově problémech. Jak se pozná, kdo je hrdinou?

³⁶⁹ NOHAVICA, J., *Haleluja čili velká zpověď*, soukromý archiv.

³⁷⁰ NOHAVICA, J., *To nechte být*, soukromý archiv.

Kdo to může rozhodnout? Co dělat, když se vytratí odvaha a člověk nemá sílu být hrdinou, ale nechce být ani opakem hrdiny, tj. padouchem. Nohavica vskutku neříká, že chce vynikat hrdinstvím, není ale sebemenší oprávnění po někom hrdinství vyžadovat:

*Nad zemí zjizvenou zákopy létají vrány
žížaly vylezly po dešti z podzemních děr
mužové zalehli na místo
začal se okamžik nejistot
kdo z nás je hrdina a kdo je dezertér
...
Prokleté období lásek a nenávisti
proč jsi mi Fauste řekl sáhni a ber
po dlani žížala leze mi
a já chtěl dožít zde na Zemi
trochu jak hrdina a trochu jak dezertér
Sbírám svou odvahu ona je schoulená v blátě
malinký vrcholek obrovských ledových ker
oči mám bolestí podlité
kde je kde je můj spasitel
který mi řekne jsi hrdina a ne dezertér³⁷¹*

Nohavica netoužil po hrdinských počtách, netoužil mít v rukou revoluční prapor a svrhávat systém. Na straně druhé si chtěl zachovat vnitřní integritu a příliš si „nezadat“, být současně trochu hrdinou a trochu dezertérem. Chtěl naleznout tu hladinu, která by mu dovolovala říci si sám pro sebe, že našel pomyslnou mez toho, na co stačí, protože člověk by měl dělat vždy jen to, na co stačí a nedělat více, protože by ho to mohlo zlomit a stejně tak nedělat méně.

V okamžicích, kdy se mu zdálo, že je jeho integrita omezována přespříliš, tak se vzbouřil a vyšel do své malé války, aby bránil své horizonty (z roku 1986):

³⁷¹ NOHAVICA, J., Hrdina nebo dezertér, soukromý archiv.

*Bránit svůj kousek země
čtvrť čtverečního metru
více místa nezabírám
v botách čapce a svetru
berou mi moje moje
a proto dneska večer
jdu do své malé války
jdu do své malé války
odcházím do své války
jdu proti mečům s mečem³⁷²*

Všechny zmíněné písně pocházejí cca z let 1985 až 1986, nejvíce jich je právě z roku 1986. Všechny mají společné pocity strachu z vlastního selhání, strachu z toho, že se schyluje k rozhodujícímu okamžiku, který předurčí vše ostatní, protože obrazem z jedné z písní vlci už vyjí a mají hlad. V pozadí cítíme hrozbu, nebezpečí, tlak na písničkáře, který vystřídá všechny možné způsoby reakcí: fanfaronství, pochyby o sobě, neidentifikovatelná obava z toho, že „oni“ všechno vědí, že je na každém kroku vystaven slídícím pohledům (*Od rána zvoní u mě telefon / a já ho radši nezvedám / od rána zvoní u mě telefon / a já takový normální strach mám / že na mě vědí něco co na sebe nevím ani já*).³⁷³ O pár let později, v roce 1988, Nohavica píše původně pro recitaci text Před dveřmi, v němž stojí:

*Před dveřmi mého bytu noc co noc někdo stává
když přimknu ucho k dveřím slyším jak pokašlává
nahlídnou přes kukátko kdo ruší mi můj pokoj
a ze špehýrky na mě se dívá cizí oko
Veliké cizí oko já nevím komu patří
zamrká na mě ze tmy jako že jsme dva bratři
otevřou prudce dveře - Kdo jste a co mi chcete?
a na chodbě je prázdná jen elektroměr klepe³⁷⁴*

³⁷² NOHAVICA, J. Moje malá válka, soukromý archiv.

³⁷³ NOHAVICA, J., Svátky slunovratu, soukromý archiv.

³⁷⁴ NOHAVICA, J., Před dveřmi, soukromý archiv.

Nejotevřeněji o stýkání s mocí Nohavica hovoří v Písni naverbovaného mládence (1988), kde se můžeme dočíst i o motivu, který za tím vším mohl stát - alkohol. Nohavica v ní nic nezatajuje, mluví naprosto transparentně:

*V hospodě na rynku
dal jsem si rum
než jsem co stačil říct
vzali mě k vojákům
svázali lanama
mohlo se jet
kůň pletl nohama
pitomej svět
...
Srdce mi svázali
do kozelce
proti mně poslali
ostrošřelce
a to vše proto jen
že jsem pil rum
v hospodě sedl jsem si
k verbířům
Nějaký zpěvák
za dvě stě let
jistě si vzpomene
jak jsem se hloupě splet
ale z cizího neteče
a hvězdy lžou
nesměj se člověče
naviděnou³⁷⁵*

³⁷⁵ NOHAVICA, J., Píseň naverbovaného mládence, soukromý archiv.

Vedle úzkosti a potíží se Státní bezpečností, které ventiloval ve výše zmiňovaných písničkách, ale nesmíme zapomínat, že se Nohavica stal ikonou folku osmdesátých let. Lidé na jeho koncerty chodili v hojném počtu a vnímali je krom zábavy i jako místo protestu proti systému. I případná sebeaktivnější spolupráce se Státní bezpečností nemůže zastřít, že Nohavicův vliv na dorůstající generace byl enormní a že zprostředkovaně přispěl svou troškou k růstu nespokojenosti s komunistickým režimem.

Výše zmíněné texty a některé další (např. Mávátka, nebo zhudebnění Vianových Pánů nahoře) Nohavicovi vynesly zákazy, ať už lokální, nebo celostátní spojené se ztrátou kvalifikačního oprávnění. Normalizační systém jej chápal jako svého protivníka, nikoli jako svého přítele a stejně to platilo opačně:

*Znám vaše věznice
znám vaše kriminály
i ty kterým jste vzali
život či minulost
Vím také že máte
solidní arzenály
i když jste povídali
o míru víc než dost
Pánové nahoře
říká se že jste velcí
a na věci to přeci
vůbec nic nemění
Pánové nahoře
na to jste vážně malí
abyste vydávali
rozkazy k vraždění
Musí-li války být
běžte si válčit sami
a vaši věrní s vámi
mě mě nechte být
Jestli mě najdete*

*můžete klidní být
střílejte neváhejte
já zbraň nebudu mít³⁷⁶*

Nohavicova „anti-systémovost“, nebo alespoň patrný sklon k ní, byla zřejmá. Severomoravské kulturní středisko mu za ni odebíralo, nebo pozastavovalo kvalifikační oprávnění. Například v roce 1987 se v Ostravském večerníku objevil článek Proč nezpívá J. Nohavica, v němž stálo: „*nerespektoval platné vyhlášky ... začal psát a zpívat skladby, které urážely naši lidovou armádu, zesměšňovaly a provokovaly poctivé lidi, mladým, před kterými vystupoval, křivily názory...*“³⁷⁷ To vnímán jen jako konstatování na okraj, abychom vzali do úvahy, že i někteří agenti mohli být nadále nepřáteli Československé socialistické republiky, a to prostě z toho důvodu, že „agentství“ nemuselo vždy nezbytně zneplatnit jejich veřejnou činnost.

Karl Jaspers ve své slavné knize Otázka viny rozlišoval mezi čtyřmi typy provinění. Toto rozlišení má mnohé konotace mimo jiné je podstatná ta, kdo je instancí, která má konkrétní vinu rozsoudit. U morální viny Jaspers podotkl: „*V soudu o sobě patří ovšem rozhodnutí jen jedinci. A přece, pokud jsme v komunikaci, můžeme spolu hovořit a vzájemně si morálně pomáhat k jasnosti. Ale morální odsouzení zůstává in suspensio...*“³⁷⁸ Neznamená to nic jiného, než že já (ani nikdo jiný) nemohu nahlédnout do všech zákoutí mysli jiného člověka, nemohu obsáhnout všechny příčiny a okolnosti, které ho dovedly k určitému jednání. Mohu mu nabídnout sdílení minulých událostí, kdybych byl jeho přítelem. Nemohu si ale nikdy nárokovat místo soudce a soudit, chtít, aby se mi někdo zpovídal, aby mi skládal účty. Nemohu si složení účtů nárokovat jménem společnosti, ani jménem žádné jiné instituce.

³⁷⁶ VIAN, B., Monsieur le Président. Český překlad Miloš Rejchrt, Nohavica píseň převzal. Soukromý archiv.

³⁷⁷ Ostravský večerník, 22.4.1987, s. 4, Proč nezpívá J. Nohavica.

³⁷⁸ JASPERS, K., Otázka viny: Příspěvek k německé otázce, Praha 2006, s. 67.

Kapitolu o Jaromírovi Nohavicovi jsem zúžil. Snažil jsem se skrze Nohavicovy texty ukázat, že mnohem blíže realitě by mohlo být naklížení na Nohavicu jako na oběť. Nohavica byl obětí komunistického systému, karvinské Státní bezpečnosti a chceme-li personifikovat tak v konečném důsledku byl obětí Jana Liberdy, který jej „vytěžoval“. Okamžik zlomu Nohavici, tj. okamžik, ve kterém písničkář rozehrál svou hru se Státní bezpečností, nebyl dobrovolný, nebylo to cosi, o co by se hlásil, co by dělat chtěl. Žil ve strachu, jak dokumentují jeho texty, utápěl se v pochybnostech, koneckonců také v alkoholu.

Neznamená to ale, že by Nohavica byl jen a pouze obětí. Ve vztahu ke Karlu Krylovi, Jarmile Polákové a všem těm, které zmiňoval ve svých výpovědích, byl viníkem, a to tou měrou, jakou oni byli na základě jeho výpovědí postiženi. S nimi a soukromě by měl řešit svou vinu. Není ale viníkem vůči společnosti. Ti, kteří poslouchali v osmdesátých letech jeho písně a vnímali jeho koncerty jako téměř odbojovou činnost, jím nejsou „zrazení“, ani jinak poškozeni, jak se v poslední době leckde začalo objevovat, Nohavica maximálně mohl zradit sám sebe, ale je pouze a jen jeho věcí, jak se s tím vypořádá, případně nevypořádá.

Závěr

Folk v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech plnil společenskou roli, kterou mohl plnit právě jen v době tzv. reálného socialismu. Systém si tehdy již nenáročoval striktní prosazování jednotného uměleckého kánonu, jak tomu bylo na počátku komunistického panství. Socialistický realismus, dříve důsledně prosazovaný ve všech kulturních sférách, padl definitivně za oběť společenské deziluzi po rozplynutí nadějí, které podstatná část veřejnosti vkládala do komunistické vlády.

To otevíralo prostor pro neformálnější kulturní aktivity, v hudbě například pro folk. Vládnoucí elita si s ním nevěděla rady. Na jedné straně často slyšela z úst písničkářů jednoznačné narážky na způsob svého vládnutí, na straně druhé folk nijak nevybočoval po formální stránce z řady. Diametrálně se tím odlišoval od alternativních hudebních stylů (rocku, punku, nové vlny), kde tomu často bylo přesně naopak, a přes výrazně větší političnost nenarušoval měšťácké představy o morálce. Při folkových koncertech nedocházelo k výtržnostem, posluchači se rekrutovali často z řad vysokoškoláků, nevynikali výstředními účesy ani oblečením, písničkáři si vystačili v drtivé většině pouze s kytarou, jejich písně neobsahovaly hrubá slova, písničkáři často mohli vést „normální“ život.

Protiklad „slušného“ zevnějšku a „závadových“ textů vedl často k tomu, že kontrolní orgány těžce nalézaly moment, kdy mají zasáhnout, zda ten který písničkář již překročil hraniční mez a je nutno jej umlčet. Zásah byl navíc vždy spojen s rizikem, že citelně utrpí zdání demokratičnosti, které se systém snažil ve společnosti rozšiřovat; jednoduše proto, že nebylo možno z písničkáře udělat společenský odpad jako například z muzikantů undergroundu. KSČ skrze své páky proto volila většinou zákulisní formy nátlaku – hrozila pořadatelům, zřizovatelům, očišťovala pravidelnými rekvalifikacemi agentury, instruovala pracovníky odborů kultury národních výborů, vytvářela neveřejné seznamy nevhodných hudebníků, málokdy se ale odhodlala vystupovat z pozice zjevné síly (pokud bylo možno).

V některých situacích ale svou moc veřejně projevila. Nejtransparentněji se tak stalo při rozpuštění písničkářského sdružení Šafrán, kde nakonec zcela zjevně

zasáhla Státní bezpečnost. Tvrdě vymohla konec veřejného hraní pro ty z písničkářů, kteří byli explicitně napojeni na Chartu 77. Stejně tak tomu bylo při zásahu proti Sekci mladé hudby, zaniknuvší společně se Svazem hudebníků ČSR.

Normalizační systém především kvůli ztrátě opravdovosti (ideologie plnila spíše funkci ornamentu) nebyl schopen ze svého hlediska efektivně zasahovat proti vnějšímu „nabourávání“. Zmíním zde dvě takové formy. Po pět let (1972 – 1977) nedokázal komunistický aparát všech úrovní zamezit ve veřejném hraní písničkářům Šafránu, kteří využívali legislativních klíčků ve svůj prospěch. A i při konečném zákroku Státní bezpečnosti vyšlo najevo, že kulturní dozor přistupoval k tomuto „problému“ značně liknavě a jen pod tlakem Státní bezpečnosti.

Na Šafrán dokázala navázat svými aktivitami Sekce mladé hudby, která v průniku nezávislých folkových aktivit do oficiálních struktur došla ještě dál. Zatímco Šafrán fakticky nikdy oficiálně neexistoval, Sekce mladé hudby působila zcela legálně jakožto součást Svazu hudebníků ČSR, původně klasické odborářské organizace pro lidové hudebníky. Na této platformě dokázala organizovat pravidelné koncerty státu „nepohodlných“ folkařů a svou činnost postupně rozšiřovala do větší šíře, než v souvislosti s rozpuštěním Svazu hudebníků byla přinucena ukončit své aktivity.

Chtěl jsem tím demonstrovat, že normalizační systém umožňoval, byť často se značnými obtížemi, de facto protirežimním písničkářům zůstat na pódíích, a to dokud nepřekročili hranici, kterou bylo explicitní napojení na aktivity spojené s Chartou 77. Folk se právě proto mohl stát jakýmsi skrytým hájemstvím opozičních aktivit, koncerty se transformovaly z místa provozování hudby v místa tichého protestu. V tom spatřuji důvod obrovské popularity folkových muzikantů v sedmdesátých a osmdesátých letech a v tom spatřuji také rychlé opadnutí obliby tohoto hudební žánru po roce 1989.

Seznam pramenů a literatury

Prameny:

- Archivy:
 - Archiv hlavní města Prahy
 - Archiv ministerstva vnitra
 - Státní ústřední archiv
 - Ústav pro studium totalitních režimů
 - Soukromé archivy Jana Šulce, Jiřího Dědečka, Milana Zelenky, Lubomíra Houdka, Jaroslava Hutky, Vladimíra Mertvy, Jiřího Pallase, Jiřího Černého, Ivana Kotta

- Rozhovory:
 - rozhovory vedené v letech 2006 – 2011 s Jiřím Pallasem, Jiřím Dědečkem, Janem Burianem, Vladimírem Mertou, Jaroslavem Hutkou, Vlastimilem Třešňákem, Petrem Lutkou, Dagmar Andrtovou – Voňkovou, Janem Šulcem, Milanem Zelenkou, Vladimírem Veitem, Slávkem Janouškem, Josefem Nosem, Jiřím Černým, Janem Rejžkem, Lubomírem Houdkem, Ivanem Dvořákem, Pavlem Kohoutem

- Dobová periodika:
 - Rudé právo
 - Květen
 - Melodie
 - Pionýr
 - Scéna
 - Literární noviny
 - Kulturní politika
 - Jazz
 - Host do domu
 - Kriminalistický sborník
 - Kultura
 - Právo lidu (exil)

- Svědectví (exil)
- Tribuna
- Tvorba
- Pravda
- Zeitschrift für Musik

- Dobová legislativa
 - zákony, vyhlášky, vyhlášky úředního listu, metodické pokyny, rozhodnutí ministrů, interní ministerské oběžníky

- Nahrávky písní
 - soukromý archiv

Literatura:

- ADORNO, T., Dissonanzen Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1991.
- ALAN, J. ed., Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989, Praha 2001.
- BABEL, I., Rudá jízda, Praha 1969.
- BLAŽEK, P. Lennonova zed' v Praze: neformální shromáždění mládeže na Kampě 1980 – 1989, Praha 2003.
- BLAŽEK, P., POSPÍŠIL, F., „Vraťte nám vlasy!“: první máničky, vlasatci a hippie v komunistickém Československu, Praha 2010.
- BONDY, E., 3 x Egon Bondy, Praha 1990.
- BONDY, E., Bratři Ramazovi, Praha 2007.
- BURIAN, J., Rychle než to zapomenou... Soukromé zápisky z let 1982 – 1985, Praha 1995.
- CUHRA, J., Trestní represe odpůrců režimu v letech 1969 – 1972, Praha 1997.
- ČERNÝ, J., Zpěváci bez konzervatoře, Praha 1966.
- DEJMEK, J., Československo, jeho sousedé a velmoci ve XX. století (1918 – 1992), Praha 2002.
- DORUŽKA, L., ŠKVORECKÝ, J. Tvář jazzu, Praha 1964.

