Pódia znovu jen pro prověřené

„Normalizace“ oficiální populární hudby v Československu 70. let

Přemysl Houda

Z hlediska „normalizátorů“ konec šedesátých let, vrcholící pražským jarem, znamenal nepřípustný chaos, a situace v populární hudbě nebyla výjimkou. Tato sféra v nich musela budit zdání nepřehledné džungle, v níž nebezpečně bují jedovatá vegetace – vždyť v porovnání s dřívější dobou, kterou „kazily“ pouze problémy s nástupem jazzu a později rokenrolu, neexistovala žádná jednotná linie a přestaly se dodržovat z konce čtyřicátých let přetrvávající ždanovovské teze o výchovné funkci umění a výsadním postavení lidové hudby, která právě jejich uplatňováním zdegenerovala a zkostnatěla v krojovém ideologickém rámci.

Naprosto nic nezůstalo tak, jak mělo. Na nejvyšší úrovni svou roli vůbec neplnily hudební agentury, jejichž zkušební komise udělovaly tolik potřebné kvalifikace bez přezkoušení hodnotových postojů uchazečů, nebo nanejvýš po přezkoušení ryze formálním. Z kvalifikačních zkoušek se stalo něco jako absolvování autoškoly a udělení řidičského oprávnění: kdo ovládal umělecké řemeslo – tedy zvládal hudební nástroj – ten je úspěšně splnil. Nikdo je nechápal jako kontrolní nástroj, který má zamezit osobám s „ideově závadnými“ postoji ve veřejném vystupování. Platilo, že kdo chce hrát za honorář před publikem, má prokázat, že něco umí – a to se považovalo za samozřejmost, nikoli za politikum. Agentury navíc mnohdy ani nevedly skutečnou evidenci, koho zastupují, a tak se vlastně často nedalo dohledat, zda ta či ona hudební skupina má požadovanou kvalifikaci či nikoli, popřípadě v jakém kvalifikačním stupni. Hudebníci si navíc většinou svá vystoupení sjednávali nezávisle na agentuře a cena za koncert se odvozovala na základě zákona o nabídce a poptávce, čímž byla veškerá s agenturou spojená ideologie vymknuta z kloubů a tato oblast „vydána napospas“ tržním mechanismům. Stát tím samovolně pouštěl kontrolní nástroje z rukou.

Stejně tomu bylo při povolování koncertů. Odbory kultury okresních nebo místních národních výborů – podle toho, na jakém základě byla skupina zřízena – schvalovaly seznamy písní a scénáře vystoupení, které jim kapela nebo zpěváci poskytli, naprosto formálně. Mnohdy se stávalo, že takzvaná povoločka, která se povinně musela odevzdávat, nebyla řádně, a někdy skoro vůbec vyplněna a nebyla odevzdána v zákonem stanovených lhůtách. Jen málokdy se příslušný pracovník národního výboru rozhodl na koncert zajít, aby zhlédl, zda vše proběhlo tak, jak bylo oznámeno. Kontroloři v této činnosti spatřovali jen pouhou povinnost, díky níž si vydělávají na živobytí, takže typický průběh jejich kontrol byl takový, že se zúčastnili začátku koncertu a poté odešli pryč.

Ani pořadatelé jako třetí článek řetězu – po agenturách a odborech kultury národních výborů – neprojevovali ideový zápal. Rojili se stejně rychle jako nové kulturní kluby či koncertní sály a mnohem více než dříve se orientovali podle vkusu mladších posluchačů a vůbec publika. Na pódíích se zjevovali stále častěji mladí lidé s dlouhými, málo učešnými vlasy, jejichž rostoucí délka symbolizovala míru protestu proti tehdejší konvencím, a v hledišti tomu bylo podobně. Vedle beatových kapel se v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka a podobných zařízeních mohli návštěvníci setkat s písničkáři typu Boba Dylana, jejichž písňové texty nenaplňovaly zažitý kánon „angažovaného“ umělce, ale vyslovovaly skutečné pocity, nedotčené banálními frázemi prefabrikovaného slovníku.

Vedle toho v menších městech zažívaly boom místní kapely, které hrály jen pro radost z hudby a navazovaly na své jazzové a swingové předchůdce. Ty potřebovaly pro svou činnost *de facto* pouze razítko zřizovatele, který byl sdružen v Národní frontě. Kapela hrající na této bázi musela projít jen přezkoušením u místně příslušného okresního národního výboru. Tito – dle zákona – „lidoví hudebníci“, hrající „příležitostně též za úplatu“¹ pod záštitou například místního spolku hasičů, rozhodně nemohli hrát k tanci a poslechu na hasičském báli.² Jejich repertoár většinou tvořila všehochoť přebraných – především angloamerických – písní rockových skupin, často zpívaných v angličtině. Rozhodně jim nevadilo, že často ani anglicky neuměli, hráli místy falešně a nezvládali intonaci. Rozšířeným doplňkem koncertů těchto kapel bylo nevázané veselí spojené s nedodržováním nočního klidu, demolicí zařízení sálu, v němž se koncert konal, a vůbec s nepořádky, které dráždily starší generaci a pořádkumilovné občany.

Aby se dotvořil obraz, jaký se „normalizátorům“ naskýtal, je nutné doplnit, že nejrozšířenější časopis o populární hudbě – *Melodie* – pravidelně upozorňoval své čtenáře na koncerty beatových kapel a přinášel příznivé reportáže z festivalů. Její kmenový publicista Jiří Černý informoval o svém rozhlasovém pořadu *Houpačka*, kde posluchači mohli slyšet Vladimíra Mertu nebo Karla Kryla. Rubrika o zahraniční hudbě se hemžila fotografiemi rozevlátých rockerů s vlasy do půli zad,

1 Vyhláška ministerstva školství a kultury č. 112/1960 Sb., paragraf 2.

2 Nepominutelná pro poznání prostředí zřizovatelů koncertů je vzpomínková kniha organizátora TJ Nohyb Ivana Dvořáka *Bezčasí: Nohybská kultura v letech 1976–1985* (Praha, Galén 2011).

příčemž reportáže o nich měly velmi pozitivní zabarvení. V mnoha člancích po srpnu 1968 se objevovaly věty uvozené zcela jednoznačnými narážkami na vpád vojsk Varšavské smlouvy a na počínající „normalizaci“ typu: „V těchto těžkých časech...“, „Musíme vydržet...“ a podobně.