- GORODINSKIJ, V., Hudba duševní bídy, Praha 1952.
- HANZEL, V., Folkové rozjímání. Historie a současnost čsl. folku, samizdat, bez data.
- HAVEL, V., O lidskou identitu, Praha 1990.
- HLAVSA, M., Bez ohňů je underground, Praha 1992.
- HOUDA, P., Šafrán: Kniha o sdružení písničkářů, Praha 2008.
- HRABĚ, V., Blues pro bláznivou holku, Praha 1999.
- HRADECKÁ, V., KOUDELKA, F., Kádrová politika a nomenklatura KSČ 1969 – 1974, Praha 1998.
- HUTKA, J. Utkání se skálou č. 1 aneb Konec desáté sezony v hotelu CPZ, samizdat, 1977.
- CHŇOUPEK, B., Memoáre in claris, Bratislava 1998.
- JASPERS, K., Otázka viny: Příspěvek k německé otázce, Praha 2006.
- JIROUS, I. M., Magorův zápisník, Praha 1997.
- JOCKWER, A., Unterhaltungsmusik im Dritten Reich (disertace), Univerzita Kostnice 2004.
- JOHN, R., Džínový svět, Praha 1980.
- KANTŮRKOVÁ, E., Sešly jsme se v této knize, Praha 1991.
- KOSTKA NEUMANN, Stanislav, Anti-Gide: nebo-li optimismus bez pověr a ilusí, Praha 1937 (druhé krácené vydání).
- KUNDERA, M., Das Buch vom Lachen und Vergessen, München 2007.
- KUNDERA, M. Das Leben ist anderswo, München 2008.
- LÉBL, V., Elektronická hudba, Praha 1966.
- LŮCKE, M., Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und Stalinismus, Münster 2004.
- MADRY, J., Sovětská okupace Československa, jeho normalizace v letech 1969 – 1970 a role ozbrojených sil, Praha 1994.
- MANN, T., Mario a kouzelník, Praha 1956.
- MANNING, B., Evangelium zlomených, Praha 2008.
- MAŇÁK, J., Čistky v Komunistické straně Československa, Praha 1997.
- MENCL, V. a kol., Československo roku 1968. 2. díl: počátky normalizace, Praha 1993.

- NEŠPOR, Z. R., Děkuji za bolest... : Náboženské prvky v české folkové hudby 60. – 80. let, Brno 2006.
- NEZVAL, V., Z mého života, Praha 1959.
- NOLL, G. ed., Musikalische Volkskultur und die politische Macht, Essen 1994.
- NOSOV, N., Neználek na Měsíci, Praha 1976.
- NOSOV, N., Neználek ve Slunečním městě, Praha 1978.
- OTÁHAL, M., Normalizace 1969 – 1989. Příspěvek ke stavu bádání, Praha 2002.
- OTÁHAL, M., Opozice, moc, společnost 1969 – 1989, Praha 1994.
- PELC, J. ...a bude hůř, Praha 1990.
- Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ, Praha 1988.
- PUTÍK, J., Odysea po česku,, Praha 1992.
- REZEK, P., Filosofie a politika kýče, Praha 1991.
- RYCHLÍK, J., Pověry a problémy jazzu, Praha 1949.
- Slovník vědeckého komunismu, z hesla Rozvinutá socialistická společnost, Praha 1979.
- ŠIMEČKA, M., Obnovení pořádku, Brno 1990.
- ŠKORECKÝ, J. Dvě legendy, Praha 1990.
- ŠKVORECKÝ, J. Hořkej svět, Praha 1969.
- ŠKVORECKÝ, J., Mirákl, Praha 1997.
- ŠKVORECKÝ, J., Zbabělci, Praha 1964.
- Taneční hudba a jazz: Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby, Praha 1960.
- Taneční hudba a jazz 1963. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby, Praha 1963.
- TIGRID, P., Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu, Praha 1990.
- VACULÍK, L., Sekyra, Praha 1968.
- VANĚK, M., Byl to jen Rock'n'roll?: Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956 – 1989, Praha 2010.
- VANĚK, M., Ostrůvky svobody, Praha 2002.
- VYSOCKIJ, V., Pravda a lež, Praha 1997.

- WITTGENSTEIN, L., Philosophische Untersuchungen, Frankfurt /M 1960.
- ŽDANOV, A. A., Problémy sovětské hudby, Praha 1949.

Seznam příloh:

1. Vyhláška č. 89/1958 Ú. 1.
2. Vyhláška č. 99/1958 Ú. 1.
3. Důvodová zpráva pro usnesení vlády ČSR zabývající se změnami v agenturní činnosti (1972)
4. Rozhodnutí ministerstva kultury z 8. srpna 1973
5. Metodický pokyn k vyhlášení rekvalifikačních zkoušek (1973)
6. Zpráva k výsledkům rekvalifikačních zkoušek (1980) v PKS
7. Výpověď Antonína Caltý ve spojitosti se zásahem StB proti Šafránu
8. Výpověď Jarmily Šeré v souvislosti s likvidací Šafránu
9. Plán Státní bezpečnosti na likvidaci Šafránu
10. Recenze na nikdy nevydanou desku Šafránu
11. Dopis Sekce mladé hudby svým členům při rozpouštění Svazu hudebníků ČSR
12. Rozhodnutí ministerstva vnitra o zrušení Svazu hudebníků
13. Záznam StB pořízený kpt. J. Liberdou s Jaromírem Nohavicou
14. Zpráva pro jednání ideologické komise ÚV KSČ o stavu v hudební oblasti (1986)
15. Průběh Porty v roce 1989 dle státních orgánů
16. Udání z koncertu Jiřího Dědečka konaného v prosinci 1987

Příloha 1

Vyhláška č. 89/1958 Ú. 1.

89

VYHLÁŠKA

ministerstva školství a kultury

ze dne 13. června 1958

kteřou se stanoví povinné zprostředkování pro některé obory umělecké činnosti

Ministerstvo školství a kultury stanoví v dohodě se Státním úřadem plánovacím a ministerstvem financí podle § 6 odst. 3 a § 15 zákona č. 81/1957 Sb., o koncertní a jiné hudební činnosti, a podle § 7 odst. 3 a § 14 zákona č. 82/1957 Sb., o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě:

§ 1

Hudebníci z povolání mohou účinkovat při veřejných hudebních produkcích s výjimkou produkcí koncertních a estrádní umělci a artisté při veřejných estrádních produkcích jen tehdy, jsou-li jejich vystoupení zprostředkována organizací k tomu určenou (§ 2).

§ 2

(1) Pořadatelé veřejných hudebních produkcí s výjimkou produkcí koncertních jsou povinni sjednávat vystoupení hudebníků z povolání při těchto produkcích jen prostřednictvím organizace „Hudební a divadelní agentura“ v Praze, na Slovensku „Koncertní a divadelní kancelář“ v Bratislavě.

(2) Pořadatelé veřejných pravidelně se opakujících estrádních produkcí v podnicích socialistického sektoru z oboru pohostinství, lázeňské péče a cestovního ruchu jsou povinni sjednávat vystoupení estrádních umělců a artistů při těchto produkcích jen prostřednictvím organizace „Pražská estráda“ v Praze, na Slovensku „Koncertní a divadelní kancelář“ v Bratislavě. V jednotlivých případech se mohou uvedené organizace dohodnout s místně příslušným Krajským jednatelstvím koncertů a estrád na jiném uspořádání zprostředkování, vyžadují-li to důvody programové nebo provozní.

(3) Pořadatelé jiných než v odstavci 2 uvedených veřejných estrádních produkcí jsou povinni sjednávat vystoupení estrádních umělců a artistů při těchto produkcích prostřednictvím Krajského jednatelství koncertů a estrád, v jehož obvodu má sídlo organizace, která umělce nebo artistu zaměstnává, a není-li tento v pracovním poměru, v jehož obvodu má umělec nebo artista své bydliště.

(4) Zprostředkující organizace postupuje vždy v dohodě s Krajským jednatelstvím koncertů a estrád, v jehož obvodu má být vystoupení uskutečněno.

§ 3

Výkonné orgány národních výborů nepovolí pořádání veřejných jiných hudebních a estrádních produkcí, zjistí-li, že vystoupení hudebníků z povolání nebo estrádních umělců nebylo zprostředkováno podle této vyhlášky.

§ 4

Ustanovení této vyhlášky se nevztahují na vystoupení koncertních umělců a recitátorů při veřejných estrádních produkcích.

§ 5

Tato vyhláška nabývá účinnosti dnem 1. července 1958.

Ministr:

Kahuda v. r.

Příloha 2

Vyhláška č. 99/1958 Ú. 1.

99

VYHLÁŠKA

ministerstva školství a kultury

ze dne 25. června 1958

**o povolování veřejných koncertních a jiných hudebních produkcí, veřejných
produkcí estrádních a artistických, podniků lidové zábavy, některých
divadelních představení, výstav, přednášek a filmových představení a o
výhradném oprávnění ochranných organizací autorských**

Ministerstvo školství a kultury stanoví podle § 15 zákona č. 81/1957 Sb., o koncertní a jiné hudební činnosti, podle § 14 zákona č. 82/1957 Sb. o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě, podle § 72 zákona č. 115/1953 Sb., o právu autorském (autorského zákona), a podle § 1 zákona č. 272/1949 Sb., o řízení výroby a distribuce v oboru působnosti ministra informace a osvěty:

Část první

Povolovací řízení

§ 1

(1) Pořadatelé veřejných koncertních a jiných hudebních produkcí, veřejných produkcí estrádních a artistických, podniků lidové zábavy, veřejných divadelních představení mimo oblast působení nebo mimo provoz divadla a pořadatelé veřejných představení ochotnických, výstav, přednášek a veřejných filmových představení mimo provoz stálých kin (dále jen „produkce“) jsou povinni vyžádat si povolení výkonného orgánu národního výboru, v jehož obvodu se produkce koná (dále jen „povolující orgán“), a to i tehdy, je-li pořad produkce prováděn mechanickými, optickými nebo jinými technickými zařízeními. Představení státních divadel mimo určenou oblast působení a pořádání výstav povolují výkonné orgány krajských národních výborů, veřejné produkce lidových hudebníků a taneční zábavy výkonné orgány místních národních výborů; všechny ostatní produkce povolují výkonné orgány okresních národních výborů.

(2) Kromě povolení podle odstavce 1 musí mít pořadatelé produkcí též svolení k užití děl, které udělují ochranné organizace autorské příslušné podle § 10 odst. 1; pořadatelé jsou proto povinni oznámit jim předem každé užití díla, jakož i okolnosti rozhodné pro udělení svolení a pro vyměření autorské odměny.

(3) Žádost o povolení produkce a o svolení ochranné organizace autorské k užití děl podávají pořadatelé povolujícímu orgánu nejpozději 4 týdny před jejím konáním. V odůvodněných případech může povolující orgán přijmout i žádost podanou po této lhůtě.

§ 2

(1) Společenské organizace sdružené v Národní frontě, pokud pořádají produkce bez vstupného, aniž účinkují obdrží odměnu za výkon, a pořadatelé produkcí škol, při kterých účinkují jen žáci nebo studenti, podávají toliko žádost o svolení ochranné organizace autorské k užití děl.

(2) Pořadatelé produkcí bez vstupného na veřejných prostranstvích při příležitosti státního svátku, dne 1. května a ve významných dnech republiky a pořadatelé produkcí souborů československé lidové armády a ostatních ozbrojených sborů, určených jen pro příslušníky těchto sborů, nepodávají žádosti o povolení produkce ani o svolení ochranné organizace autorské k užití děl.

§ 3

(1) Žádost o povolení produkce a o svolení k užití děl podávají pořadatelé na zvláštních tiskopisech, které obdrží zdarma u povolujícího orgánu nebo u ochranné organizace autorské, příslušné k udělení svolení k užití děl při produkci. Tiskopisy jsou třídílné, první díl je určen pro povolující orgán, druhý slouží jako žádost o svolení k užití děl ochranné organizaci autorské a třetí díl se vydá pořadateli jako vyřízení žádosti. Pro vnitřní úřední potřebu mohou rady krajských národních výborů zavést vlastní úřední tiskopis jako přílohu k tiskopisu žádosti.

(2) V každé žádosti o povolení musí být uvedeno, o jaký druh produkce jde, její úplný pořad s uvedením jednotlivých literárních a hudebních děl, jejich názvů a jmen autorů, místo a datum pořádání produkce, místnost (prostranství), ve které bude produkce pořádána s uvedením největšího počtu návštěvníků, jež místnost pojme, seznam účinkujících a ceny všech druhů vstupného. Jde-li o produkci, na kterou se vztahují předpisy o povinném zprostředkování, je nutno uvést označení organizace,

kteřá účinkování zprostředkovala, a při artistické produkci nebo podniku lidové zábavy s technickým zařízením (houpačky, kolotoče apod.) pořádané fyzickou osobou, též výměř, kterým jí bylo uděleno oprávnění k takové činnosti.

(3) K žádostem o povolení produkcí, při kterých bude předneseno mluvené slovo (divadelní hry, povídky a vyprávění, výňatky z knih, recitace apod.), nutno připojit text provozovaného nebo přednášeného díla. Provozují-li divadla při veřejných představeních mimo jejich oblast působení díla obsažená ve schváleném dramaturgickém plánu, postačí uvést toliko autora a název díla; u filmových představení postačí název díla a jména autorů.

(4) Žádosti o povolení produkcí, na kterých mají být provozována hudební díla s textem nebo bez textu, musí obsahovat úplný program s uvedením jednotlivých skladeb a jmen autorů. Toto ustanovení se nevztahuje na produkce, při kterých jsou hudební díla provozována technickými zařízeními (rozhlasy, přijímači, reproduktory rozhlasu po drátě, gramofony, hracími automaty apod.), pokud tato zařízení jsou umístěna v místnostech přístupných veřejnosti, např. v hostincích, lázních, zotavovnách, rekreačních střediscích, místnostech závodních klubů, obchodních domech a prodejnách.

§ 4

Žádosti o povolení se podávají samostatně pro každou jednotlivou produkci. Jde-li však o pravidelně se opakující pořádání, je možno vyžádat si hromadné povolení platné nejdéle po dobu tří kalendářních měsíců. Žádosti o povolení produkcí uvedených v § 3 odst. 4 druhé větě se podávají jen jednou pro celé období provozu technických zařízení, nejdéle však na dobu jednoho roku.

§ 5

(1) Při rozhodování o žádosti za povolení produkce přihlédne povolující orgán především k tomu, zda ideová a umělecká úroveň produkce odpovídá podavku soustavného zvyšování úrovně produkcí. Přihlédne také k tomu, zda je zajištěno rovnoměrné rozdělení jednotlivých druhů produkcí se zřetelem k plánu okresu i kraje. Povolení nelze udělit, oznámila-li již ochranná organizace autorská povolujícímu orgánu, že pořadatelé vyslovila zákaz veřejného užití literárních nebo uměleckých děl.

(2) Povolující orgán rozhodne o žádosti nejdéle do jednoho týdne. Vyhoví-li žádosti, potvrdí současně druhý díl tiskopisu a zašle jej neprodleně příslušné ochranné organizaci autorské; současně vyrozumí o povolení produkce výkonný orgán místního národního výboru, příslušný k vybrání daně z představení.

(3) Pokud jde o žádosti o svolení ochranné organizace autorské k užití děl podle § 2 odst. 1, potvrdí povolující orgán druhý a třetí díl tiskopisu žádosti, druhý díl zašle neprodleně ochranné organizaci autorské, třetí díl vydá pořadateli a první díl uloží za účelem evidence.

Část druhá

Dozor nad pořádáním produkcí

§ 6

Za ideovou a uměleckou úroveň produkcí odpovídají jejich pořadatelé, organizace, které zprostředkují vystoupení účinkujících, jakož i jednotliví účinkující.

§ 7

(1) Dozor nad pořádáním produkcí vykonávají výkonné orgány okresních národních výborů, které mohou tuto působnost přenést na výkonné orgány místních národních výborů. Výkonné orgány národních výborů vykonávají dozor nad pověřenými pracovníky, jimž vydají k tomu účelu potřebné průkazy.

(2) Osoby pověřené dozorem se přesvědčují především o kulturně politické úrovni produkcí a zjišťují zejména, zda provedení produkce je ve shodě s uděleným povolením, zda byly dodrženy všechny předpisy, zejména bezpečnostní, cenové a mzdové a zda pořadatel splnil své povinnosti vůči ochranné organizaci autorské.

(3) Závady zjištěné při výkonu dozoru odstraní dozorčí orgán na místě; nepostačí-li takové opatření, je dozorčí orgán po uvážení všech okolností oprávněn i přerušit další průběh produkce. O provedení dozoru vyhotoví záznam, který předloží ihned povolujícímu orgánu.

§ 8

Přadatelé produkcí jsou povinni poskytnout dozorčímu orgánu k účelům dozoru jedno přiměřené místo v hledišti zdarma.

§ 9

Výkonné orgány národních výborů podporují při výkonu dozoru ochranné organizace autorské, zejména v plnění jejich kulturně politických úkolů.

Část třetí

Výhradné oprávnění ochranných organizací autorských

§ 10

(1) Výhradné oprávnění udílet v oboru své působnosti svolení k užití děl, zejména sjednávat smlouvy o rozšiřování děl a vybírat autorské odměny za taková užití je přiznáno ochranným organizacím autorským podle oboru jejich působnosti a rozsahu oprávnění takto

název ochranné organizace autorské	obor působnosti	rozsah oprávnění
Československé divadelní a literární jednatelství v Praze (Slovenské divadelní zastupitelství v Bratislavě)	uveřejněná díla literární a divadelní, tj. dramatická, hudebně-dramatická, choreografická nebo pantomimická včetně hudební a výtvarné složky obou druhů děl	I. díla literární a) uveřejňování v časopisech, b) veřejné přednášení, c) užití uveřejněného díla k vytvoření díla filmového a veřejné promítání filmů, d) vysílání rozhlasem nebo televizí, e) trvalé zachycení k výrobě zvukových snímků a jejich uvádění do prodeje; II. veřejné provozování děl divadelních.
Ochranný svaz autorský v Praze (Slovenský autorský svaz v Bratislavě)	uveřejněná díla hudební s textem nebo bez textu	a) veřejné nedivadelní provozování, b) užití díla k vytvoření filmového díla a jeho veřejné promítání, c) vysílání rozhlasem nebo televizí, d) trvalé zachycení k výrobě zvukových snímků a jejich

		uvádění do prodeje.
Ochranná organizace při České fondu výtvarných umění v Praze (Ochranná organizace autorská při Slovenském fondu výtvarných umění v Bratislavě)	díla výtvarných umění včetně děl umění architektonického a děl umění užitého a díla fotografická	a) vydávání děl včetně uveřejňování v časopisech, b) veřejné vystavování, c) užití uveřejněných děl k vytvoření filmového díla a jeho veřejné promítání, d) vysílání uveřejněných děl televizí.

(2) Výhradná oprávnění vybírat příspěvky pro kulturní fondy upravují zvláštní předpisy.

(3) Ochranná organizace autorská může vykonávat působnost jiné ochranné organizace autorské, jen bude-li jí k tomu zmocněna.

§ 11

Ochranné organizace autorské jako organizace nevýdělečné mohou srážet z vybraných autorských odměn jen částky na úhradu nákladů vzniklých jejich činností.

Část čtvrtá

Zvláštní ustanovení o povinnostech pořadatelů, kteří potřebují svolení ochranné organizace autorské k užití děl nebo jsou povinni vyplatit autorskou odměnu.

§ 12

Pořadatel, který z jakéhokoliv důvodu upustí od pořádání produkce, která mu byla podle ustanovení této vyhlášky povolena, změni místo jejího pořádání nebo výši vstupného, je povinen zaslat ochranné organizaci autorské potvrzení povolujícího orgánu o tom, že produkci neuspořádal, nebo že došlo ke změně místa produkce nebo výše vstupného.

§ 13

Pořadatelé veřejných divadelních představení mimo oblast působení nebo mimo provoz divadla, pořadatelé představení ochotnických, jakož i pořadatelé výstav nebo podniků lidové zábavy z technickými zařízeními jsou povinni ohlásit příslušné

ochranné organizaci autorské do 14 dnů po představení, ukončení výstavy nebo podniku lidové zábavy, jaké celkové tržby na vstupném bylo docíleno.

Část pátá

Ustanovení přechodná a závěrečná

§ 14

Povolení k pořádání produkcí, udělená před účinností této vyhlášky, zůstávají nedotčena.

§ 15

Zrušuje se vyhláška ministerstva kultury č. 145/1954 Ú. l., kterou se ochranným organizacím autorským přiznávají výhradná oprávnění a upravují povinnosti osob, které k užití díla potřebují svolení ochranné organizace autorské anebo jsou povinny jí vyplatit autorskou odměnu.

§ 16

Tato vyhláška nabývá účinnosti dnem 15. července 1958.

Ministr:

Kahuda v. r.

Příloha 3

Důvodová zpráva pro usnesení vlády ČSR zabývající se změnami v agenturní činnosti (1972)

D ů v o d o v á z p r á v a

Vláda České socialistické republiky uložila ministerstvu kultury svým usnesením ze dne 12. dubna 1972 č. 100 předložit do 30. června 1972 návrh nového uspořádání agentážní sítě a návrh nutných normativních opatření v této oblasti, platných pro všechna zařízení klubového typu ve správě státních orgánů, ROH, popřípadě jiných organizací. Usnesení dále ukládá zvýšit účinnost řízení odboru kultury KNV a NV města Prahy při výkonu státní správy v této oblasti a prohloubit kontrolní funkci ministerstva kultury. V příloze k tomuto usnesení vlády byla zformulována další opatření k odstranění zjištěných nedostatků.

Předkládaný návrh vychází jak z nedostatků zjištěných Výborem lidové kontroly, tak ze zhodnocení dlouholetých zkušeností a práce různých agentážních systémů doma i v zahraničí. Je založen na principu upevnění státního zřízení při plném respektování nezastupitelných funkcí jednotlivých článků státní správy ve smyslu zákona o národních výborech.

Při stanovení hlavních zásad pro uspořádání jednotného systému agentážní a zprostředkovatelské činnosti byly vzaty v úvahu tyto skutečnosti:

1. Dosavadní stav agentážní a zprostředkovatelské činnosti výkonných umělců v československé socialistické republice je výsledkem dlouholetého vývoje, směřujícího od původního jednoznačného centralistického a monopolního pojetí k pluralistickému a komerčnímu, od „distribuce výkonných umělců“ k jejich „prodeji“. Tento vývoj se projevuje v mnohých směrech i v dalších oblastech šíření kulturních hodnot. Začíná v době, kdy se tvrdí, že jakékoli ekonomické stimuly jsou v oblasti kultury nežádoucí, prochází dalším údobím, které vrcholí v roce 1968, kdy se i v kultuře prosazují neomezené tržní vlivy a úsilí, po dosažení maximální ekonomické efektivity.

Výsledkem tohoto vývoje byl vznik velmi nesourodého konglomerátu agentážních a zprostředkovatelských organizací, nepřehlednost ve smluvních, cenových a právních vztazích mezi těmito organizacemi a pořadateli, časté hospodářské přestupky v této oblasti a v neposlední řadě i vykořisťování umělců soukromými agenty i některými zprostředkovatelskými organizacemi.

Tomuto živelnému vývoji napomáhala i plánovací metodika, která stanovila pro sféru státních organizací určitá omezení (pracovníci, mzdové fondy, investice), zatímco ve sféře celospolečenských organizací, družstevním i volném podnikání nebyla tato činnost závaznými plánovacími ukazateli omezována.

Svou úlohu sehrála i politika pravicových oportunistů a revizionistů, vyjádřena v požadavku samosprávy v kultuře, volného působení tržních sil, snaha dokázat neschopnost státních institucí a na základě toho rozbít státní monopol apod.

2. Jako nevhodný se rovněž ukázal v dřívějším období existující nepružný centralistický systém, představovaný Hudební a artistickou ústřednou, která pracovala na principu jednotné celostátní organizace s pobočkami v krajích. Tento systém nezajišťoval v podstatě žádný vliv územním správním orgánům, byl těžkopádný a nevyhovoval ani rostoucí společenské poptávce a rozvoji této oblasti.

Proto byl vydán zákon č. 81 a 82/57 se zakotvením základních principů odpovědnosti za kulturně politické dění v kraji na příslušné krajské národní výbory a národní výbory nižších stupňů. Toto opatření bylo praxí potvrzeno jako správné.

Podle dosavadních zkušeností je roční kapacita v České socialistické republice až 40.000 vystoupení ve všech žánrech. Ideové a umělecké záruky proto nelze zajistit z jednoho centra, a nelze ani správně určovat skladbu jednotlivých žánrů podle kulturně výchovných potřeb krajů či okresů.

3. Novým prvkem v zajišťování oddechu a rekreace pracujících je lidová technická zábava, která prostřednictvím parků kultury a oddechu zabezpečuje krátkodobou

rekreaci pro miliony občanů. Je proto nezbytné uvést její zaměření v soulad s celospolečenskými požadavky.

Nevyřešen také zůstal problém umělců, kteří nejsou v pracovním poměru.

4. Každoročně roste výměna kulturních hodnot se zahraničím. Počet vystoupení jde rovněž do desetitísíců. Přitom kulturní spolupráce se zahraničím je nejen součástí naší zahraniční politiky, ale je i důležitou metodou ideologického boje. Stát proto musí zabezpečit plnou autoritu společenského zájmu formou státního monopolu.

Priorita komerčních zájmů jednotlivých agentur i krajských podniků pro film, koncerty a estrády, vedla v minulosti často k nadřazování ekonomických zájmů nad kulturně politické i zahraničně politické zájmy. Proto musí nový systém zabezpečovat formou smluv nejdůležitější akce, vyplývající zejména z kulturních dohod mezi zeměmi RVHP a ČSSR.

5. Umělecké programy jsou dosud mnohdy vytvářeny různými institucemi, organizacemi, popřípadě jednotlivci bez přímého řízení ministerstvem kultury a jsou často sestaveny s periferních a pochybených žánrů, podporují maloměšťácký nevkus, brak a někdy antisocialistické tendence. Proto nový systém agentáže zabezpečuje společenskou kontrolu formou

- zavedení evidence všech umělců podléhajících povinnému zprostředkování a povinné evidenci (včetně vedení kádrové evidence umělců podle platných zásad a kádrové práci, a to i u umělců, kteří nejsou nikde v trvalém pracovním poměru) a jejich všeobecným přezkoušením. Toto přezkušování bude periodické;
- schvalováním programů na jednotlivých stupních agentážní struktury kvalifikovanými ideově uměleckými komisemi;
- zvýšením odpovědnosti NV všech stupňů v povolovacím řízení podle vyhlášky č. 99/1958 Ú.l.

K zajištění těchto opatření budou vydány příslušné prováděcí právní předpisy.

6. I v současné době existuje řada možností, jak obejít zákonná ustanovení v zájmu vlastního obohacení apod. Některé prováděcí předpisy již byly k omezení této praxe vydány. Návrh systému agentáže maximálně omezuje i tyto možnosti a povede k upevnění státní discipliny i v této sféře.

7. Komplexní a důsledné dořešení těchto problémů je do velké míry limitováno nedostatkem politicky vyspělých a odborně připravených pracovníků.

Ministerstvo kultury je v předkládaných návrzích vedeno snahou, aby v činnosti jednotlivých agentur převládala kulturně politická měřítko, aby byla soustředěna pozornost na práci se špičkovými umělci, kteří mají veliký vliv na mládež, aby byla posílena agentážní činnost na úkor činnosti pouze zprostředkovatelské, aby se v činnosti agentur věnovala rozhodující pozornost dramaturgickým plánům i vytváření vlastních vzorových pořadů. Podle předběžného odhadu lze v současné etapě zabezpečovat v centru touto formou asi 10.000 vystoupení do roka, což představuje jednu čtvrtinu kapacity všech pořadů.

Do konce roku 1972 bude rovněž rozpracován účinnější systém kontroly ze státních orgánů všech stupňů.

Příloha 4

Rozhodnutí ministerstva kultury z 8. srpna 1973

MINISTERSTVO KULTURY ČSR

V Praze 8. srpna 1973

č. j. 11 753/73 – V/2

Přímo řízeným organizacím

Odborům kultury krajských národních výborů a Národnímu výboru hl. města Prahy.

Věc: Odměňování občanů – čelných osobností našeho veřejného, kulturního, vědeckého a sportovního života – při účinkování v rámci různých kulturně výchovných pořadů.

Referent: Dr. Julius Straka

V poslední době se množí dotazy na způsob odměňování některých osobností našeho veřejného kulturního, vědeckého, sportovního života, kteří vystupují (účinkují) v různých kulturně výchovných a zábavných pořadech, nebo konají atypické přednášky a semináře, jež nelze odměňovat podle vyhl. č. 91/1966 Sb. K této problematice MK ČSR sděluje: za předpokladu, že nejde o přednášku výukové povahy (např. v rámci závodní školy práce, instruktáže, výměny zkušeností apod.), lze výsledek této činnosti považovat za dílo vyjádřené slovem ve smyslu autorského zákona č. 35/1965 Sb. Nelze proto tuto činnost odměňovat podle vyhlášky č. 91/1966 Sb., která byla vydána na základě ustanovení § 239 v Zákoníku práce. Avšak ani vyhláška č. 90/1970 Sb. nedopadá zcela na tyto případy, neboť nejde o uměleckou činnost výkonného umělce, jak ji má mysli ustanovení § 36 odst. 1 autorského zákona (MK ČSR je toho názoru, že není žádoucí, aby se tito lidé podrobovali kvalifikační zkoušce v některém uměleckém oboru – žánru).

Vzhledem k tomu, že ani Divadelní a literární agentura DILIA není prozatím zařízena na to, aby pro tak atypické produkce zprostředkovala jejich pořadatelům autorské svolení k veřejnému užití díla a vybírala za to obvyklý autorský honorář závislý na výši hrubých tržeb pořadatele, doporučuje MK ČSR v dohodě

s Ministerstvem financí ČSR, aby pořadatelé těchto produkcí sjednávali – až na další – přímo s těmito smlouvy o vytvoření díla podle ustanovení § 27 zákona č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých; v těchto smlouvách bude sjednána až do event. úpravy obecně závazným předpisem přiměřená odměna nepřevyšující odměnu výkonného umělce mluveného slova ve II. kvalifikačním stupni. Podle ustanovení § 18 odst. 2 vyhlášky č. 90/1970 Sb., přičemž bude tato odměna podléhat dani z příjmů z literární a umělecké činnosti.

(Pokud půjde o přednášku výukové povahy, lze tuto činnost odměňovat pouze podle vyhl. č. 91/1966 Sb. a odměnu je nutno zdaňovat daní ze mzdy.) Náhrada cestovních, stěhovacích a ostatních výdajů podle vyhl. č. 96/1967 Sb. lze za tuto činnost poskytnout pouze za předpokladu, že náhrada za tyto výdaje bude zvlášť v rámci uvedených smluv sjednána srv. ustanovení § 1 odst. 2, písm. b (vyhl. č. 96/1967 Sb.) Jestliže bude při této produkci používáno i technických zařízení (automatické promítací přístroje, magnetofony apod.), které je ve vlastnictví osob, provozujících uvedenou činnost, musí být náhrada za jeho použití, jakož i případná náhrada za použití obrazových, resp. obrazově zvukových záznamů nebo snímků sjednána zvlášť. Tato odměna podléhá dani z příjmů obyvatelstva.

Pokud činnost těchto osob provozována v rámci tzv. komponovaných pořadů, (kdy vedle těchto osob budou účinkovat výkonní umělci, odměňovaní podle vyhl. č. 90/1970 Sb.) lze odměnu výkonných umělců sjednat pouze prostřednictvím zprostředkovatelské organizace.

Odměnu upravenou tímto pokynem však sjednává ve všech případech s občanem přímo pořadatel akce.

Ředitel ekonomického odboru:
v zast. Dr. Josef Ramajzl v. r.

Zdroj: HUTKA, J., Utkání se skálou č. 1 aneb Konec desáté sezóny v hotelu CPZ, samizdat 1977, s. 9-11.

Příloha 5

Metodický pokyn k vyhlášení rekvalifikačních zkoušek (1973)

MINISTERSTVO KULTURY ČSR

Čj. 15.550/73-I/2
října 1973

V Praze dne 15.

Pokyn MK ČSR pro rekvalifikaci umělců z oblasti zábavního umění (estrád) v ČSR

S přihlédnutím k instrukci MK ČSR ze dne 16. dubna 1960, čj. 15.662/60-E I/2. reg. č. 43/P-1960 Sb., kterou byly stanoveny směrnice pro zařazování umělců vystupujících na estrádách do kvalifikačních stupňů uměleckých oborů a na základě usnesení vlády ČSR z 19. července 1972 č. 212/72, k dalšímu rozvoji zahraniční i vnitřní agentážní činnosti, vydává ministerstvo kultury ČSR v souvislosti s revizí praktického uplatňování vyhlášky MK ČSR č. 90/1970 Sb. tento

M e t o d i c k ý p o k y n

Pro jednorázovou rekvalifikaci všech umělců z oblasti zábavního umění evidovaných agenturami v ČSR:

- 1) Všechny agenturní organizace v ČSR (krajské podniky pro film, koncerty a estrády, Pražské kulturní středisko a Pragokonzert) podrobí umělce a soubory jež evidují a zprostředkovávají rekvalifikačnímu řízení před odbornou komisí, kterou agentury pro tyto účely vytvoří jako poradní orgán ředitele. Příslušná je vždy komise té agenturní organizace, v jejímž obvodu má sídlo umělecká organizace, která umělce zaměstnává a není-li tento v pracovním poměru, v jehož obvodu má umělec trvalé bydliště.
- 2) Předsedu a členy rekvalifikační komise schvaluje na návrh ředitele agentury příslušný krajský národní výbor, NV hl. m. Prahy, u organizace Pragokonzert ministerstvo kultury ČSR.
Komise odpovídá za svou činnost řediteli agentury.