Z takového pestrobarevného reje „obnovovatelé pořádku“, dostávající se po krůčcích k mocenským otěžím po srpnu 1968 a s definitivní platností od dubna 1969, jistě nemohli být nadšeni. Zpočátku se ovšem museli spokojit s tím, když zpěváci a skupiny neprojevovali žádnou angažovanost, nebo lépe řečeno stavěli se apaticky k nově nastoleným poměrům, což dokonce veřejně přiznávali. A ve vztahu ke zmiňovaným místním kapelám, které tehdy stále vznikaly, to měli ještě nesnadnější, neboť se v tomto prostředí vůbec neorientovali.

Nazírání „normalizátorů“ na poměry v hudební oblasti na konci šedesátých let plně vystihuje závěr hodnotící zprávy Výboru lidové kontroly České socialistické republiky z roku 1972: „V důsledku rozpadu jednoty kulturně politické linie v uplynulých letech došlo k uvolnění, někde až k zániku státního řízení estrádního umění.“³ Za největší nedostatek, z nějž vyvěralo vše ostatní, zpráva označovala ztrátu dozoru nad touto oblastí, upuštění od ideologického klíče při povolování kapel a jejich produkcí, vnesení *de facto* pravidel nabídky a poptávky do hudební sféry. Zmíněné hodnocení též predestinovalo, že v tomto směru budou provedena nápravná opatření.

Oddech s nátlakem angažovanosti

Politici, kteří se chopili otěží moci po porážce pražského jara, se sice deklarovali jako zachránci před „kontrarevolucí“, obrana revoluce měla však v jejich podání vyloženě konzervativní ráz. Snažili se především o sjednocení stranických řad za novým vedením, upevnění moci komunistické strany v celé společnosti a návrat ke stavu, kdy mohli prosazovat svou vůli bez ohledu na zájmy různých skupin emancipující se veřejnosti. Ve sféře populární hudby jim záleželo hlavně na tom, aby mohli prostřednictvím k tomu určených institucí kontrolovat, ovlivňovat a řídit, jaké hudební pořady se budou vysílat v rozhlasu a televizi, kdo a s jakým programem vystoupí na pódiu a co se bude nahrávat na gramofonové desky. Na předešlý vývoj pohlíželi jako na deviaci, kdy se československá populární hudba ocitla na scestí a přiblížila se kapitalistickému světu, k čemuž svým vlivem sváděla i celou společnost. Právě veřejný přesah hudební produkce byl pro „normalizátory“ tím největším nebezpečím. To, že lidé mohli slyšet z rozhlasu například písně Karla Kryla, že se z přijímačů ozývaly nejnovější proudy anglo-amerického rocku, přispívalo k možnostem utvářet si vlastní mínění nezávislé

3 *Národní archiv*, Praha (dále NA), fond (f.) Usnesení vlády ČSR (ÚV/ČSR), nezpracováno, Usnesení vlády ČSR č. 100 ze dne 12. dubna 1972, příloha II.: Zpráva o výsledku проверки zprostředkovatelské a estrádní činnosti a dodržování zásad honorářové politiky v této oblasti.

Hluboce symbolický akt vpředvečer 1. máje 1985. Stálce „normalizační“ popkultury Karel Gott přebírá z rukou prezidenta republiky a generálního tajemníka Ústředního výboru KSČ Gustáva Husáka titul národního umělce „za výrazný a osobitý přínos k rozvoji zábavné hudby doma i v zahraničí“ (foto Archiv ČTK)

na stranické linii a uplatňovat modely chování nespoutané uniformizujícími představami o „socialistické morálce“.

Podobný „chaos“ už neměl být připuštěn, hudba neodpovídající šablonám byla napříště rovnou oceňována jako nepřátelská. V konečném důsledku bylo lhostejné, zda její nebezpečnost spočívala například v textech písní protestujících proti invazi vojsk Varšavské smlouvy, v anglických názvech kapel nebo v dlouhých vlasech muzikantů. Vše bylo hodnoceno jako politikum a označeno za nepřijatelné bez rozdílu. K „očistě“ oficiální hudební scény napomohlo, že stále zůstávaly v platnosti právní předpisy upravující koncertní vystupování; s postupem šedesátých let pouze zrigidněly, když už neodpovídaly duchu uvolňující se společnosti, a tak přestaly platit *de facto*, nikoli však *de iure*.

Onen návrat k „předkrizovému“ stavu nabýval v rétorice odpovědných funkciónářů podobu ideologické šablony z padesátých let. Umělci měli znovu vytvářet svá díla „v duchu lidovosti, stranickosti, metody socialistického realismu“.⁴ Znovu

4 NA, f. 1596 (Předsednictvo ÚV KSČ 1976–1979 – původní označení fondu 02/1), svazek (sv.) 29, archivní jednotka (arch. j.) 32, bod 2, příloha 3: Zpráva oddělení kultury

oprášený model měl i v hudbě opět spočívat na tezích hlavního stalinského ideologa Andreje A. Ždanova.⁵ Umělci tak měli znovu hledat svou inspiraci v lidové tvorbě, idealizovat „pracujícího člověka“ a jeho „budovatelské úsilí“ a v radostném duchu zachycovat život v socialistické společnosti. Jejich produkce měla být výchovná, srozumitelná a optimistická.

Ač se ve svých propagandistických výstupech a frazeologii uchýlovali straničtí funkcionáři nejednou k obrátům charakteristickým pro padesátá léta, praxe byla naprosto jiná. Narozdíl od padesátých let, kdy měl tento slovník za sebou skutečný obsah, kdy se komunistický režim pokoušel za vydatného přispění umělců a budovatelsky nadšené většiny společnosti zavést ideologické vzorce do literatury, hudby, malířství a podobně, v sedmdesátých letech se řeči o lidovosti a socialistickém realismu v hudbě proměnily v pouhý nátěr, který měl zastříť naprostou bezobsažnost textů a jednoduchou hudební linku. Populární hudba, která se linula z rádia a televizních estrád, byla vesměs plytká a zpívalo se v ní v šablonách o základních lidských pocitech, nejčastěji o lásce, a nikoli o společenských poměrech a politice. Měla přinášet spíše příjemné uvolnění či zpestření v každodenním stereotypu povinností a odpoutávat člověka od „vážnějších“ problémů, a vlastně tedy být opakem na odív stavěné „angažovanosti“ a úsilí přispět k budování šťastných zítřků. Veškeré přehlídky angažované tvorby – jako například Festival politické písně v Sokolově – se ritualizovaly, představovaly ornament, jenž dodával režimu „normalizace“ zdání ideologické sounáležitosti. Stejně tak jako ale ornament není základní komponentou architektury, ani sokolovský festival nereprezentoval skutečný stav populární hudby. Tvořil kolorit ukazující, že Československo náleží do sovětského bloku a odsuzuje Pinochetův režim v Chile nebo Frankův ve Španělsku, hlubší „vypovídací hodnotu“ ale neměl a ani se to od něj nepožadovalo.

Hudba v tomto smyslu věrně kopírovala celkové poměry takzvané normalizace. Ve veřejných záležitostech zůstával všudypřítomný háv ideologie a angažovanosti. Pořádaly se časté schůze v podnicích, hlasovalo se o všem možném, lidé masově vstupovali do KSČ a volili jednotnou kandidátku ve volbách, téměř každý prošel pionýrem, velkolepě se slavil první máj nebo se konaly obří spartakiády. Za tím vším se však rozkládal prostor vyplněný apatií vůči oficiální politice a starostí o soukromé záležitosti. Jezdilo se na chaty, pořádaly se potlachy, lidé rozvíjeli své záliby v akvaristických či mysliveckých spolcích. Stabilizovaná ekonomická situace takový způsob života dovolovala. Vše veřejné se transformovalo do ornamentu postrádajícího viditelný smysl.

ÚV KSČ o současné situaci oblasti umění a dalších úkolech kulturní politiky v souvislosti se sjezdy uměleckých svazů v roce 1977.

5 Viz ŽDANOV, A. A.: *Problémy sovětské hudby*. Praha, Orbis 1949.

Hudební agentury a rekvalifikace

„Normalizátoři“ v kultuře se rozhodli kontrolní mechanismy a plný dohled nad hudební scénou obnovit dvojnásobným způsobem:⁶ jednak striktním uplatňováním tehdy platných právních norem, jednak vyhlášením takzvaných rekvalifikačních zkoušek, které měly sloužit jako svého druhu prověrky loajality. Pomocí rekvalifikačních hodlali dosáhnout „očisty“ hudebních agentur od muzikantů, kteří „selhali“ v období pražského jara 1968 a nestihli nebo nechtěli včas provést revizi svých postojů. Lpění na zákonných normách pak mělo vytvořit pojistku pro budoucnost a zabránit tomu, aby do agentur opět pronikli „nespolehliví“ lidé a aby se na hudební scéně rozšířila podobná „infekce“ jako koncem šedesátých let.

Hudební agentury platily za ústřední body v systému kontroly profesionální koncertní produkce. Jejich krajská síť vznikla na konci roku 1957.⁷ Do té doby existovala jediná Hudební a artistická ústředna, jež vykonávala dohled nad zprostředkováním veškerých profesionálních uměleckých produkcí v Československu. Potřeba zřídit krajskou síť agentur se objevila patrně jako důsledek vpádu moderního jazzu do východního bloku. Nepřímo o tom vypovídá důvodová zpráva popisující tehdejší stav jako nevyhovující, jelikož nebylo v silách jednoho centra nadále plnit tak rozsáhlé dohlížecí úkoly, zvláště když nových kapel přibývalo jako hub po dešti. Krajským agenturám bylo napříště jako jeden z hlavních úkolů svěřeno posláním „pečovat o uměleckou a ideovou úroveň a ušlechtilý výchovný obsah koncertní a jiné hudební činnosti“.⁸

K hudebním rekvalifikacím po potlačení pražského jara vedla poměrně dlouhá cesta. Rekvalifikační zkoušky byly vyhlášeny až 15. října 1973 a prováděly je krajské hudební agentury v následujících dvou letech, což oproti „očistě“

Nevítaná návštěva hudební produkce v 70. letech. Perlustrace, případně přerušování koncertu a výsledky účastníků nebyly nijak neobvyklým jevem (foto Archiv Popmuseum, Praha)

6 O „znormalizování“ prostoru populární hudby existuje poměrně široká paleta literatury, viz např. CHADIMA, Mikoláš: *Alternativa: Svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvalifikační k „nové vlně se starým obsahem“)*. Brno, Host 1992; ALAN, Josef (ed.): *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2001; VANĚK, Miroslav: *Byl to jenom rock’n’roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha, Academia 2010; HOUDA, Přemysl: *Šafrán: Kniha o sdružení písničkářů*. Praha, Galén 2008.

7 Stalo se tak podle zákona o koncertní a jiné hudební činnosti, č. 87/1957 Sb., paragraf 3. K hudebním agenturám viz VANĚK, M.: *Byl to jenom rock’n’roll?*, s. 378–386.