- 3) Členy rekvalifikační komise jsou kromě předsedy kulturně političtí pracovníci a odborníci z hlavních uměleckých oborů v oblasti zábavného umění. V případě potřeby může předseda komise přizvat k jednání další odborníky z jednotlivých uměleckých oborů jako experty. Jednání rekvalifikační komise mají právo zúčastnit se zástupci příslušných nadřízených orgánů a odborových orgánů, jež předseda komise o termínech rekvalifikačních řízení předem informuje.
- 4) Pragokonzert vysílá k účasti na jednání rekvalifikačních komisí v zájmu zachování jednotných hledisek při provádění rekvalifikačního řízení v krajích člena své komise jako metodického poradce.
- 5) Počet členů komise si stanoví podle potřeby agentury. Komise však musí být nejméně tříčlenná.
- 6) Termíny rekvalifikačního řízení určí a umělcům a souborům oznámí ředitel agentury.
- 7) O jednání komise se vede protokol, který podepisuje předseda a členové komise. K protokolu jsou přiloženy rekvalifikační listy, jejichž vzor vydá ministerstvo kultury ČSR. Kopii tohoto rekvalifikačního listu zašle krajská agentura (PKS) do 15 dnů po skončeném řízení Pragokonzertu k ústřední registraci. Administrativu komise obstarává zapisovatel, kterého ze zaměstnanců agenturní organizace určí ředitel.
- 8) K přihlášce umělce k rekvalifikačnímu řízení je třeba připojit: vyplněný kádrový dotazník s připojeným životopisem, s popisem dosavadní činnosti, repertoáru apod.; umělec v něm také zároveň uvede vlastní názory na společenský význam oboru v němž vystupuje a svoje další uměleckého záměry.
- 9) Návrh na zařazení umělců do kvalifikačních stupňů uměleckých oborů podává komise s přihlédnutím k dosavadní umělecké činnosti jednotlivého umělce, k jeho dosavadnímu kvalifikačnímu zařazení, ale především na základě rekvalifikačního řízení, které sestává z těchto částí:
 - a. 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 a dalších uměleckých oborů jako např. konferenciér, ohlašovatel, atd.;

- b. Individuální pohovor zaměřený na otázky společenského a uměleckého významu oboru, popř. na příslušné odborné znalosti.
 - c. Individuální a souborové přehrávky, při níž bude zejména zvážena umělecká a kulturně politická hodnota výkonu a společenská použitelnost umělce v oblasti zábavného (estrádního) umění. U významných umělců, jejichž výkony jsou členům komise dostatečně známy, může být výjimečně upuštěno od přehrávky. Od písemné práce a pohovoru z oblasti hudební teorie bude upuštěno pouze u absolventů střední nebo vysoké školy příslušného směru. (Podrobné podklady týkající se bodů a) – c) vydá v dohodě s KNV /NVP/ ministerstvo kultury ČR.
- 10) Umělci jsou zařazováni do tří kvalifikačních stupňů (§ 18 vyhl. č. 90/1970 Sb.). O návrhu umělce na zařazení umělce do kvalifikačního stupně rozhoduje komise většinou hlasů, při rovnosti hlasů rozhoduje hlas předsedy komise.
 - 11) Zařazení do třetího kvalifikačního stupně schvaluje ředitel Pragokonzertu. Návrh na zařazení do tohoto kvalifikačního stupně předkládá řediteli Pragokonzertu ředitel příslušné krajské agentury (Pražského kulturního střediska) na podkladě návrhu své rekvalifikační komise. Ředitel Pragokonzertu rozhodne o zařazení s konečnou platností na základě předloženého návrhu své rekvalifikační komise anebo na základě rekvalifikačního řízení před svou komisí.
 - 12) Nepokládá-li komise uchazeče za způsobilého, aby mohl být na základě kvalifikačního řízení znovu zařazen do některého kvalifikačního stupně uměleckého oboru, uvede to na rekvalifikačním listě, popřípadě uvede současně lhůtu, ve které doporučuje rekvalifikační přehrávku opakovat a lhůtu, do které by mělo být zastaveno jeho zprostředkování nebo přeřazení do jiného kvalifikačního stupně. Umělec, který se bez řádné omluvy nezúčastní rekvalifikačního řízení, bude vyřazen z evidence agentury.
 - 13) Ředitel agentury rozhodne a vydá umělcům potvrzení o zařazení, v němž se uvede umělecký obor a kvalifikační stupeň s příslušným honorářovým rozpětím nebo je vyrozumí o důvodech, proč nebyli zařazeni, popř. zda a kdy mohou přehrávku opakovat. U umělců, kteří byli navrženi do třetího kvalifikačního stupně vydá ředitel agentury Pragokonzert obdobné potvrzení.

- 14) Zařazení umělce do kvalifikačního stupně uměleckého oboru na základě rekvalifikačního řízení platí na celém území ČSR.
- 15) O zařazení do vyššího kvalifikačního stupně může umělec požádat nejdříve po uplynutí jednoho roku od vydání rozhodnutí na základě rekvalifikačního řízení.
- 16) Pokud vystupování umělce nebo souboru bude v rozporu s kulturně politickými zájmy nebo v případě poklesu umělecké kvality, či jeho programového a repertoárového ustrnutí, může ředitel po předchozím vyjádření komise přeřadit umělce (nebo soubor) do nižšího kvalifikačního stupně nebo přechodně zastavit jeho veřejné účinkování, popř. i kvalifikaci odejmout.
- 17) Agentura zakládá ve své evidenci veškeré doklady umělců a souborů týkajících se kvalifikačního řízení spolu s kádrovými materiály (dotazník, životopis, posudky) podle pokynů svého nadřízeného orgánu.
- 18) Při rekvalifikačním řízení může kvalifikační komise doporučit řediteli agentury u mimořádně hodnotných výkonů (s přihlédnutím k odborným a kulturně politickým hlediskům) umělce a soubory pro event. zahraniční agentáž, či reprezentaci. Toto doporučení se neuvádí v kvalifikačním průkazu.
- 19) Rekvalifikační řízení bude v ČSR ukončeno včetně závěrečného vyhodnocení do konce roku 1974.
- 20) Podle těchto metodických pokynů se postupuje i při běžném kvalifikačním řízení.

Příloha k metodickému pokynu čj. 15.550/73-I/2 pro rekvalifikaci umělců v oblasti zábavného umění (estrád) v ČSR

Z metodického pokynu pro celostátní rekvalifikaci umělců vystupujících v oblasti zábavného umění vyplývá nový kvalitativní postup při provádění zkoušek podle odst. 2 písm. a – c. Proto ministerstvo kultury ČSR předkládá tento návrh na konkrétní provádění rekvalifikačního řízení před odbornou komisí:

Umělci, kteří byli vyzváni, aby se dostavili k rekvalifikačnímu řízení, přinesou vyplněný kádrový dotazník (s životopisem), který jim zašle agentura zároveň s pozvánkou k rekvalifikačnímu řízení. Ti umělci, kteří jsou zaměstnáni, přinesou zároveň souhlas zaměstnavatele k vedlejší umělecké činnosti.

Ad. A) Individuální písemná odborná práce pro obory: zpěvák, instrumentální sólista, doprovod a člen vokálně instrumentálního souboru, bude zpracována individuálně jednotlivými umělci po oborových skupinách. Kandidáti si volí např. ze souboru zalepených obálek vždy dvě otázky. První se bude týkat základů všeobecné hudební teorie a druhá je volena oborově (např. zápis jednoduché melodie z představy, postup při transpozici notového zápisu podle nástroje, znalost instrumentáře atd.). U diskžokejů bude v odborné části zpracována otázka, která se bude týkat postavení jednotlivých žánrů a stylových odstínů včetně angažované tvorby a dramaturgie diskoték a přístupu kandidáta k obsahové, ideové stránce a celkové hodnotě jednotlivých skladeb. Podobný postup bude zvolen při rekvalifikaci konferenciérů a ohlašovatelů (např. zpracování krátkého slovního projevu na určené téma). Pokud termín této části rekvalifikačního řízení nebude totožný s částí uvedenou pod bodem b), bude i v tomto případě určen jeden termín zkoušky a v případě řádné omluvy určí náhradní termín předseda komise (popř. příslušná agentura).

Ad c) Při přehrávce je třeba ověřit technické kvality interpreta (jako např. intonace, artikulace, práce s mikrofonem, četba notového zápisu, dramaturgie vystoupení, atd.). Zároveň komise přihlédně k vystupování interpreta (úprava zevnějšku, způsob vystupování atd.). Pokud je umělec členem souboru, předvede svůj výkon v rámci vystoupení tohoto souboru. Ohodnocení vystoupení umělce v rámci souboru je pomocným hlediskem pro zařazení do příslušného kvalifikačního stupně. I v tomto případě je stanoven jeden termín konání přehrávky a na základě řádné omluvy může předseda komise, popř. příslušná agentura určit termín náhradní

Příloha 6

Zpráva k výsledkům rekvalifikačních zkoušek (1980) v PKS

Z p r á v a

o výsledcích rekvalifikačních zkoušek v Pražském kulturním středisku k 30.9.1980

Na základě politickou organizačního zajištění přípravy rekvalifikačních zkoušek estrádních umělců evidovaných v PKS schválené sekretariátem MV KSČ, proběhly rekvalifikační zkoušky v době od září 1979 do 30.6.1980. Rozsah těchto prací byl zahrnut do plánu činnosti PKS, respektive ÚKPP.

Cílem těchto zkoušek bylo :

- 1/ zvyšování ideové a odborné úrovně umělců
- 2/ kontrola uměleckého růstu skupin a jednotlivců

Z přiložené tabulky je patrné, že stav estrádních umělců činil před rekvalifikacemi 2066, vyřazeno bylo 469 a současný stav činí 1544, omluveno 53.

Pokud se týká zvyšování ideové a odborné úrovně, pořádá PKS každým rokem :

- hodnotitelskou konferenci k divadelním inscenacím
- ideologickou konferenci pro ml. slovo, konferenciery, disžokeje
- ideologickou konferenci pro instrumentalisty a zpěváky
- ideologickou konferenci hudebníků z povolání
- ideologickou konferenci ved. lid. hudebníků a zřizovatelů
- aktiv pro vedoucí souborů.

Vedle toho proběhla veřejná členská schůze ZO KSČ.

Pro vybrané umělce svob. povolání proběhlo polit. školení.

K prohloubení ideové a odborné úrovně estr. umělců svob. povolání je připravován na leden 1981 týdenní kurs politického školení pro 50 osob ve dvou turnusech.

Z výše uvedeného pohledu je patrné, že estr. kvalifikaci ztratili hlavně občané, kteří neměli dostatečnou odbornou způsobilost pro tuto práci. Z uvedených 1544 umělců je 536 umělců ve svobodném povolání.

Odborná komise, která působila při rekvalifikačním řízení, zjistila u některých umělců, absolventů státních škol uměleckého zaměření, nízkou úroveň vědomostí z oblasti kulturní politiky. Tento fakt byl zjištěn i u předcházejících rekvalifikačních zkoušek a bylo na něj upozorněno, ovšem této problematice zřejmě není na státních školách uměleckého zaměření věnována náležitá pozornost. Připomínám, že při pohovorech se nejednalo o specializované otázky politického školení, ale šlo o běžný rozhled, který by měl mít každý občan ČSSR a o vědomosti z kulturní oblasti. Ovšem značné mezery v politickém rozhledu byly zaznamenány i u některých mladších umělců, kteří nejsou absolventy státních škol a jsou ve svobodném povolání, o čemž svědčí nízké zhodnocení odborné komise.

Výsledkem rekvalifikačního řízení by měla být i určitá regulace počtu estrádních umělců v evidenci PKS. Počet evidovaných umělců nemůže převyšovat umělecko-provozní a ekonomické možnosti podniku a z hlediska zabezpečení jejich uměleckého růstu musí umožňovat systematickou spolupráci s dramaturgií PKS. Pouze tak může být získán trvalý objektivní pohled na činnost umělců a souborů a rekvalifikační řízení nebude pouze posouzením momentálního výkonu umělce. V této souvislosti bude nutné překonat nesprávné názory některých členů komise pro praktické zkoušky, kteří se domnívají, že o kvalifikačním zařazení umělce rozhoduje v první řadě umělecký výkon a k výsledkům z oblasti teorie a při individuálním pohovoru se v některých případech přihlíží okrajově. Proto je připravován návrh na změnu rekvalifikační komise a to o zástupce z řad SČDU, SČSKU, vysokých škol uměleckého směru a Státní konzervatoře, kteří by však neměli být osobně zainteresováni na činnosti agentury. Právě tak chceme navrhnout hodnocení jednotlivých zkoušek – tj. písemné, ústní a praktické a to v % a teprve výsledek vyjadřovat v souhrnu pro zařazení do příslušného kvalifikačního stupně. Zásadně by měly být prominuty písemné zkoušky absolventům Státních odborných škol, avšak nikoliv LŠU či umělcům bez odbor. vzdělání. Ústní zkoušky by měly být zaměřeny k repertoárům umělců a jenom podle své povahy v některých případech, na kulturně politický pohovor. Tento pohovor by měl být vyžadován u všech umělců, kteří

poprvé jdou ke kvalifikaci nebo v rámci řešení stížností došlo k upozornění na nedostatky v této oblasti. Praktická zkouška by neměla být odpuštěna v těch případech, kdy umělec není absolventem státní školy. S tímto problémem souvisí obtížně získávání po všech směrech kvalifikovaných odborníků na dlouhé období. V němž zkoušky probíhají.

Doporučujeme, aby Pragokonzert nekvalifikoval umělce nižších kvalifikačních tříd /I. a II./, pouze po návrhu z příslušné agentury. Dále doporučujeme projednání otázky, aby bylo v pravomoci rekvalifikační komise přiznat nejvyšší tj. III. kvalifikační stupeň podle vyhl. č. 90/70 Sb. Tato skutečnost by nejen výrazně přispěla ke zvýšení autority rekvalifikační komise PKS, ale umožnila by komplexní posouzení výsledků v jednotlivých uměleckých oborech a především by urychlila celkový průběh rekvalifikačních zkoušek. Bylo by účelné, aby rekvalifikační zkoušky probíhaly za 3 až 5 let a to hlavně proto, aby se vytvářel dostatečný tlak na kvalitu repertoáru, ale i pořádek v admin. záležitostech jako jsou časté změny adres umělců apod. V průběhu období by plnilo funkci rekvalifikace schvalovací řízení komponovaných pořadů, respektive nařízené přehrávka pořadu.

Vyřazení estr. umělci byli nahlášeni odboru pracovních sil NVP.

V průběhu rekvalifikačního řízení bylo zjištěno, že někteří umělci mající bydliště či hlavní zaměstnání v Praze, jsou evidováni u Středočeského krajského kulturního střediska. Na tyto umělce byly vyžádány podklady a v současné době probíhá jejich rekvalifikační řízení v Pražském kulturním středisku.

Zcela odlišná je situace v oblasti hudebníků z povolání. K 1.1.1978 byla provedena jejich delimitace z Pragokonzertu do jednotlivých krajů. K 30.9.1980 je v prac. poměru u PKS 234 hudebníků a v průběhu roku je využíváno asi 400 hudebníků evidovaných u nás formou zprostředkování, z toho je asi 50, kteří vykonávají tuto funkci ve svobodném povolání. Při rekvalifikačním řízení realizovaném roku 1974 bylo u Pragokonzertu v evidenci asi 1500 hudebníků, avšak do dnešního dne nebyli rekvalifikováni. Jedná se o občany, kteří za různých organizačních systémů získali kvalifikaci, tedy od HAU přes Toncentrum, Pragokonzert a nyní krajská kulturní střediska. Řešení rekvalifikace v této oblasti by

bylo vhodné řešit výnosem MK ČSR, podle kterého by k určitému datu tyto kvalifikace postrádaly své platnosti, např. k 1.1.1982 s tím, že uchazeči o tuto kvalifikaci se musí přihlásit u krajských agentur k 30.3.1981 a byli by po tomto datu postupně kvalifikováni. Tento postup je vhodné p̄volit proto, že mnozí z nich změnili adresy nebo nemají dále zájem vystupovat, případně pro svůj věk nemohou být zprostředkováváni, či část z nich zemřela.

Příloha 7

Výpověď Antonína Calty ve spojitosti se zásahem StB proti Šafránu

Zápis o výpovědi

v Praze

dne 12. května 1977

12.00 hod

se na výzvu orgánů SNB dostavil – byl předveden *)

CALTA Antonín, nar. 7. 1. 1919 Plzeň

(jméno, příjmení, data a místo narození)

dřívější jméno a příjmení /

bydliště Praha 1, Českobratrská ul. 2.

předchozí bydliště /

zaměstnání (dřívější, nynější a postavení v něm) Obvodní inspektor kultury ONV Praha 1.

místo zaměstnání Obvodní národní výbor Praha 1.

průkaz totožnosti OP – 077446 – AT – 74. stav rozvedený

jménovaný po poučení podle § 19 zákona č. 70/65 Sb. učinil tuto výpověď: a po předmětném seznámení sdělil následující:

Povolování jednotlivých představení na našem ONV Praha 1, je prováděno tak, že divadelní představení (DILIA) jsou povolována až po přečtení a schválení textu. Hudební a písňová představení jsou někdy schvalována podle názvů písní a někdy jsou vyžadovány úplné texty. Toto je děláno hlavně v těch případech, kde jde o šansóny, nové texty na staré melodie a nebo u zpěváků, kteří dosud na našem obvodu nevystupovali. Také v případech, kdy je próza proložená písněmi. Pokud se pak týká finanční otázky, t. j. odměňování umělců a pod. za toto zodpovídá v plné míře pořadatel akce.

Povolování jednotlivých produkcí je schvalováno na tiskopisech, které jsou dvojího druhu. Jeden pro divadelní představení – první díl zůstává Národnímu výboru, druhý díl se posílá agentuře DILIA, třetí díl dostává pořadatel. Pro hudební produkci je toto obdobné, první díl zůstává na Národním výboru, druhý díl se posílá Ochrannému svazu autorskému, třetí dostává pořadatel. Pořadatel pak na vyzvání platí DILII nebo OSA vyměřené poplatky, které dostanou autoři.