8 Zákon o koncertní a jiné hudební činnosti, paragraf 3, odstavec 2, bod a).

a „konsolidaci“ jiných oblastí veřejného života znamenalo značný fázový posun. Základem pro jejich vyhlášení se stalo usnesení vlády České socialistické republiky z dubna 1972.⁹ Obecně se v něm vyjadřovala naprostá nespokojenost s průběhem „normalizace“ v hudební sféře a bylo rozhodnuto, že je mimo jiné zapotřebí stanovit jednotný postup v získávání hudebních kvalifikací. Další vládní usnesení v červenci téhož roku již oznamovalo, že se přikročí k přezkoušení hudebníků a skupin evidovaných agenturami, aby byly z koncertního vystupování eliminovány osoby, které nejsou politicky loajální.¹⁰

Tuto „vládní ofenzivu“ provázela typická propagandistická příprava. V úvodních hudebního časopisu *Melodie* se začaly objevovat rozhovory s pracovníky ministerstva kultury a vedoucími činovníky Pražského kulturního střediska či hudebního vydavatelství Supraphon, kteří artikulovali znepokojení nad údajně slabou uměleckou úrovní kapel a nespokojenost s prací agentur, s údajným chaosem panujícím v hudební oblasti, s tím, že se posluchačům prý nedostává potřebná kvalita, a podobně. Důležité je podotknout, že se přitom neargumentovalo politickou nespolehlivostí hudebníků, ale údajným chaosem a nedostatečnou uměleckou kvalitou. O skutečných důvodech nastávající čistky, kvůli níž se rekvalifikace měly konat, se vůbec nemluvalo. Oficiálně potřebnost rekvalifikací veřejnosti osvětlil úvodník prvního čísla *Melodie* z roku 1974: „I v populární hudbě se projeví některé nezdravé tendence šedesátých let, které vedly ke krizi uměleckých hodnot a k deformaci společenské úlohy populární hudby. Vytvořily se podmínky pro její nadprodukcí a komerční kritéria začala určovat a usměrňovat další vývoj – v důsledku této situace došlo k výraznému poklesu hodnoty především textové stránky písniček a na místo kvality nastoupila kvantita.“¹¹ Veřejně deklarovaným cílem rekvalifikací tedy nebylo zbavit se politicky „nevhodných“ muzikantů, ale očistit hudební scénu od komerčního kýče a nadprodukce; že v rekvalifikacích nemohl obstát ani výborný hudebník s „negativním“ politickým profilem, se nikde neuvádělo.

Rekvalifikační zkouška se skládala ze tří částí. První část prověřovala znalost hudební teorie, následoval pohovor o společenské funkci oboru a pohovor politický, třetí část pak vyplnila přehrávka, v níž hudebníci před komisí zahráli některou ze svých skladeb.¹² Průběh zkoušky tedy odpovídal oficiálně proklamovanému požadavku, aby umělec podával profesionálně vyspělý výkon s ideově-výchovným působením na posluchače. Jednalo se však pouze o clonu zakrývající pravý smysl zkoušek. Zkušební komisím umožňovala odůvodnit, že člověk ve

9 Viz pozn. 3. K rekvalifikacím viz VANĚK, M.: *Byl to jenom rock'n'roll?*, s. 386–404.

10 NA, f. ÚV ČSR, nezpracováno, Usnesení vlády ČSR č. 212 ze dne 19.7.1972.

11 In: *Melodie*, roč. 12, č. 1 (1974), s. 1. Úvodníky v *Melodii* se v té době tiskly bez nadpisu a nepodepsané.

12 Struktura zkoušky je součástí metodického pokynu Ministerstva kultury ČSR č. 15 550/73 – I/2, jímž byly rekvalifikační zkoušky vyhlášeny (*Archiv hlavního města Prahy* (dále AMP), f. Pražské kulturní středisko (PKS), nezpracováno.)

zkoušce neuspěl nikoli kvůli nějakému černému puntíku u jména, ale z důvodu neznalosti hudební teorie – tedy například proto, že bubeník nezná noty.¹³

Neudiví proto, že rekvalifikační zkoušky svého zamýšleného cíle dosáhly a politicky nepohodlní hudebníci zmizeli z pódíí. S velkou pravděpodobností existovaly předem vypracované „černé listiny“ těch, kteří zkouškou nesmějí projít.¹⁴ Největší pozornost se soustředila na pražskou agenturu – Pražské kulturní středisko. Vzhledem k tomu, že v druhé polovině šedesátých let v hlavním městě vyrašila řada malých divadel a dalších nekonformních scén a protože Praha jakožto centrum kultury v Československu působila na umělce z ostatních regionů dostředivou silou, dalo se očekávat, že v sítu rekvalifikací uvízne značný počet „problematických“ osob. A vskutku – jak mohlo Pražské kulturní středisko spojeně oznámit, rekvalifikačními zkouškami neprošlo ze zhruba tří a půl tisíce uchazečů plných 2 135.¹⁵

Rekvalifikace zamezily „nevhodným“ osobám v koncertování, nezabránily by jim však nahrávat desky. Pro gramofonový průmysl totiž neplatila zásada, že by nesměl vydat album hudebník, který nezískal rekvalifikaci u některé z krajských hudebních agentur. Zavádět takové omezení však ani nebylo nutné. Komunistické orgány se totiž gramofonovým průmyslem zabývaly samostatně a „normalizaci“ v této oblasti zařídily už podstatně dříve. Schůze byra Ústředního výboru KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích v prosinci 1969 konstatovala „záporný politický vliv některých gramofonových desek vyráběných od srpna 1968“.¹⁶ Nástrojem nápravy se měl stát zesílený dohled Českého úřadu pro tiskové informace nad texty vydávaných písní a náležitá „kádrová opatření“. Došlo k výměně vedoucích pracovníků v Gramofonových závodech, národním podniku Loděnice, nový ředitel byl dosazen i v agentuře Pragokonzert. Dostatečnou kontrolu měli pak pojistit spolehliví lidé ve funkcích ředitelů a dramaturgů hudebních

13 Například Antonín Hadraba, předseda rekvalifikační komise Pražského kulturního střediska, pro časopis *Melodie* uvedl: „Mnozí z těch, kdo neuspěli, se vymlouvají, že prý ‘propadli z politiky’. Není to pravda. Nikomu z uchazečů jsme nenavrhli snížení kvalifikace kvůli nedostatečným výsledkům kulturně politických pohovorů, jimiž prošli všichni.“ (Rekvalifikace po prvním kole. In: *Melodie*, roč. 12, č. 10 (1974), s. 289.)