Při jednotlivých povolovačkách je uvedena pouze kapacita sálu a výše vstupného, výkaz o tržbě a počtu prodaných vstupenek není vyžadován. Při nových akcích jsou pořadatelé povinni žádat plánovací odbor NVP o schválení výše vstupného.

Dále pak jsou uskutečňovány měsíční schůzky inspektorů na odboru kultury NVP kde jsou občas přítomní upozorňováni na nevhodné pořady. Konkrétní příkazy dávány nejsou, jednotlivá případná opatření jsou pak závislá na inspektorech kultury.

Inspekce a kontrola určitých pořadů je plánována dopředu a dělá asi 130 – 140 inspekci do roka. V roce 1976 jsem jako inspektor vyhotovil celkem 818 povolovaček, které představovaly asi 13 270 akcí.

Ke zlepšení práce při povolovacích řízeních by jednotlivým inspektorům pomohly seznamy osob – umělců, kteří jsou řádně evidováni u PKS a mají právo podle svých uměleckých kvalifikací veřejně vystupovat. Zatím jsou jen k dispozici seznamy diskotekářů.

Pokud se týká povolovaček k představením zpěváka a kytaristy Jaroslava HUTKY byly mně posílány povolovačky od vedoucí divadélka v Nerudovce Jarmily ŠERÉ a v jednom případě od TJ NOHYB (Baráčnická rychta). Tyto povolovačky jsem podepsal, aniž bych viděl scénář na představení Jaroslava HUTKY. Zda znala scénář Jarmila ŠERÁ mně není známo. Pokud se týká proplácení Jaroslava HUTKY za jednotlivá představení, není mně známo, jakým způsobem k němu docházelo. K povolovačkám na představení Jaroslava HUTKY bych chtěl dodat, že tyto jsem podepisoval bez předložení scénáře, jelikož jsem nevěděl, že toto je nutné. Na dotaz, zda jsem byl někým upozorněn na to, že je nežádoucí, aby HUTKA na Praze 1 vystupoval uvádím, že toto upozornění jsem od nikoho nedostal.

Na dvou – opravuji na třech vystoupeních HUTKY byla jako inspekce referentka OŠK – ONV s. Eva NOVÁKOVÁ. Jednalo se o vystoupení ve dnech 16. 6. 1976, 5. 10. 1976 a 15. 4. 1977, vždy v divadélku v Nerudovce. Při těchto vystoupení s. NOVÁKOVÁ nezjistila žádné ideové závady.

Po přečtení zápisu s tímto souhlasím a nežádám žádných oprav.

Skončeno ve 14.00 hod.

Vyslechl:

Svědék:

Vypověděl:

.....

.....

.....

Zdroj: Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák.

Příloha 8

Výpověď Jarmily Šeré v souvislosti s likvidací Šafránu

Zápis o výpovědi

v Praze dne 12. 5. 1977 hod

se na výzvu orgánů SNB dostavil – byl předveden *)

Jarmila ŠERÁ, nar. 10. 2. 1930 v Českých Budějovicích

(jméno, příjmení, data a místo narození)

dřívější jméno a příjmení ----

bydliště Praha 2, U Kanálky 9/1585

předchozí bydliště ----

zaměstnání (dřívější, nynější a postavení v něm) samostatný pedagog. pracovník

pověřený vedením divadla V Nerudovce

místo zaměstnání ÚDPM JF Praha 2, Havlíčkovy sady 58

průkaz totožnosti 801774 HS – 70 stav vdaná

jmenovaný po poučení podle § 18 zákona č. 40/74 Sb. učinil tuto výpověď:

Od r. 1975 pracuji jako samostatná pedagogická pracovnice v divadle v Nerudovce. Mojí pracovní náplní je mimo jiné připravovat návrhy dohod s uměleckými pracovníky a vůbec všemi účinkujícími v tomto divadle. Na základě této funkce jsem vypracovávala všechny návrhy smluv a provedení kulturně výchovného programu s ukázkami vlastní tvorby, jako tomu bylo u Jaroslava HUTKY.

Pro divadlo V Nerudovce vystupoval Jaroslav HUTKA již od roku 1975, kdy za svá vystoupení nepožadoval honorář. Přibližně od podzimu 1975 se s ním začaly podepisovat smlouvy o provedení kulturně výchovného programu s ukázkami vlastní tvorby, na jejichž základě mu byl od té doby až do současnosti proplácen honorář. Honorář činil 200,- Kčs za jeden program, který byl přednesen zhruba jednou za měsíc. Vzpomínám si, že za poslední čtvrtletí měl Jaroslav HUTKA v našem divadle tři programy, za které mu bylo vyplaceno 600,- Kčs. Celkový počet ostatních programů nemohu přesně určit. Podle toho jak často u nás vystupoval jsem toho názoru, že v r. 1975 mu byly proplaceny 2 – 3 programy, v r. 1976 10 programů a v r. 1977 tři programy za 1. čtvrtletí. Částka 200,- Kčs se v průběhu jeho činnosti u nás

nikdy neměnila. Přesnou kontrolu proplacení honorářů by bylo možno provést na oddělení PaM, kterému jsem předávala smlouvy na jejichž základě byly honoráře proplaceny. Předem upozorňuji na to, že ne všechny smlouvy budou podepsány přímo Jaroslavem HUTKOU, neboť v řadě případů jsem je vyhotovovala až po provedeném programu a v jeho nepřítomnosti jsem je podepsala sama, což však neovlivnilo proplacení honoráře, který byl zasílán poštou. Vyhotovení smlouvy až po provedeném programu nemělo v podstatě vliv ani na proplacení honoráře v tom smyslu, že by Jaroslav HUTKA neměl na něj morální nárok, neboť byl vždy srozuměn s tím, že mu bude honorář poskytnut ve výše uvedené částce po provedeném vyúčtování.

Schválení umělecké stránky programu bylo prováděno následovně: Již v r. 1975 Jaroslav HUTKA předložil mně, jako zástupci divadla V Nerudovce seznam písní, které bude do svého programu zahrnovat. Na základě tohoto seznamu mu bylo povolováno vystoupení z toho důvodu, že veškeré jeho programy obsahovaly větší část písní v seznamu uvedených, které byly doplněny novější tvorbou. Mluvené slovo v průběhu programu nebylo v původním scénáři uvedeno, neboť šlo vždy o improvisaci. Postupem doby tak byla dána Jaroslavu HUTKOVÍ důvěra natolik, že výběr písní a textů byl ponechán na jeho úvaze. Vzhledem k tomu, že každý program podléhá schválení pro kulturu ONV Praha 1, byl za tímto účelem předkládán vždy seznam písní, který Jaroslav HUTKA vyhotovil v r. 1975. Z tohoto seznamu byly vynechány pouze starší písně, které již nezpíval. O jaké písně se jednalo, jsem nemohla Jaroslava HUTKU informovat, jelikož seznam pro ONV byl zhotovován v jeho nepřítomnosti a vycházela jsem pouze ze znalosti jeho programu.

Program Jaroslava HUTKY, jakož i jiné programy znám velmi dobře, protože se často opakují a mám možnost je sledovat po celou dobu s výjimkou krátkodobého zaneprázdnění. Mohu tak říci, že jsem sama nepozorovala, že by v některém ze svých vystoupení negativně působil na diváky, ale naopak jsem toho názoru, že jeho programy jsou v souladu s kulturně výchovnou činností ÚDPM JF, neboť svými písničkami a mluveným slovem vede diváka k tomu, aby přemýšlel a nestával se pouhým konzumentem programu. Mimo to hodnotím vystoupení Jaroslava HUTKY jako pranýřování maloměšťáctví a snobismu ve společnosti a jeho tvorba je silně

angažovaná za trvalé morální hodnoty. Z toho důvodu také měl Jaroslav HUTKA v našem divadle zajištěnou možnost pravidelného vystupování.

Vytištění programu pro naše divadlo zajišťuje na objednávku n. p. Středočeské tiskárny. Prodej vstupenek je zajištěn jednak v pokladně divadla před zahájením představení, jinak je soustředěn do předprodeje Svobodného Slova. Uvedený předprodej zajišťuji osobně i v minulosti. Na představení Jaroslava HUTKY byly vždy vstupenky v ceně 10,- Kčs.

To je vše, co chci k projednávané věci uvést a prohlašuji, že jsem uvedenou výpověď učinila zcela dobrovolně.

Vypověděla:

Vyslechl:

Zapsala:

Zdroj: Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák.

Příloha 9

Plán Státní bezpečnosti na likvidaci Šafránu

Podmínky, za kterých mohou tzv. „svobodní umělci“ vystupovat:

- 1) Každé veřejné vystoupení musí být povoleno příslušným odborem kultury v místě konání (v tomto případě Praha 1). Toto povolení může být vydáno pouze na základě schváleného scénáře.
- 2) Účinkující mohou být odměňováni pouze podle kvalifikace u agentury, u které jsou v evidenci. V žádném případě nesmí dostávat peníze přímo od pořadatele „z ruky do ruky“. Pořadatel musí mít smlouvu s příslušnou agenturou. Teprve agentura vyplatí umělci peníze po stržení zákonných daní.
- 3) Je možné, že pořadatel uzavře s účinkujícím smlouvu o díle (v podstatě nelegální postup). I v tom případě však musí mít pořadatel takové smlouvy v kopiích a na smlouvě musí být výše odměny zdůvodněna nějakou kvalifikací.
- 4) Pořadatel musí používat při prodeji vstupenek zákonem předepsané a označené vstupenkové mazety, ze jejichž nezneužitelnost odpovídá ekonomický odbor pořadatele, hospodář a pod.
- 5) O každém konaném představení má být učiněn zápis s údaji o počtu prodaných vstupenek, tržbě, hodnotě a úrovni vystoupení.
- 6) V případě, že se jedná o hudební či pěveckou produkci, musí být každý pořad přihlášen na OSA (provádí pořadatel) s uvedením povolovacího čísla příslušného odboru kultury.

Jelikož vystoupení členů skupiny „Šafrán“ nesplňují výše uvedená a běžně dodržovaná nařízení, je možno provést:

Na odboru kultury ONV Praha 1 zjistit, jakým způsobem vlastně tato představení povolují, na základě čeho, co o nich vědí, zda povolili scénář či libreto, kdo, zda byl pořad schválen na předváděčce, zda někdo provedl kontrolu, zda je scénář dodržován, zda je od pořadatele vyžadován zápis o počtu vstupenek, tržbě a pod. Pořadatel musí používat řádně označené a kontrolovatelné mazety. Důsledná kontrola prodeje a

vyúčtování prodaných vstupenek musí nutně znamenat, že nikdo z účinkujících nedostane peníze „z ruky do ruky“, tedy na černo.

Tímto postupem lze naprosto oficiálně docílit zamezení dalšího vystupování skupiny „Šafrán“.

Zdroj: Archiv ministerstva vnitra, spis StB na Jaroslava Hutku, archivní číslo: 677 997, krycí jméno Zpěvák.

Příloha 10

Recenze na nikdy nevydanou desku Šafránu (1976)

Velké desky

Myslím že aktualita byla dost rozsáhlá a poměrně nezvyklá, a místa už nám také příliš nezbývá, tak se budeme zabývat jen jednou jedinou velkou deskou, která má krátký název ŠAFRÁN. Jistě všichni znáte výrok, že se s něčím musí nakládat jak se šafránem. Tím chtěl historický autor zřejmě naznačit, že šafrán je vzácné koření, kterého je vždycky málo, a za starých časů se dokonce vyvažovalo zlatem. Šafrán se jmenuje sdružení folkových autorů a zpěváků, kteří si dali za úkol být v záplavě a občasně šedi populární hudby jakýmsi kořením. Myslím, že SUPRAPHON udělal moc dobře, když vydal desku právě s těmito zpěváky, i když nahrávky (ne vinou Supraphonu) nejsou vždy nejpovedenější. Folkoví zpěváci zpívají samozřejmě jinak než třeba Karel Gott a nikdo od nich jeho hlasovou dokonalost ani neočekává. Jde jim totiž o něco jiného. Ve svých písních jdou po humoru nebo po jistém filozofickém vyjádření. Přesto se domnívám, že by jejich myšlenky nebyly nikterak znehodnoceny a humor nezksyl, kdyby kupříkladu jeden z účastníků desky Petr Lutka lépe ladil a vyslovoval. Myslím, že by desce pomohlo, kdyby byla nahrána v prostředí, kde tito zpěváci vystupují, než v neosobním přetechnizovaném studiu. Tyto drobné výhrady však neubírají desce na ceně a jistě stojí za to si ji poslechnout. Na desce jsou zastoupena známá jména z této oblasti. Dáša Voňková zpívá a doprovází na kytaru svoje **Vyhozené blues**, Jaroslav Hutka opěvuje město **Náměšť**, již citovaný Petr Lutky zpívá humorné příběhy Jiřího Zycha **Blues o žravý slepici**, **Červotoče** a jiné. Kromě Vlasty Třešňáka zde najdete nejbásnivější typ z této společnosti – Vladimíra Mertu, o jehož **Písmenkové lásce** jsme si říkali kdysi v předmětu Malé desky. Vladimír Merta, který je vystudovaný architekt a čerstvý absolvent FAMU, je navíc autorem fotografií i grafické úpravy celé obálky. Tak vám přeji, abyste se Šafránem příliš nepřeškořeni, neboť se ho má užívat jako šafránu.

Těším se na další setkání s Vámi

Váš bakalář deskových umění

Pavel Vrba

Zdroj: Pionýr, 1976, č. 8, s. 28.

Příloha 11

Dopis Sekce mladé hudby svým členům při rozpouštění Svazu hudebníků ČSR

20.7.1984

Vážení přátelé,

Zasíláme Vám tuto stručnou situační zprávu s ohledem na nepochopitelný postup institucí vůči Svazu hudebníků, který by měl v říjnu 1984 zřejmě vyvrcholit zrušením celého SH, tedy i Sekce MH.

19.7.84 zastavilo Ministerstvo vnitra ČSR po déle trvajícím tlaku Ministerstva kultury ČSR veškerou činnost Svazu hudebníků na dobu 3 měsíců m.j. s těmito podmínkami: zrušit jakoukoli publikační tiskovou činnost, zrušit jazzovou sekci, zrušit práci v oblasti jazzové hudby vůbec, zrušit zřizování hudebních souborů.... Splněním těchto podmínek by se SH vlastně zrušil sám, resp. by se stal zříceninou, která by už nemohla pro vás a ostatní zájemce o hudbu /jinými slovy: pro lidi vůbec/ udělat zhora nic, jakkoli to bylo doposud svízelné.

Tomu všemu předcházelo neuvěřitelné superzdaňování Sekce MH, jehož výsledkem je zničení i tak mizivých možností, které Sekce MH díky vašim příspěvkům měla. Daně nám byly záhadně vypočteny v částce přes 300.000,- Kčs /z toho 80.000,- Kčs oprávněně./, odvolání nemožné, a přestože by bylo proč se odvolávat, není vlastně kam – aneb kde není soudce, není de iure ani žalobce /de facto však ano/. Původně jsme zamýšleli obrátit se na Vás s tím, že když každý oněm úředníkům /i když nikoli jim do kapsy/ pošleme „pár pěták“, zalepíme tím jejich žádostivost a opět se nám otevře konto /v červnu nám jej zablokovali/.... navíc by akce měla hezký morální náboj stran vybírání kapes studentské a učňovské mládeže. Avšak poté, co situace dospěla tam, kde je /tedy náběh na likvidaci SH/ se na vás s touto akcí teď neobracíme. Rovněž, pro případ, že by SH měl po 19. říjnu 1984 existovat v okleštěné podobě, výbor Sekce MH se na vás obrací připojeným dotazníkem, ve kterém vy /a nikdo jiný/ rozhodnete, zda poté odstoupit z organizačního života v republice nebo zda zůstat a sdružovat se aspoň ve společné myšlence, když už konání bude prakticky nemožné. Je snad ještě malá naděje, že si

úředníci uvědomí, že tu nejsme my kvůli nim, ale kvůli tomu, aby lidé vzájemně objektivně poznávali svět i sebe, v našem případě i prostřednictvím hudby, objektivní informovaností a vzdělávání.

Pište, volejte!

S více než smutnými
pozdraveními stále
ještě vaše Sekce MH

P.S. Do dotazníků pište pokud možno „nezávadně“, neboť mohou změnit místo určení.

Příloha 12

Rozhodnutí ministerstva vnitra o zrušení Svazu hudebníků

MINISTERSTVO VNITRA ČSR

Civilně správní úsek, U obecního domu č. 3, Praha 1 – PSČ 112 20

Č.j.: VS/1-11605/84
října 1984

Dne 22.

R o z h o d n u t í

ministerstva vnitra ČSR ve smyslu § 2 odst. 1 zákona č. 126/1968Sb., rozhodlo dne 22.10.1984 takto:

r o z p o u š t í s e

dobrovolná organizace Svazu hudebníků se sídlem v Praze a s působností na území České socialistické republiky, jehož stanovy byly schváleny rozhodnutím ministerstva vnitra ČSR dne 16.12.1969 pod čj. VS/3-1397/69. Tímto rozhodnutím Svaz hudebníků zaniká.

Majetkovou likvidaci Svazu hudebníků podle § 106 zákona č. 109/1964 Sb., provede likvidační komise ve složení: Jaroslav Niklas, Otto Brenner, ing. Eva Haklová. Dalším členem likvidační komise se ustanovuje J. Levý předseda ústřední komise bývalého Svazu hudebníků.