14 Tuto domněnku je možno podložit dvěma argumenty. Některým hudebníkům (např. písničkáři Vladimíru Mertovi) se přihodilo, že rekvalifikacemi prošli, nicméně vzápětí (v rozmezí několika málo dnů) jim přišlo vyrozumění, že neuspěli. Kromě toho metodický pokyn k vyhlášení rekvalifikací a průvodní materiály zasílané na krajské agentury počítaly s tím, že do problémových oblastí vyšlou speciálně vyškolené členy komise. Zdá se tedy pravděpodobné, že takovéto soupisy existovaly na centrální úrovni a krajské komise zasílaly výsledky zkoušek „ke kontrole“.

15 AMP, f. PKS, nezpracováno, 1972–1979, Rozbor hospodaření Pražského kulturního střediska za rok 1975.

16 NA, f. 1528 (Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích), nezpracováno, Zpráva o výsledcích šetření závadného obsahu gramofonových desek, 2.12.1969.

vydavatelství a jejich intenzivní komunikace se stranickými orgány.¹⁷ Podobná situace zavládla v rozhlasu a televizi, kde rovněž mohl teoreticky vystupovat hudebník bez rekvalifikace. Funkcí se zde však opět ujali dostatečně prověření soudruzi a bylo takřka nemožné, aby přes dramaturgy pořadů, úzce napojené na vnitřní kontrolní mechanismy, pronikla do vysílání „nevhodná“ osoba.¹⁸ Přesto se například stalo, že Jaroslav Hutka vystoupil 16. července 1976 v pořadu *Televizní klub mladých*, ačkoli v té době už rok nedisponoval žádnou kvalifikací, a navíc ho sledovala Státní bezpečnost.

Líčení „normalizace“ hudební scény se nemůže obejít bez zmínky o proměnách měsíčníku *Melodie*, jenž byl hlavním publikačním fórem zpráv ze světa populární hudby doma i v zahraničí. Přibližně od roku 1971 začala být prezentace české hudební scény mnohem uhlazenější v porovnání s koncem šedesátých let. Téměř ze dne na den zmizely informace o domácím bigbítu či rocku alternativního ražení. Oproti minulým letům, kdy *Melodie* přinášela dokonce zmínky o The Primitives Group, se zájemci mohli dočíst již jen o Blue Effectu, z ničeho nic přejmenovaném na Modrý efekt.¹⁹ Čas od času se objevil rozhovor s Radimem Hladíkem či Petrem Jandou, což tehdy znamenalo vrchol možného. Pozoruhodné je – v kontrastu k vymizení zpráv o tuzemském bigbítu – že se téměř celá sedmdesátá léta redaktorům dařilo na stránky časopisu umísťovat informace o polooficiálně působících písničkářích, jako například Vlastovi Třešňákovi, Jaroslavu Hutkovi nebo Vladimíru Mertovi, byť texty jejich písní většinou nesly kritičtější morální či politické poselství, než tomu bylo u rockerů. Větší volnost si *Melodie* zachovávala i v informování o zahraničních kapelách, když sice v okleštěné podobě, ale přece jen přinášela novinky o nejnovějších hudebních směrech. Přes značný ústup z pozic oproti konci šedesátých let si časopis navzdory tlaku zvenčí dokázal udržet jistou míru nezávislosti, která byla zničena až počátkem osmdesátých let po nástupu nového vedení.

17 Přesto však v řadě případů tato komunikace selhala. Například Supraphon v roce 1976 natočil desku s písničkářským sdružením Šafrán, které již mělo *de facto* oficiální zákaz hraní. Na album, ohlašované již v médiích a v několika recenzních výliscích rozeslané do hudebních časopisů, dokonce vyšla pochvalná recenze v časopise *Pionýr* (v 8. čísle z roku 1976) a podobně o ní hovořil v časopise *Melodie* Jiří Havelka, vedoucí redakce malých forem Supraphonu (viz *Melodie*, roč. 14, č. 8 (1976), s. 225–227). Poté co se o desce dověděl StB, byla však sešrotována a nevyšla.

18 Podrobnější rozbor situace v televizi a rozhlasu, koneckonců ale i v gramofonovém průmyslu, pravomocí a činnosti dramaturgů (pověstný byl např. Hynek Žalčík, díky němuž mohla řada desek proklouznout na trh), vnitřních předpisů apod. – to vše dosud bohužel chybí.

19 K počešťování anglických názvů kapel docházelo pozvolna v letech 1971 a 1972.

Zřizovatelé, pořadatelé a hledání skulin v systému

Rekvalifikačními zkouškami a částečnou pacifikací *Melodie* však „očista“ hudební scény neskončila, naopak spíše začala její mnohem těžší část. Agentury představovaly jakousi špičku ledovce, na niž bylo dobře vidět, mnohem hůře se však dalo zabránit „nepovolaným“ osobám, aby hrály pod hlavičkami místních zřizovatelů, na něž oko vrcholného pracovníka ministerstva kultury nemohlo dohlédnout. Pokud člověk odešel s nepořízenou z hudební agentury, díky níž mohl hrát za honorář, nabízela se ještě možnost, aby si v místě, kde žil, našel zřizovatele (jednotku hasičů, místní buňku Revolučního odborového hnutí nebo nějaký jiný spolek sdružený v Národní frontě) a z profesionálního hudebníka se pouze transformoval na „hudebníka lidového“. Ten podle vyhlášky č. 112/1960 Sb. mohl koncertovat také za honorář a nepotřeboval k tomu zprostředkování agentury. Zákon sice povoloval několikanásobně menší odměnu za vystoupení takzvaného lidového hudebníka, tato újma však byla často kompenzována podílem na zisku ze vstupenek na koncert (také ale třeba proplaceným „cestákem“), a tedy hraním víceméně načerno. „Lidový hudebník“ si tak leckdy přišel na stejný, ne-li vyšší obnos, než kdyby hrál pod některou krajskou agenturou.

K „normalizaci“ hudebních poměrů v místním měřítku tak bylo třeba – po ovládnutí agentur²⁰ – obnovit funkčnost a posléze využít další dva základní prvky systému hudebního provozu: zřizovatele a pořadatele. Ty se ke konci šedesátých let vymkly ze svých původních rolí, v důsledku čehož státní i stranické orgány dohlížející na kulturu zcela ztratily přehled o veřejných hudebních produkcích, především na místních scénách. Platné zákony přitom obsahovaly páky, jimiž mohli být zřizovatelé i pořadatelé přivedeni k poslušnosti. Zřizovatel totiž jednoznačně zodpovídal za úroveň kapely, která s jeho razítkem hrála.²¹ Měl dohlížet na veškerou její činnost a také ideovou úroveň. Z toho je zřejmé, že spolek, jenž zřizoval „pochybnou“ kapelu, se vystavoval značnému riziku: hrozilo mu buď zrušení nebo – v případech, kdy to nebylo možné, jako například u zmíněné

„Pankáči“ byli v 80. letech oblíbeným objektem zájmu příslušníků Veřejné bezpečnosti (foto soukromý archiv Miroslava Vaňka)

20 Všechny spontánně vzniklé agentury, nezařazené do systému Pragokonzertu (na Slovensku Slavkonzertu) a krajských kulturních středisek, byly samozřejmě administrativně zrušeny jako *a priori* nelegální.

21 Podle vyhlášky ministerstva školství a kultury č. 112/1960 Sb., paragraf 7, odstavec 1.

místní jednotky hasičů – postih vedoucích osob. Každý vedoucí zřizovatelské organizace si tudíž musel dobře rozmyslet, zda by ho taková hudební skupina nepřivedla do nesnází a třeba ho i nepřipravila o místo.

Ani pořadatelé nebyli nepřijemností ušetřeni. Každý pořadatel – ať již fyzická osoba, jež k tomu dostala oprávnění příslušného odboru krajského národního výboru, nebo právnická osoba – nesl zodpovědnost za odehraný koncert,²² takže byl vydíratelný stejným způsobem jako zřizovatel. Aby nikdo nezůstal na pochybách, že odpovědnost je rovnoměrně a nerozdílně rozprostřena mezi všechny aktéry, tak se slovy vyhlášky pravilo: „Za ideovou a uměleckou úroveň produkcí odpovídají jejich pořadatelé, organizace, které zprostředkují vystoupení účinkujících, jakož i jednotliví účinkující.“²³

První instanci státu, na niž zřizovatelé a pořadatelé naráželi, představovaly národní výbory. Zkušební komise okresního národního výboru totiž udělovala oprávnění kapelám veřejně hrajícím dle vyhlášky o lidových souborech. Nezustupitelnou funkci vzhledem k „lidovým souborům“ pak měly místní národní výbory. Těm hudebníci dodávali takzvanou povolovačku, obsahující předpokládaný program koncertu, texty písní a jmenný seznam účinkujících, případně informace o ceně vstupného a kapacitě sálu. Po zvážení, zda ohlášený koncert odpovídá výchovným, ideovým a dalším cílům, měl místní národní výbor vydat rozhodnutí, zda bude povolen.

Takto nastavený systém – pokud by fungoval – by zcela postačoval k ovládnutí hudební produkce. Vzájemně sdílená zodpovědnost vyvolávala obavy u všech zúčastněných a právě tyto obavy ze ztráty zaměstnání a dalších postihů vyvolávaly neochotu podílet se na rizikových záležitostech.²⁴ Jeho funkčnost však selhávala na práci národních výborů, a to i po roce 1968. Kontroloři nadále své pravomoci vykonávali často pouze formálně. Povolení udíleli, aniž by se seznámili se všemi předepsanými náležitostmi, často vlastně znali jen místo a čas koncertu a názvy písní. Za takových okolností se přece jen riziko pro pořadatele a zřizovatele výrazně snižovalo a koneckonců záviselo na přísnosti či mírnosti toho kterého zaměstnance úřadu. O praktikování nějakého systému, jenž by trvale zabraňoval koncertům – dle slovníku Státní bezpečnosti – „závadových“ kapel, však nemohla být řeč a problému s místními kapelami se komunistický režim nezabavil.²⁵

22 Podle zákona č. 82/1957 Sb. z 19.12.1957, paragraf 10, odstavec 2.

23 Podle vyhlášky ministerstva školství a kultury č. 99/1958 Sb. z 25.6.1958.

24 Jednalo se vlastně o jednu z variant oné „smlouvy“ mezi vládou a ovládanými v komunistickém Československu 70. a 80. let – jak se o ní v mnoha podobách zmiňuje historická literatura – kdy představitelé režimu dokázali občany vydírat a zároveň korumpovat určitým stupněm blahobytu, jež dokázali zabezpečit.

25 Symptomatický je v tomto směru výsledek jednoho z pracovníků odboru kultury národního výboru v Praze, v němž tento pracovník k povolování koncertů Jaroslava Hutky mj. uvedl: „Pokud se týká povolovaček k představením zpěváka a kytaristy Jaroslava Hutky, byly mně posílány od vedoucí divadélka V Nerudovce Jarmily Šeré a v jednom případě od TJ NOHYB (Baráček Rychta). Tyto povolovačky jsem podepsal,