Odkladný účinek rozhodnutí se podle § 55 odst. 2 zákona č. 71 /1967 Sb., vylučuje.

O d ů v o d n ě n í

Rozhodnutím ministerstva vnitra ČSR se dne 19.7.1984 čj. VS/1-8022/84 byla na dobu tří měsíců zastavena činnost Svazu hudebníků a organizaci bylo uloženo následující opatření s tím, že jejich nesplnění ve stanovené lhůtě bude mít za následek rozpuštění organizace. Šlo o tato opatření:

- zabezpečit důslednou realizaci dříve přijatých opatření ústředního výboru Svazu hudebníků, včetně opatření revizních orgánů Svazu týkajících se ukončení činnosti jazzových sekcí, komisí pro jazzovou hudbu apod.;
- zajistit řádnou majetkovou likvidaci všech zaniklých útvarů Svazu hudebníků;
- zastavit s okamžitou platností jakoukoliv publikační a ediční činnost prováděnou všemi orgány i složkami Svazu hudebníků;
- předložit návrh nového znění stanov Svazu hudebníků v souladu s požadavky ministerstva kultury ČSR;
- v termínu uloženém VLK ČSR provést opatření vyplývající z prověrky hospodaření ve Svazu hudebníků v pobočce Praha i bývalé Jazzové sekci;
- informovat všechny vedoucí souborů, u nichž Svaz hudebníků, resp. jeho organizační složky plnil funkci zřizovatele ve smyslu vyhl. č. 112/60 Sb., ve znění vyhl. č. 109/81 Sb. o zastavení činnosti Svazu s tím, že tyto soubory nemohou účinkovat na veřejných hudebních produkcích do doby, kdy funkci zřizovatele převezme se souhlasem příslušného ONV jiná společenská organizace.

Ministerstvo vnitra ČSR průběžně sledovalo realizaci shora uvedených opatření a ke konečnému posouzení si vyžádalo i odborná stanoviska ministerstva kultury ČSR, Výboru lidové kontroly ČSR i vyjádření výboru Svazu hudebníků.

Podle názoru zástupců ústředního výboru Svazu hudebníků byla opatření uložená ministerstvem vnitra ČSR prováděna. Ministerstvo vnitra ČSR však po posouzení všech vyžádaných odborných stanovisek i na základě vlastních poznatků dospělo k závěru, že plnění uložených opatření ze strany Svazu hudebníků bylo naprosto nedostatečné. Zejména bylo zjištěno, že

- ústřední výbor nezabezpečil důslednou realizaci svých dříve přijatých opatření, zejména k ukončení činnosti jazzových sekcí a komisí pro jazzovou hudbu, protože především výbor pražské pobočky a její jazzová sekce vůbec nerespektovaly rozhodnutí ústředního výboru Svazu;

ústřední výbor Svazu hudebníků neprosadil své usnesení ze dne 8.9. t.r. ke zrušení pražské pobočky a zrušení jazzových sekcí při pobočkách; jak

vyplývá z přípisu výboru pražské pobočky ze dne 26.9. t.r. uvedená pobočka se v rozporu se zásadou demokratického centralismu nepodřídila aktu vyššího orgánu Svazu hudebníků a tím porušila m.j. i § 3 zákona 68/1951 Sb.,

ústřední výbor Svazu hudebníků nevyužil příslušných ustanovení stanov Svazu o kompetenci ústřední revizní komise v otázkách revidování činnosti a hospodaření všech orgánů Svazu i v otázkách členských povinností (§ 6 odst. 2, resp. § 3 odst. 5 písm. a) a b) a odst. 6 písm. c) stanov);

- jazzová sekce pražské pobočky porušovala i po rozhodnutí MV ČSR ze dne 19.7. t.r. zákaz publikační a ediční činnosti, zejména vydala tzv. interní neperiodický zpravodaj pro členy jazzové sekce „43-10-68“, rozeslala nabídkové listy na ediční tituly po r. 1985, jakož i publikace a tyto fakturovala s označením ceny u jednotlivých titulů;
- ústřední výbor Svazu hudebníků zpracoval návrh nových stanov a projednal je na své schůzi dne 13.10. t.r.; jak však vyplývá z odborného stanoviska ministerstva kultury ČSR není tento návrh v souladu s požadavky tohoto ministerstva, jak bylo uloženo v rozhodnutí o zastavení činnosti Svazu; předložený návrh stanov zejména neobsahuje zásadní zdůvodnění společenské potřeby organizace, její kulturně-politické, odborné i společenské funkce a přesné vymezení působnosti v oblasti hudebního života v ČSR; dále nelze souhlasit, aby ve stanovách byly zakotveny některé činnosti např. tisková a informační, jakož i možnost vytvářet žánrové sekce bez přesné specifikace rozsahu a obsahu činnosti; v návrhu rovněž chybí konkrétní vymezení odpovědnosti funkcionářů;

Ze všech uvedených důvodů rozhodlo ministerstvo vnitra ČSR o rozpuštění Svazu hudebníků.

Vzhledem k tomu, že stanovy Svazu hudebníků neobsahují ustanovení o likvidaci pro případ zániku organizace rozhodnutím státního orgánu, byla jmenována likvidační komise tímto rozhodnutím.

Odkladný účinek tohoto rozhodnutí je vyloučen z důvodu naléhavé obecného zájmu; poznatky z činnosti a postupu Svazu hudebníků a jeho organizačních složek v době uplynulých tří měsíců ukazují, že nelze vyloučit další porušování právních předpisů i stanov organizace jejich dalších činností. Z důvodu prioritního zájmu na zachování socialistické zákonitosti ministerstvu vnitra ČSR nezbývá než rozpustit Svaz hudebníků s okamžitou vykonatelností rozhodnutí.

Poučení: Proti tomuto rozhodnutí je možno podat podle § 61 odst. 1 zákona č. 71/1967 Sb., do 15 dnů od jeho doručení rozklad ministru vnitra ČSR.

Proti rozhodnutí o vyloučení odkladného účinku se nelze odvolat (podle § 55 odst. 3 zák. č. 71/1967 Sb.

Ředitel odboru :

JUDr. Oldřich Bastl

Příloha 13

Záznam StB pořizený kpt. J. Liberdou s Jaromírem Nohavicou

Součást: O – StB Karviná
Odbor: _____ **odd.:** _____
Operat. Pracovník: kpt. Liberda
Získal: * rezident, agent, informátor, důvěrník,
Kandidát, styk, oper. prac. ** cizinec
Č. svazku: 29320 **Kr. jméno:** MIREK
Číslo jednací: _____
(Pouze při odesílání mimo odbor)

V K a r v i n ě dne 2 1 . 8 . 1989

ZÁZNAM číslo _____

Navazuje na záznam č. _____

Stručně podstata poznatku:

Krátkodobý pobyt pramene v zahraničí – výtěžení po návratu

Schůzka konána dne 15.8.1989
dne _____

Místo schůzky:*

KB, PB, služební místnost, veřejná místnost, terén

Serióznost spolupracovníka:

prověřený, je prověřován, neprověř., podezřelý z neserióznosti

Pramen zprávy:*

Získal spoluprac. (pracovník)

- a) rozhovorem s osobou, která
- se popis. události zúčastnila
- se o události doslechla

Popis. událost se stala

Spoluprací. Zprávu získal:*

po úkolování, z vlastní iniciativy, náhodně

Zpráva se vztahuje:*

k rozprac. v operat. svazku, k problematice, mimo problematiku, k ohlasům

- b) přečtením dokumentu
- c) byl u popisované události
- d) popisované události se aktivně zúčastnil
- e) náhodně vyslechl

1. Text	2. Operativní význam	3. Dokumentováno	4. Opatření	5. Data osob uvedených v záznamu
6. Názor operativního pracovníka na zjištěný poznatek				

(Dle ústního sdělení TS)

Pramen ve dnech 30.7. – 2.8. 1989 uskutečnil služební cestu do Vídně, kde byl pozván Krajským spolkem, za účelem koncertování pro bývalé čs. občany, žijící trvale v zahraničí.

Dne 30.7.1989 ve 4.00 hod. překročil čs. hranice v Mikulově. Během odbavování nepozoroval zvýšený zájem o svou osobu. Vlastní pobyt v zahraničí byl

již předem zajištěn prostřednictvím Českého ústavu zahraničí v Praze a to na základě pozvání Krajského spolku ve Vídni. Celou záležitost zařizoval bývalý čs. občan, Jan Brabeneč, který aktivně pracuje v uvedeném spolku. Během cesty i vlastního pobytu, pramen doprovázel jeho přítel (jednalo se o TS ŠPANĚLA, č. sv. 21627 – pozn. operativního pracovníka).

Po příjezdu do Vídně pramen navštívil Jana BRABENCE, který bydlí v činžovním domě, pětipokojovém bytě v pátém patře. Jak BRABENC, tak jeho manželka se zabývají uměleckou činností. On pracuje s kůží, ona s keramikou. V současné době žijí na dobré úrovni, o čemž svědčí jak vybavení bytu, tak i vlastnictví rozsáhlého ateliéru. BRABENEC jej velmi srdečně přijal. V odpoledních hodinách pramene seznámil s pamětihodnostmi a významnými budovami Vídně. Během prohlídky města, BRABENEC informoval pramene, že krátce před jeho příjezdem se ozval redaktor Rádia SE Karel KRYL a informoval jej o účasti na koncertu a úmyslu připravovanou akci natočit pro potřeby redakce Rádia SE. V této souvislosti se BRABENEC dotazoval pramene na souhlas.

Po 18-té hodině byl pramen ubytován v hotelu „ADMIRÁL“, kde se již ve vestibulu setkal s Karlem KRYLEM, který rovněž přicestoval do Vídně v uvedený den. Po vzájemném seznámení se dohodli na setkání v restauraci „Nachtazyl“, kde byl již pramen očekáván čs. emigranty z kulturního prostředí. Majitelem je bývalý čs. občan, emigrant, signatář CH-77, Jiří CHLUM. Samotná restaurace se nachází ve sklepních prostorách, jedná se o typicky českou „pivnici“, která zabírá dvě větší místnosti. Účast pramene v „Nachtazyly“ byla již předem u BRABENCE vyžádána. V době pramenova příchodu do restaurace, se zde již nacházeli akademický malíř Tomáš HALEŠ s manželkou, který emigroval v červnu 1988. Krátce před svou emigrací signoval CH-77. Pramen se s ním znal z náhodných setkání z Ostravy. Dalším přítomným byl Jaroslav NEDUHA, pražský písničkář, který emigroval asi před 15-ti léty. V zahraničí nemá úspěch. Pramen se zde neočekávaně setkal se svým bývalým spolužákem z Ostravy Jaroslavem MIRKEM, ing. arch., který emigroval do KS v roce 1982 přes Jugoslávii. Společně s manželkou, se kterou se v Rakousku rozvedl. Ze začátku bydleli v nějakém penzióňě. Z rozhovoru vyplynulo, že Jaroslav MIREK pracuje jako architekt v soukromé projekční kanceláři ve Vídni, která má velmi dobré jméno, sám se již podílel na projektech několika staveb ve Vídni.

Jmenovaný pramene zval k návštěvě, avšak vzhledem k časové tísní již k setkání nedošlo.

V rozhovorech se přítomní podívovali nad povolení výjezdu pramene čs. úřady do Rakouska a jeho odvaze souhlasit s natáčením koncertu pracovníky Rádia SE. Kromě běžných hovorů týkajících se většinou životní úrovně se asi v průběhu 3 hodin hrálo na kytaru.

Druhý den v ranních hodinách se pramen opětovně setkal v restauraci hotelu „ADMIRÁL“ s Karlem KRYLEM. Jejich rozhovoru byla rovněž přítomna jeho spolupracovnice z Rádia SE, jistá Eva, rovněž bývalá čs. občanka, která pocházela z Brna a emigrovala z ČSSR asi před pěti léty, přes Jugoslávii. Rozhovor se týkal poměrů v Redakci Rádia SE. KRYL uvedl, že Rádio SE ovládají lidé z emigrace let 1948 – 1968, kteří nemají zájem na nějaké na nějaké sblížení mezi národy, ale se snaží nadále vyvolávat nepřátelství. Na svou obhajobu uvedl, že již několikrát připravil pořad, bez politického podtextu, avšak jeho nadřízenými mu nebyl schválen. Uvedl, že v roce 1975 byl z redakce Rádia SE propuštěn a po znovupřijetí v roce 1976 do nedávné doby nebylo pro něj oficiálně místo redaktora, což prakticky vykonával. V současné době pracuje jako redaktor kulturní a sportovní redakce. Jeho přímá nadřízená je žena. Kromě jména TIGRID neuvedl žádná ze jmen svých spolupracovníků nebo nadřízených. Z obsahu rozhovorů bylo zřejmé, že s prací v redakci Rádia SE není spokojen. Přesto, že v emigraci žije téměř 20 let (emigroval 9. září 1969), nepřijal NSR státní občanství a žije tam jako bezdomovec. Jeho finanční poměry nebudou asi moc dobré, nevlastní automobil a má údajně velmi skromně zařízen dvoupokojový byt v Mnichově. V průběhu pramenova setkání s jmenovaným pramenem zjistil, že se jedná o bázlivého člověka, který si své komplexy (je malý, drobný) kompenzuje různými výpady, avšak při odporu se ihned stáhne. V rozhovorech s pramenem se snažil získat charakteristiky lidí z oblasti kultury, hlavně různých písničkářů (DOBEŠ, NOS, JAHELKA, MERTA a dalších), z čehož pramen usuzoval, že tyto informace mu chybí.

Odpoledne asi v 16.30 se pramen dostavil na Spitelberg, do divadla, kde se měl ve večerních hodinách [odehrát] připravovaný koncert. Jednalo se o dřevěnou budovu se sálem asi pro 250 osob. Jedná se o budovu, která nese název rakouského

levicového představitele. Před koncertem byl pramen pozván BRABENCEM do nedaleké restaurace FREDERIKO, kde byl již Karel KRYL, a jeho kolega z redakce Rádia SE, který koncert natáčel na svou aparaturu.

Na koncert přišli i čs. emigranti z Treikirchenu. Asi v polovině vystoupení pramene, zahrál rovněž dvě písně Karel KRYL. Na koncertu byli přítomni i bývalí čs. občané Pavel KOHOUT s manželkou, který pramenu po koncertu poděkoval za vystoupení v nedaleké restauraci „BOHÉME“, kde se sešli organizátoři akce.

Další den pozval Jan BRABENEC pramene na výlet, který sám využil k instalaci svých prací na výstavě připravované v penziónu pro přestárlé osoby, většinou českého původu, který se nacházel u LINZE. Ve večerních hodinách se vrátili zpět na hotel.

V ranních hodinách Jan BRABENEC odvezl pramene, k návštěvě Pavla KOHOUTA, který jej jeho prostřednictvím pozval na kávu. Pavel KOHOUT byl sám doma. Jeho byt se nachází v těsné blízkosti Vídeňského hradu. Jedná se tříposchodový byt v činžovním domě v nejhořejších patrech. Interiér je velmi přepychově zařízen, vlastní rozsáhlou sbírku obrazů, rovněž i od čs. emigrantů. Ze vzájemného rozhovoru nebylo zřejmé jak rozsáhlé styky Pavel KOHOUT udržuje na prominenty čs. opozice v zahraničí. Je však známou osobností i v rakouském kulturním prostředí, jelikož jeho tvorbu čtou i mladí rakušané. V současné době připravuje knih o osudech čs. občanů žijících v Rakousku a ostatních KS. Pramen nepozoroval, že by měl Pavel KOHOUT nějaký zvýšený zájem o jeho osobu, nebo o prostředí ve kterém se pohybuje v ČSSR. Asi po hodině se rozloučili s tím, že se pramen u něj může v době příští návštěvy Vídně rovněž zastavit.

Po obědě s k Janu BRABENCOVI, rovněž dostavil Karel KRYL, který přednesl myšlenku, uspořádat festival písničkářů ve Vídni, kde by vystupovali jak folkaři ze ČSSR tak žijící rovněž v zahraničí, v čemž jej podpořil i Jan BRABENEC, který uvedl, že čs. strana má v současné době velký zájem na kulturních stycích s Rakouskem.

Je zřejmé, že BRABENEC udržuje velmi dobré kontakty jak s rakouským ministrem zahraničních věcí, kde je údajně na sekretariátě zaměstnaná bývalá čs. občanka, tak s pracovníky čs. velvyslanectví ve Vídni, pro které rovněž zajišťuje kulturní vystoupení našich umělců koncertujících ve Vídni. BRABENEC má zájem na další spolupráci s pramenem.

Po rozloučení se s BRABENCEM a Karlem KRYLEM, se pramen ještě zdržel ve Vídni několik hodin za účelem provedení nákupu a ve večerních hodinách se vracel zpět přes OPK Mikulov do ČSSR.

„MIREK“

2. Zpráva informuje o krátkodobém služebním pobytu TS v KS, kde se setkal s řadou zájmových osob, jako je redaktor Rádia SE Karel KRYL, spisovatel a představitel čs. opozice v zahraničí Pavel KOHOUT.

3. Nedokumentováno.

4. Na vědomí nadřízených součástí. TS úkolován k získání důvěry zájmových osob v zahraničí.

5. BRABENEC, Jan, bývalý čs. občan, v současné době žije trvale ve Vídni, Neubaugasse 79, kde pracuje jako výtvarník a vlastní ateliér na Spitelbergstrasse 7. Je činný v krajanském spolku. Udržuje jak kontakty na čs. emigranty, tak i na oficiální instituce.

KOHOUT, Pavel, bývalý čs. občan, představitel čs. opozice, bytem Vídeň, blíže neustanoven

MIREK, Jaromír, nar. 12.9.1952 O-Zábřeh, bývalý čs. občan, který v roce 1982 emigroval přes Jugoslávii do Rakouska, kde se v současné době zdržuje na adrese MÜHFFLDGASSE 1/3/24. Zaměstnán je jako architekt v soukromé projekční kanceláři ve Vídni, kde rovněž bydlí.

KRYL, Karel, čs. emigrant z roku 1969, v současné době redaktor Rádia
SE v Mnichově, žije na adrese MÜNCHEN 8-80,
Preisingstrasse 29, NSR.

6. Jedná se o poznatky ověření TS ŠPANĚL, který pramene doprovázel. TS byl
v zahraničí poprvé. Byl úkolován z obranného hlediska.

kpt. Liberda J.

Příloha 14

Zpráva pro jednání ideologické komise ÚV KSČ o stavu v hudební oblasti (1986)

Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně

XVII. sjezd KSČ mimo jiné zdůraznil nutnost přistupovat s mnohem větší odpovědností k problémům, které existují v oblasti zábavné hudby, uplatňovat v ní potřebná ideově estetická kritéria, aby pozitivně působila na její další vývoj, zejména pro její intenzivní vliv na postoje a cítění mladé generace.

Je třeba posoudit nejzávažnější negativní jevy, které se v posledním období objevují v produkční, tvůrčí a zejména v řídicí sféře zábavné hudby, a to jak v oblasti profesionální, tak amatérské, s cílem eliminovat je a současně s tím vytvořit všechny podmínky pro zvýšení její úrovně.

Zábavná hudby se v současnosti na celém světě rozvinula do široké žánrové škály. Její větší část sice plní především oddechovou funkci, ale zároveň se v ní odrážejí i některé problémy soudobé společnosti. Vývoj zábavné hudby doprovází i řada rozporných tendencí. Je mnohdy přizpůsobivá ne vždy dostatečně rozvinutému vkusu posluchačských vrstev. Zasahuje i v oblasti zájmové umělecké činnosti, ale především je doménou specializovaných profesionálů, zapojených do mechanismu její výroby i distribuce, kteří často sledují jen požadavky trhu a své osobní zájmy.

V oblasti zábavné hudby se vytváří jednak tzv. hlavní proud, který se obrací k širokým posluchačským vrstvám. Na druhé straně se objevují různé vyhraněné, experimentální, někdy i provokující hudební typy, a to zejména v oblasti amatérské, označované za tzv. menšinové žánry, k nimž patří zejména rock, folk, šanson, countryová hudba a jazz. Vzájemná polarita hlavního proudu a menšinových žánrů patří k hlavním prvkům, které urychlují někdy až překotně a nepřehledně žánrový a stylový vývoj této hudební oblasti.

Díky expresivnosti a emocionální působivosti má zábavná hudba velký vliv na široké publikum, zejména na mladou generaci. Při volbě témat se zábavná hudba

zabývá i širší problematikou současného života. Takový vývoj je i u nás možné považovat za pozitivní pouze tehdy, když je tato tematika zpracována na patřičné úrovni, jak se to částečně daří například na Festivalu politické písně v Sokolově a Martině u některých amatérských skupin i profesionálních souborů. Pod vlivem zahraničních příkladů se však uplatňují v naší zábavné hudbě i projevy cizí socialistickému myšlení a cítění.

V oblasti zábavné hudby dnes vyvstávají nové problémy, které se zde dříve nevyskytovaly. Zejména současné rocková hudba v kapitalistických zemích se dostala do 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 událostem 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. Kořeny celé této problematiky však jsou hlubší. Nespočívají jen v samotné hudbě, ale vycházejí z širších sociálně politických souvislostí. V důsledku svého bezprostředního sepětí s denním životem působí zábavná hudba zvláště některými extrémními projevy i na postoje a chování určité části mládeže, které neodpovídají socialistickému životnímu stylu a v krajních případech motivují i protispolečenské jevy, jakými jsou provokativní oblékání, alkoholismus, sklon k vandalismu a násilí aj.

Zkušenosti z posledních let ukazují, že v případě obliby tzv. menšinových žánrů a zejména rockové hudby, nejde jen o přechodnou módní vlnu, ale že jde do značné míry o změny v kolektivním vnímání zábavné hudby u určité, většinou nejmladší části mládeže. Zdrojem těchto změn u nás je zatím produkce převážně západní provenience. Mezi mládeží je běžné soukromé nahrávání pořadů cizích rozhlasových stanic, v některých částech republiky i televizních pořadů na videogram, přehrávání zahraničních gramofonových desek a ozvučených kazet;

zejména se rozšiřuje nezákonný prodej a vzájemná výměna těchto nahrávek i moderních audiovizuálních snímků.

Posláním zábavné hudby, která tvoří podstatnou součást společenské zábavy, je přinášet lidem radost a aktivně působit na vytváření pozitivních mezilidských vztahů. Její výsledky ovlivňují úroveň kulturnosti našeho společenského života a tím zábavná hudba plní i závažnější ideové funkce. Možnosti zábavné hudby jsou sice v tomto ohledu omezené jejími formami, ale v určitých směrech i nezastupitelné, neboť právě populární píseň může – na rozdíl od některých jiných druhů umění – pohotověji a aktuálněji reagovat na dílčí, avšak ze společenského hlediska nezanedbatelné problémy.

Stranické a státní orgány se problematikou zábavné hudby soustavně zabývají již od roku 1974, kdy sekretariát ÚV KSČ a následně pak předsednictvo ÚV KSS a vlády obou republik projednaly zprávy o situaci v této oblasti. Závěry a soubory opatření obsažené v těchto dokumentech se staly závaznou směrnicí pro další práci všech ústředních i krajských institucí a organizací, zabývajících se tvorbou, interpretací, produkcí, zprostředkováním a hodnocením zábavné hudby v celé ČSSR.

Na základě těchto výchozích dokumentů i návazných materiálů byla věnována zvýšená pozornost uměleckému a ideovému zkvalitnění písňové tvorby, zejména její textové složce. Vznikla řada umělecky hodnotných skladeb i interpretačních výkonů našich špičkových zpěváků a souborů, jako národního umělce Karla Gotta a souboru Ladislava Štáidla a některých dalších, které získaly pozitivní ohlas široké veřejnosti u nás i v zahraničí, zvláště při příležitostech dnů kultury ČSSR v zemích socialistického společenství i kapitalistických zemích. Naše tvorba zaznamenala v uplynulém období četné úspěchy na mezinárodních festivalech nejen v oblasti hlavního písňového proudu, ale i v menšinových žánrech, zejména jazzu. Systematicky byly podle ročních plánů prováděny kvalifikace a rekvalifikace všech interpretů evidovaných uměleckými agenturami, nově byly vymezeny charakteristiky významných domácích festivalů, přehlídek a soutěží. Sledována byla také evidenční politika hudebních vydavatelství, zvýšená pozornost byla věnována kulturně politické a odborné úrovni umělecké kritiky a publicistiky. V opatřeních přijatých ministerstvy

kultury ČSR a SSR byla formulována základní východiska pro uplatňování kulturně politických a ideově uměleckých hodnot hudebně zábavných žánrů v našem kulturním životě. Tato opatření metodicky napomáhala při realizaci kulturní politiky v oblasti zábavné hudby.

Naše moderní zábavná hudba ve značné míře čerpá své žánrové a stylové vzory ze zahraničních zdrojů, které jsou pak více či méně přizpůsobovány našim podmínkám. Módnost žánrů se však rychle střídá, což komplikuje celý problém. Je složitý zejména proto, že určitá část mladých lidí, zejména ve věku čtrnácti až osmnácti let z městských průmyslových aglomerací se orientuje do značné míry na přejímanou tvorbu tzv. menšinových žánrů, zvláště v oblasti rocku a folku. Řešení této otázky souvisí s aktivním využíváním volného času mládeže a jeho cílevědomým ovlivňováním příslušnými institucemi a organizacemi.

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 značně jednotvárné a nereagují v dostatečné míře na mnohostrannost života našich lidí a aktuální potřeby společnosti. Ani soustavná činnost Kruhu textařů a libretistů, který pracuje při Svazu českých skladatelů a koncertních umělců a při Svazu slovenských spisovatelů, nevedla zatím k výraznějším pozitivním posunům u větší části textové složky tvorby. Také textové komise, které pracují při VHJ Supraphon, OPUS n.p. a při Čs. rozhlasu dostatečně neovlivňují práci textařů. Navíc v uplynulém období byli v několika případech jejich členy sami výkonní textaři, kteří svým osobním zainteresováním ztěžili mohli zaručit objektivitu procesu hodnocení a stimulace nové tvorby.

Jedním z hlavních negativních jevů naší zábavné hudby je nadprodukce podprůměru. Rozsah současné společenské poptávky neodpovídá reálnému potenciálu tvůrčí fronty. Stávající výrobní, dramaturgické a ediční plány jednotlivých institucí a potřeby kulturně výchovných zařízení společenských organizací vytvářejí tlak na zásobení podstatně větším množstvím nových skladeb, než kolik jich

v potřebné kvalitě vzniká. Tato situace je vytvářena nezdravými tlaky v ekonomice kultury, které vedou kulturní organizace k prioritě takových žánrů, jež mají bezprostřední ekonomický efekt. Vznikající nesoulad se stále více prohlubuje, protože hlavní tvůrčí okruh špičkových autorů je dnes poměrně úzký. Nadále je třeba vytvářet podstatně více nových skladeb než je v silách kvalifikovaných skladatelů, protože výrobní dramaturgické a ediční plány spolu s množstvím festivalů, přehlídek a soutěží počítají s neúměrným množstvím každoročně produkováných novinek.

Dosažení rovnováhy mezi počtem nových kvalitních skladeb a požadavky institucí i společenskou poptávkou je tedy nesporně jedním z hlavních problémů, jehož řešení by mělo pomoci zkvalitnit celkovou úroveň naší zábavné hudby. Zároveň ovšem je nutné usilovat o to, aby každá kvalitní skladba našla odpovídající společenské využití. Což se dosud i při současném nedostatku kvalitních děl neděje, neboť vymezený prostor společenského uplatnění je blokován produkcí méně kvalitní.

V poslední době v oblasti zábavné hudby upadá skladatelská profese jako specializovaná a vysoce kvalifikovaná činnost. Místo toho přicházejí s novou tvorbou vedoucí souborů a v některých případech i zpěváci, kteří zároveň mají možnost tuto tvorbu v hojné míře s odpovídajícím finančním efektem uplatnit. Děje se tak nejen v rámci pódiových produkcí vlastních souborů, ale i v hudebních vydavatelstvích, rozhlasu a televizi, kde někdy tito autoři nacházejí své „spojence“. Toto „spojenectví“ je založeno na skutečnosti, že i mezi odpovědnými pracovníky dramaturgy, redaktory apod. je řada těch, kteří vedle svého hlavního povolání sami tvoří a hledají pro svou tvorbu co nejhodnější uplatnění, které nalézají právě v hudebních souborech. Tyto „realizační týmy“ mají často silné ekonomické zázemí, což doplňuje ještě skutečnost, že jejich členové vlastní většinou špičkové zahraniční nástroje a vysoce kvalitní reprodukční zařízení. Současné ekonomické podmínky neumožňují příslušným kulturním institucím pořizovat nákladní aparatury, které jsou výlučně ze západní produkce. Proto leckdy vlastníci těchto aparatur, ačkoliv nejsou členy uměleckých kolektivů, jsou pro soubory nepostradatelní.

V praxi to znamená další negativní skutečnost, totiž vzrůstající toleranci hodnotících míst (redaktorů, dramaturgů i dalších středních odborných kádrů) vůči podprůměru v zábavné tvorbě.

Snaha o udržení dosažených pozic nutí „realizační týmy“ k produkci neúměrného počtu nových skladeb, na které již nestačí síly takového uzavřeného kolektivu složeného většinou ze samouků, jejichž tvůrčí aktivita se opotřebovává rychleji než u autorů s potřebným vzděláním. Vedoucí těchto realizačních týmů stojí většinou mimo možnosti vlivu tvůrčích svazů, které tak nemohou v této oblasti ovlivňovat celkový profil současné zábavné hudby. Zvláště na autory v těchto týmech je nezbytné klást při kvalifikačním a rekvalifikačním řízení stejně náročná měřítká, jaká se kladou na interprety.

S touto praxí souvisí velmi rozšířený jev, že zpěváci si píšou často sami hudbu i texty. Pokud jde o kvalitní autorskou a ideově uměleckou výpověď má to svůj smysl (např. společensky angažované písně). Nelze však souhlasit s tím, že je ze současné tvorby populárních písní i v důsledku preferování zahraniční produkce vylučována řada profesionálně vybavených skladatelů a textařů, zejména členů tvůrčích svazů, kteří dříve měli možnost psát své skladby a texty pro většinu předních zpěváků a zároveň tak pozitivně ovlivňovat jejich repertoár. K vyřazování špičkových skladatelů přispěla i móda diskoték i s tím spojená snaha o co nejjednodušší hudební i textový výraz a důraz na fyzické vnímání hudby.

Negativním jevem v oblasti tvorby i interpretace zábavné hudby je dosavadní platná praxe odměňování. Honorář je tvořen dvěma základními složkami: částkou oceňující hodnotu díla či výkonu a další částí odměny, kterou tvoří honorář za jejich užití. Problémem je nevyváženost obou těchto složek, neboť užitková složka, zejména ve formě provozovacích honorářů, je v oblasti zábavné hudby nepoměrně vyšší. Je proto nutné prosazovat zvyšování především hodnotové složky honoráře nových děl, a to ve prospěch jejich kvality, původnosti i jejich výkonu. Určité možnosti zatím dávají pouze repartiční (odměňovací) klíče Ochranných svazů autorských, které zvýhodňují na základě bodového hodnocení každého díla umělecky náročnou tvorbu, zejména v oblasti vážné hudby.

Jednotlivé instituce, které se zabývají uváděním nové tvorby, zvláště naše hlavní festivaly, by měly lépe než dosud uplatňovat společnou objednávku na vznik původních děl. Pořadatelé těchto festivalů, přehlídek a soutěží by se pak mohli více opírat o díla kvalitní a nebyli by odkázáni na tvorbu méně kvalitní nebo dokonce podprůměrnou, která nenachází ani potřebný ohlas u diváků.

Kvalitu populární hudby ovlivňuje i skutečnost, že na rozdíl od běžné praxe v některých zemích socialistického společenství, u nás zatím neexistuje žádná střední a vysoká škola, která by pro tuto oblast připravovala profesionální umělce. Přitom např. v SSSR existuje podle sdělení ministerstva kultury SSSR již 30 specializovaných konzervatoří a tři katedry na vysokých školách zaměřené na oblast zábavné hudby. Rovněž v oblasti zájmové umělecké činnosti je ideová i odborná příprava zájemců realizována jen výjimečně.

Absence odborného a kulturně politického vzdělání se citelně projevuje i v nedostatku kvalitních kádrů pro obsazování řídicích měst v centrální sféře a v působnosti národních výborů. Ani pro oblast odborné kritiky a publicistiky, redakční práce, dramaturgie a produkce v oblasti zábavné hudby není zatím zřízeno žádné specializované pedagogické pracoviště.

Nedostatečná je úroveň kritiky a publicistiky zábavné hudby. V současné době nemáme dostatek odborně fundovaných kritiků, kteří by soustavně, komplexně a s vysokou náročností posuzovali oblast zábavné hudby a její společenské užití.

V praxi vedle dobrých recenzí, kritických materiálů, profilů předních interpretů tohoto žánru tisk zveřejňuje dosud materiály, které nemají odpovídající odbornou a ideovou úroveň; jsou příliš subjektivní. Nejsou v nich dostatečně prosazována hodnotová kritéria daná směřováním naší kulturní politiky ani záměry celospolečenského programu estetické výchovy. Někteří pracovníci redakcí podléhají tlaku propagačních pracovníků agentur, hudebních vydavatelství a dalších institucí a jednotlivých interpretů či skupin, kteří se do tisku snaží prosadit články sledující reklamní, komerční cíle. Nedostatkem je, že některé redakce nemají jasně stanovenou koncepci své publicistické činnosti na tomto úseku.

Podmínkou pro kvalitativně lepší řídicí činnost v oblasti zábavné hudby je rovněž zevrubná znalost zájmů naší veřejnosti. V posledním období nebyl proveden žádný zásadněji koncipovaný sociologický výzkum, z něhož by bylo možné odvodit příslušné závěry, zejména pro řídicí sféru. To dává možnost uplatňovat v praxi subjektivistická a osobním vkusem ovlivněná hlediska. Vážným problémem je dlouhodobé zaostávání systematicky prováděné hudební i estetické výchovy, zejména dětí a mládeže, zvláště v rámci školského systému. Tento fakt se odráží v poměrně nízké úrovni hudebního vkusu a zájmů poměrně velké části veřejnosti, zvláště mladé generace, a tím i snížené schopnosti samostatného rozlišování skutečných hodnot v oblasti zábavné hudby. Značný zájem, zejména mladých lidí o hudbu a hudební kulturu – a to nejen o hudbu zábavnou – je podvazován i nedostatkem populárně naučné literatury.