A byl tu ještě jeden zádrhel, který úředníkům dohlížejícím na hudební provoz komplikoval život. Mezi agenturou a zřizovatelem totiž ještě existoval mezistupeň nabízející možnost veřejně koncertovat. Vznikl díky zdánlivě nenápadnému rozhodnutí ministerstva kultury ze srpna 1973 umožnit čelným osobnostem kultury, vědy, sportu a podobně, aby veřejně vystupovaly za honorář.²⁶ Rozhodnutí ministerstva však nestanovilo žádná kritéria, jež by definovala „čelnou osobnost“, takže v podstatě stačilo, aby hudebník sám sebe za takovou osobnost prohlásil, a tím splnil zákonné podmínky. Uvedené rozhodnutí přitom doporučovalo, aby „pořadatelé těchto produkcí sjednávali – až na další – přímo s těmito (čelnými osobnostmi – pozn. autora) smlouvy o vytvoření díla“,²⁷ což dovolovalo obejít se bez participace zprostředkovatelské agentury. Odměna za vystoupení se mohla pohybovat až do výše druhého kvalifikačního stupně, tedy do čtyř set korun. S největší pravděpodobností představovala tato norma pomůcku pro snazší finanční vypořádání přednášek a besed zasloužilých umělců či sportovců, znamenala však také východisko pro hudebníky vyhozené z agentur. Státní aparát sice posléze takovémuto „zneužívání“ předpisu zamezil, nicméně tím neudusil snahy využívat skulin v právních normách a také oficiálních institucí s cílem umožnit legální veřejné působení včetně koncertní činnosti nekonformním lidem.

Kromě známého případu Jazzové sekce, s níž se státní a stranické orgány potýkaly hluboko do osmdesátých let,²⁸ o tomto „naleptávání“ hranic povolené kultury svědčí činnost Sekce mladé hudby. Ta byla z velké části dílem Ladislava Zajíčka, jemuž se podařilo (podobně jako Jazzové sekci) „nabourat“ Svaz hudebníků ČSR – klasickou svazovou instituci sdružující „lidové hudebníky“, která byla založena na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Na této institucionální platformě, při pražské pobočce Svazu hudebníků, se v roce 1977 ustavila Sekce mladé hudby, která začala organizovat hudební akce exkluzivně pro své členy (jejich počet stále stoupal až na zhruba deset tisíc na vrcholu činnosti). Sekce pořádala koncerty tehdy zakázaných muzikantů, jako byla Dagmar Voňková, Jan Burian, Jiří Dědeček, Vladimír Merta, Jan Vodňanský a další. Vedle toho vydávala svůj členský zpravodaj a rovněž publikace (například překlady

aniž bych viděl scénář na představení Jaroslava Hutky.“ (*Archiv bezpečnostních služeb*, Praha (dále *ABS*), osobní svazek Státní bezpečnosti vedený na Jaroslava Hutku pod krycím jménem „Zpěvák“, archivní číslo 677 997, zápis o výpovědi Antonína Caltý z 12.5.1977.)

26 Rozhodnutí Ministerstva kultury ČSR, čj. 11 753/73 – V/2, ve věci odměňování občanů – čelných osobností našeho veřejného, kulturního, vědeckého a sportovního života – při účinkování v rámci různých kulturně výchovných pořadů. Kompletní přepis tohoto rozhodnutí zveřejnil Jaroslav Hutka v samizdatové knížce *Utkání se skálou aneb Konec desáté sezóny v hotelu CPZ*. Praha 1978 (dostupné v Knihovně Libri Prohibiti).

27 *Tamtéž*.

28 O Jazzové sekci pojednává studie Petera Buggeho v tomto čísle *Soudobých dějin*. Dále viz např. SRP, Karel: *Výjimečné stavy: Povolání Jazzové sekce*. Praha, Pragma 1994; KOURL, Vladimír: *Jazzová sekce v čase a nečase: 1971–1987*. Praha, Torst 1999.

básní ruských písničkářů Vladimira Vysockého a Bulata Okudžavy nebo portrét Franka Zappy). Státní bezpečnost činnost sekce od počátku osmdesátých let pečlivě monitorovala,²⁹ vadily jí především členské koncerty, jež se odehrávaly mimo pravomoc krajských agentur, protože na „členském večírku“ mohli hrát i hudebníci bez kvalifikace. Úřadům nakonec nezbylo nic jiného než se uchýlit ke zrušení celého Svazu hudebníků (zejména ale kvůli činnosti Jazzové sekce, Sekci mladé hudby přece jen nepovažovaly za tak nebezpečnou). Ministerstvo vnitra ČSR nejprve 19. července 1984 pozastavilo na tři měsíce veškerou činnost Svazu hudebníků, přičemž stanovilo zničující podmínky jejího případného obnovení (změny stanov v tom smyslu, aby svaz ztratil oprávnění pořádat koncerty, zrušení Jazzové sekce, ukončení publikační činnosti atd.). Po uplynutí tříměsíční lhůty byl Svaz hudebníků oficiálně zrušen a s ním zanikla i Sekce mladé hudby. Její vedení – podobně jako Jazzová sekce – poté uvažovalo o eventualitě dalšího působení mimo legální rámec, jak o tom svědčí část dopisu, který zaslalo členům sekce: „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.“³⁰ Nakonec však Sekce mladé hudby svou činnost zcela zastavila.

Represivní aparát a společenské normy

Zatímco na centrální úrovni se „normalizačnímu“ režimu vcelku podařilo v populární hudbě zjednat si pořádek podle vlastních představ, když „očistil“ hudební agentury a média od „nekalých živlů“, v místním měřítku tento proces nikam nepokročil. Ani propojení mezi centrální a lokální úrovní v tomto směru nepřinášelo žádoucí efekt. Pouze v několika případech se stalo, že z nejvyšších míst skrze ministerstvo kultury doputovaly až na jednotlivé národní výbory příkazy nepovolit koncerty určitým skupinám či jednotlivcům – takovýto zákaz postihl například písničkáře ze sdružení Šafrán v první polovině roku 1977. Navíc chtěl-li si režim zachovat zdání demokratičnosti, byť socialistické, nesměl to s podobnými zákroky přehánět.³¹ Jelikož tedy především okresní a místní národní výbory nedokázaly dostat podhoubí oficiální hudební scény pod kontrolu, začal se stupňovat tlak represivních složek státní moci – Veřejné bezpečnosti, a zejména Státní

29 Přehled StB o činnosti Sekce mladé hudby je patrný z jejích svazků vedených na Vladimíra Mertu a Ladislava Zajíčka, uložených v Archivu bezpečnostních složek. K Sekci mladé hudby viz VANĚK, M.: *Byl to jenom rock'n'roll?*, s. 265–270.