V uplynulém období se soustředila pozornost také na problematiku činnosti uměleckých agentur. Péče byla věnována zejména kvalifikačnímu a rekvalifikačnímu řízení v centru i v krajích. Kvalifikační a rekvalifikační řízení je systematicky prováděno podle jednotlivých uměleckých oborů. Oproti dřívějšímu období byly souborové kolektivní kvalifikace důsledně nahrazovány individuálním řízením a každý interpret je zkoušen samostatně. Hodnocení interpretů a jejich souborů probíhá také při předváděcích představeních nových programů. V obou případech je umělecká agentura závislá na kvalitě nejen vlastních odborných pracovníků, ale také externích spolupracovníků, členů kvalifikačních a rekvalifikačních či přehrávkových komisí. Úroveň některých pracovníků – jak ukazuje praxe – neodpovídá zatím zcela požadovaným potřebám na toto řízení.

Problémem je i rozdílná náročnost v jednotlivých krajích. Obecně lze říci, že v ČSR, kde je agenturní práce řízena národními výbory, nároky kvalifikačních komisí stoupají úměrně počtu evidovaných umělců – v krajích s menším počtem umělců nejsou proto příliš vysoké, neboť agentura má zájem uspokojovat pokud možno všechny pořadatele. V SSR se kvalifikační a rekvalifikační řízení uskutečňuje prostřednictvím agentury Slovkoncert, který má celoslovenskou působnost.

Plně se zatím nerozvinula metodická působnost Pragokonzertu vůči krajským agenturním útvarům, jejichž vlastní produkční činnost je stále do jisté míry v rukách samotných výkonných umělců a souborů. To je umožněno zejména tím, že ze strany agentur stále chybí v potřebné míře uplatňovaná a cílevědomá aktivní dramaturgie, opět především z důvodu nedostatku odborných kádrů. Pro zkvalitnění produkční činnosti v SSR se v roce 1986 uskutečnila reorganizace Slovkoncertu, kterou se posílila pravomoc a odpovědnost krajských středisek Slovkoncertu i ve vztahu k aktivní dramaturgii a nárokům na zprostředkované soubory a umělce.

Velká odpovědnost leží na povolovací orgánech, tj. na národních výborech v obcích, okresech, výjimečně v krajích. I zde však je odborná úroveň odpovědných pracovníků (včetně inspektorů kultury ONV a KNV) nedostatečná. Odborné posouzení sporného jevu je pak často nahrazováno paušálními přístupy na jedné straně, nebo nepřiměřenými administrativními zásahy na straně druhé. Rovněž odborně metodická a kulturně politická práce části okresních kulturních středisek a většiny zřizovatelů s amatérskými soubory není systematická a omezuje se mnohdy jen na řešení organizačních otázek.

Soustavná pozornost byla v úzké spolupráci s ÚV SSM, ÚV SČSP, národními výbory a tvůrčími svazy věnována festivalovým akcím. Byly zpracovány výchozí materiály k otázkám účinnosti a efektivnosti festivalů, přehlídek a soutěží v oblasti zábavné hudby jako formy stimulace, společenské prezentace a hodnocení autorské a interpretační tvorby zábavné hudby. Zároveň ministerstva kultury ČSR a SSR stanovila základní charakteristiky těchto akcí. Tyto kulturně politické a umělecké profily se staly základem pro vypracování koncepčního zaměření v jednotlivých ročnících i pro ekonomické zabezpečení těchto akcí. Byl tak vytvořen ucelený systém zahrnující ve stanovených proporcích všechny žánrové druhy zábavné hudby. Jednotlivé festivaly, přehlídky a soutěže jsou průběžně sledovány, kulturně politicky a odborně ovlivňovány a jejich dílčí výsledky jsou systematicky vyhodnocovány. Osobité postavení v tomto kontextu má Mezinárodní festival populární písně Bratislavská lyra, jehož koncepce a průběžně jsou každoročně hodnoceny ve stranických a státních orgánech.

Přes toto soustředěné úsilí centrálních i krajských orgánů se však zatím zejména festivaly, přehlídky a soutěže hlavního písničkového proudu nepodařilo rozvinout na požadované kulturně politické umělecké i společenské úrovni. Nejen že často chybí kvalitní tvorba, ale někdy se nedaří získávat ani špičkové interprety. Důvodem bývá i určitá nechuť zpívat skladby, o nichž tyto interprety nejsou přesvědčeni, že se stanou běžnou součástí jejich kmenového repertoáru.

Odpovídající pozornost některým festivalovým akcím nevěnuje ani ústřední umělecká agentura Pragokonzert, jako tomu bylo v případě Děčínské kotvy 1986 při zabezpečení špičkových zahraničních umělců. Dochází pak k disproporcím a některé festivaly jsou těmito interprety předimenzovány, v jiných případech je absence kvalitních zahraničních umělců velmi citelná a snižuje atraktivitu těchto akcí.

Zvláštní pozornost byla v uplynulém období jazzové hudbě. Ukázalo se jako nezbytné soustředit různé druhy aktivit v této oblasti, tj. koncertní, metodickou i organizační činnost v profesionální i amatérské sféře do jednotně řízené organizace. Proto byla v roce 1983 ustavena v rámci České hudební společnosti Česká jazzová společnost, která podchytila zájem prakticky všech představitelů našeho jazzu. Tím byl také vyloučen vliv protispolečenských živlů, kteří zneužívají bývalé jazzové organizace k pomlouvačným kampaním, k nátlakovým akcím a publikační činnosti, které neměly nic společného s touto hudební oblastí. Výbor České jazzové společnosti složený z nejlepších českých jazzových hudebníků, předních teoretiků i publicistů a zkušených, veřejnosti dostatečně známých organizátorů nemálo přispěl k autoritě nové organizace a k vybudování její členské základny. Obdobně se bude řešit organizování jazzových hudebníků v SSR. V poměrně krátké době se podařilo aktivizovat veřejnou koncertní činnost a vybudovat pod souborným názvem Československý jazzový festival, systém dnes již více než dvaceti přehlídek a soutěží, které výrazně přispívají k rozvoji cílevědomé aktivity profesionálních i amatérských hudebních souborů, sólistů a skladatelů.

Klíčovými institucemi, které ovlivňují vývoj zábavné hudby u nás, jsou umělecké agentury a tvůrčí svazy, gramofonová vydavatelství, Československý rozhlas, Československá televize a společenské organizace, zejména SSM a ROH. Dosavadní úroveň koordinace činnosti těchto institucí neodpovídá plně současným

potřebám. Výrazněji je třeba zajistit odpovídající koordinovaný přístup k tvorbě, k jednotlivým autorům a interpretům i k celým žánrovým a stylovým oblastem zábavné hudby, jak mezi uvedenými institucemi, tak uvnitř každé z nich. I když je třeba posuzovat celou problematiku vzhledem k specifickým úkolům těchto institucí citlivě, je nezbytné důsledně a cílevědomě sjednocovat jejich základní hlediska a postoje k otázkám tvorby, šíření a hodnocení zábavné hudby.

Závěrem lze konstatovat, že přes řadu dosažených pozitiv je třeba celkovou práci v této oblasti podstatně zintenzívnit a zvýšit její kvalitu i účinnost. Pozornost je nutné zaměřit zejména na kvalitativně nové problémy a negativní jevy, které se v této umělecké sféře objevují častěji a ve větší míře než v jiných uměleckých oblastech.

Na základě rozboru současného stavu zábavné hudby a zhodnocení dosažených výsledků vyplývají pro odpovědné instituce a organizace některá opatření a konkrétní úkoly ke zvýšení celkové úrovně zábavné hudby a jejího pozitivního vlivu na další rozvoj našeho kulturního života.

Příloha 15

Průběh Porty v roce 1989 dle státních orgánů

Informace o průběhu národního finále festivalu PORTA 89

Ve dnech 5. – 8. července 1989 se v Plzni uskutečnilo národní finále XXIII. ročníku festivalu folkových, tramských a countryových skupin PORTA 89, jehož vyhlášovatelem a hlavním pořadatelem je český ústřední výbor SSM. Národní finále se stalo vyvrcholením oblastních a krajských kol, z nichž postoupilo (nebo bylo vybráno) přes 40 amatérských skupin. Jejich soutěžní i nesoutěžní vystoupení byla doplněna koncerty asi stovky účinkujících členů profesionálních skupin nebo jednotlivců z Československa i ze zahraničí. Mimo jiné vystoupil Vladimír Merta, Jiří Suchý, Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, ze zahraničních hostů můžeme jmenovat hudební skupiny ze SSSR, USA, NSR a Itálie.

Programy probíhaly denně od 10 do 17 hodin v areálu plzeňského výstaviště, od 20 -24 hodin v přírodním amfiteátru Lochotín. Večerních soutěžních koncertů se zúčastňovalo kolem 20 tisíc diváků, na závěrečném koncertě – Dvoraně Porty, která byla přehlídkou vítězů soutěže a hostů, se zúčastnilo kolem 30.000 diváků.

Pro ubytování diváků byly zajištěny prostory na loukách v okolí Lichotina a na hřišti TJ Plzeň, ubytovalo se zde na 15.000 mladých lidí. Ve srovnání s loňským rokem se podařilo posílit sociální zařízení pro ubytované, kapacity však přesto nebyly úplně dostačující. Na základě názorů zjištěných ještě před konáním Porty se z rozhodnutí ústředního štábu festivalu nepodávaly žádné alkoholické nápoje (včetně nízkostupňového piva), což se projevilo v průběhu celé akce jako velmi pozitivní skutečnost. Nebyly zaznamenány žádné události, které by jakýmkoli způsobem narušily klid a pořádek v tábořištích i mimo ně.

Konání finále festivalu PORTA 89 v době vydání výzvy „Několik vět“ vedlo k obavám ke zneužití festivalu ze strany protisocialistických skupin. K tomu byla provedena ČÚV SSM, státními, stranickými a svazáckými orgány města Plzně opatření, která se ukázala jako účinná. Celý festival proběhl klidně, bez komplikací, nedošlo k otevřeným výzvám k podpoře protisocialistických skupin od účinkujících

ani diváků. Rovněž nedošlo k žádným podpisovým akcím. Několikrát se během noci objevily v areálu v areálu kolem tábořiště malé letáčky (Charta 77 hovoří za vás, Propusťte politické vězně, Stop stavbě Gabčíkovo – Nagymaros), které byly průběžně odstraňovány pořadateli, návštěvníci na ně nereagovali. Zvýšená aktivita zástupců Československé církve bratrské, která uspořádala tzv. Malou husitskou Portu, se rovněž nesečkala s ohlasem, neboť tyto akce mimo jiné kolidovaly s časem hlavních koncertů. Bez výrazné odezvy zůstaly některé většinou satiricky laděné drobnější poznámky a srovnání v textech profesionálních hostů, které však neměly protistátní ani protisocialistický charakter.

V rámci festivalu PORTA 89 byla věnována pořadateli i účastníky pozornost také ekologickým otázkám. Stejně jako na Mezinárodním setkání mládeže na Šumavě v červnu 1989 probíhala řada akcí již tradičně v Ekostavu, tuto činnost zabezpečoval Klub VIČM ČUV SSM. Do budoucna bude potřebné zajistit větší počet odborníků se vztahem nejen k ekologii samotné, ale také k činnosti SSM v této oblasti.

Letošní ročník PORTY se setkal s kladným ohlasem účastníků. V případě dalšího ročníku budou uplatněny ty změny v koncepci a průběhu PORTY, které byly v r. 1989 experimentálně ověřeny a byly úspěšné. Posouzena bude dramaturgie celé přehlídky tak, aby byla zajištěna potřebná úroveň i úspěšnost jejího průběhu, včetně kvalitní práce s odborníky, konferenciéry, hudebníky i interprety, kteří v rámci jednotlivých programů vystupují. Vyhodnocení bude provedeno na jednání příslušných orgánů ČUV SSM.

Příloha 16

Udání z koncertu Jiřího Dědečka konaného v prosinci 1987

Vážený s. riaditeľ,

Dňa 17.XII.1987 MV ROH pri ZŠ v (nečitelné) usporiadal pre našich zamestnancov zájazd na kultúrny program „Dvacet deka humoru“ zábavný program s účinkujúcimi pražskými umelcami : J. Dědeček, Musil, J. Dvořák. /dvojprogram/.

Predstavenie začalo o 12 min. neskôršie. Účinkujúci J. Dědeček prišiel s pohárom piva v nevhodnom oblečení. Po štvrtej piesni a medzi ďalšími postupne nás oboznamoval s tým, že J. Dvořák a Musil je na ceste /je klzko/, kto vie či prídu. V piesni nám dal na javo, že nakoniec jeho samého to nezaujima, že 4,5 tisíca má istého /asi honorár/. Oznámil, že on je platený od hodiny a nezaujima ho to, či sa nám program páči a či nie. Nakoniec pozrel na hodiny a tvrdil, že aj keď nepríde J. Dvořák a Musil, zahrá ešte dve piesne a to bude aj tak už 45 min. vystúpenia. Nárok na vrátenia vstupného až nie je. Hovoril to v rámci humoru a piesní, a tak nik nevedel o čo vlastne sa jedná. Mysleli sme si, že ide o čierny humor.

Po 20 min. prestávke sme dúfali, že na scénu už konečne nastúpí J. Dvořák s Musilem. Ale nestalo sa tak.

Najprv vysmial sa mužom, že prišli v košeli a kravate a že ich ľutuje. Potom sa niekoľkokrát vysmial, že sme naivní /Slováci/, keď sme uverili, že by do Bratislavy prišiel účinkovať J. Dvořák z Prahy, že Dvořákovcov je v republike veľa.

Počas celého programu klamal a održiaval atmosféru, že ešte niekto pride a oficiálne vystúpi. Neskôr sme si mysleli, že aspoň ospravedlní veľký lapsus dramaturgie.

Vo svojom programe uviedol, že jeho samého sa prestavba netýka, že kradol a kradnúť bude ako všetci ostatní. Ponúkol na predaj knihy svojich textov v hodnote 9.- Kčs a dúfa, že tú blbú korunu z 10.- korunáčky nebude nikto chcieť nazped. Podobne

i s dalšími 36.- Kčs. Vyzeralo to, že texty si vymýšľa na scéne. Po prečítaní predloženého lístka spýtal sa či v slovenčine skloňujeme, či vôbec máme skloňovanie.

Vyznelo to tak, že na Slovensku môžu českí umelci šíriť veľmi lacnú a gýčovú kultúru /v Dome ROH/, ktorá nezodpovedá ideovej náplni ROH. Celkové vystúpenie J. Dědečka pôsobilo na vypriedanú Malú scénu Domu ROH ako prejav absolútneho nezáujmu o diváka, a jeho pobavenie – zábavu a vyznelo, ako keby interpret zámerne predvádzal lacnú kultúru vhodnú na Slovensko, pre slovenských divákov.

Zároveň touto cestou žiadame o náhradný program podľa vkusného výberu.

Zostávame s pozdravom

Čeť práci!

Abstrakt

Disertační práce „Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace“ nevnímá folk primárně jako hudební styl, ale snaží se na něm demonstrovat limity, které komunistická moc v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech nastavila pro nezávislé kulturní aktivity. Nejedná se proto o práci muzikologickou, ale o politologicko-historickou.

Text je vystavěn na široké pramenné základně: archivním výzkumu, rozboru tehdy platné legislativy, studiu dobového tisku, rozhovorech s pamětníky událostí a hojném využití jejich soukromých archivů a v neposlední řadě jsou jako významné prameny vzaty vážně i texty samotných písní.

Text se soustředí na důležité milníky, které mají vypovídací hodnotu pro folk v sedmdesátých a osmdesátých letech. Přítomen je zde proto rozbor rekvalifikačních zkoušek, které měly „očistit“ oficiální pódia od ideově „závadných“ muzikantů (a také od řady písničkářů). Přítomny jsou zde ukázky možností, jak přes všechnu legislativní nesnáz folk mohl přežívat a balancovat na hraně veřejného života, a to buď formou obcházení zákona a využíváním skulin v něm (sdružení písničkářů Šafrán), anebo formou zcela legálního „nabourání“ se do systému, tj. získání vlivu v řádně schválené instituci a jejím podmanění pro účely neoficiálních aktivit (Sekce mladé hudby při Pražské pobočce Svazu hudebníků ČSR).

Abstract

The thesis “Folk As a Social Phenomenon in the Time of So Called Normalization” does not take folk primarily for a music style but it intends to demonstrate its limits the Communist power in Czechoslovakia had set for independent cultural activities in 1970s and 1980s. That is why the thesis is not a musicological one but a political and historic one.

The text is based on a wide basis of sources: studies in archives, the analysis of valid legislation of that time, studies of contemporary press, interviewing the contemporary witnesses and using the witnesses’ private archives and last but not least the lyrics of the songs themselves have been selected as important sources.

The text focuses on important milestones having the information value about the folk in 1970s and 1980s. There is provided an analysis of qualification tests which should have “cleansed” the official stages from “defective” musicians (and from a lot of folk singers as well). The demonstration of possibilities is given here showing the fact the folk could survive and balance on the edge of the public life in spite of all legislation barriers and this either in the form of circumventing the law and using the gaps in the law (folk singers’ union Šafrán (Saffron)) or in the form of “hacking” the system, i.e. gaining influence in an ordinary approved institution and its subjecting to unofficial activities (Young Music Section at the Prague’s Office of the Association of Musicians of the Czech Socialist Republic).