30 Dopis vedení Sekce mladé hudby rozeslaný členům sekce po pozastavení činnosti Svazu hudebníků ČSR 19.7.1984 pochází ze soukromého archivu Jana Šulce.

31 Snaha zachovat zdání legality se projevovala někdy až absurdně. Například když se zjistilo, že místní jednotka myslivců na jednom ze svých balů dovolila zahrát kapele, která byla později vyhodnocena jako režimu nepřátelská, následoval zákaz pořádání veškerých mysliveckých balů v okrese.

„Normalizační“ režim se později občas pokoušel využít zájmu mladých lidí o rockovou hudbu k propagandistickým akcím. Na mírové slavnosti v Plzni-Lochotíně 15. září 1987 vystoupily i proslulé západoněmecké skupiny Einstürzende Neubauten a Die toten Hosen, organizátorům se však situace vymkla z rukou a skončila policejním zásahem (foto soukromý archiv Jana Rampicha)

bezpečnosti. Zatímco Veřejná bezpečnost svými zásahy na koncertech, kdy si nejčastěji vynutila jejich ukončení kvůli výtržnostem a předvedla k výsledku několik zúčastněných, pouze nárazově a jednotlivě řešila následky naznačeného obecného stavu, Státní bezpečnost mohla používat účinnější a dalekosáhlejší preventivní opatření. Vlastně tím do značné míry suplovala neochotu a ideologickou „nedbalost“ národních výborů při plnění přidělených úkolů.³²

Státní bezpečnost již od počátku sedmdesátých let oblast populární hudby sledovala. „Problematické“ kapely a komunity jejich příznivců zahrnovala pod souhrnná označení „rock“, „bigbít“ či „underground“, používala však pro ně i výrazy jako „volná mládež“, „máničky“, „mládež tíhnoucí k západnímu způsobu života“ nebo „mládež nakažená západní ideologií“.³³ Ve svých spisech charakte-

32 O policejních represích proti rockové hudební scéně viz např. VANĚK, M.: *Byl to jenom rock'n'roll?*, s. 404–431 a dále o jednotlivých akcích StB.

33 Ke vztahu komunistického režimu k nekonformní mládeži viz POSPÍŠIL, Filip – BLAŽEK, Petr: *„Vraťte nám vlasy!“: První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém*

rizovala tyto lidi jako živly vegetující v zakouřených narkomanských doupatech, věčně se opíjející a žijící bez jakéhokoli smyslu pro socialistickou společnost, případně svým chováním řádné fungování této společnosti ohrožující. Líčila, že se scházejí v nejšpinavějších hospodách, neuznávají školní výchovu a špatně působí na okolí. Projevují nechut k práci a smysl života spatřují v nevázané zábavě. Ironizují pokrokové teorie, zdánlivě se nezajímají o politické otázky, přesto však mají jednoznačné sympatie k Západu a antikomunismu. Nerespektují vedoucí úlohu KSČ ve společnosti, natož jednotnou mládežnickou organizaci. Již zdálky jsou nápadní, neboť nosí džíny, zelené kabáty s nášivkami britské či americké vlajky, na krk si zavěšují křížek a libují si i v jiných náboženských symbolech. Pod povrchem civilizovaného a spořádaného světa „reálného socialismu“ tak údajně bujelo semeniště neřestí, jejichž nositele je nutno izolovat, veřejně odhalit a vymýtit. To ve skutečnosti znamenalo: zamezit těmto hudebníkům v koncertování, propagandisticky je znemožnit před veřejností, s pomocí různých represivních prostředků je zbavit vlivu na vrstevníky a všemožně jim ztrpčovat život.

Státní bezpečnost se ve svých materiálech také pokusila doložit, jak docházelo k průniku nových hudebních směrů a s nimi spojeného způsobu života do východního bloku, a speciálně do Československa. Jednalo se údajně o nepřátelskou diverzi imperialistických mocností, jejímž cílem bylo narušit poklidný společenský vývoj států východního bloku. Hlavním nástrojem této diverze mělo být naroubování konzumního způsobu života (zbožštění konzumu) a tržních mechanismů na neposkvrněný kmen socialismu. Některé zprávy Státní bezpečnosti se konkrétně zabíraly i vznikem této „nákazy“ v Československu a spojovaly jej s návštěvou jistého Američana jménem Kitzberger, kterou kladly mezi roky 1962 a 1964 (zřejmě se mělo jednat o amerického beatnického básníka Alana Ginsberga, jenž pobýval v Československu na jaře 1965). Jeho přednášky se prý „svrhávaly (sic) v sexuální, narkomanské a alkoholické orgie.“³⁴ Ruku v ruce s tímto způsobem života se prý začala šířit alternativní hudba, jejíž zhoubnost se nejvíce projevila v letech 1968 a 1969, poté sice její vliv slábl, ale kolem poloviny sedmdesátých let se znovu začala rozmáhat. V očích Státní bezpečnosti usilovaly tyto komunity ve skutečnosti o „dosažení co největší masovosti a vytvoření mohutné základny kontrarevolučních sil schopných akce. Strategickým cílem je rozložení socialis-

Československu. Praha, Academia 2010. Umělecky ztvárnil toto téma Jan Pelc v expresivní knize ...a bude hůř, která vyšla poprvé v roce 1985 v exilovém nakladatelství Index (2. vydání Praha, Panorama 1990). Po jejím vydání se uvnitř československé opozice a exilu rozproudila diskuse o životě alternativní mládeže, především na stránkách samizdatového Vokna a exilových periodik (Svědectví, Právo lidu).

34 ABS, f. KS (Krajská správa) SNB, S (Správa) StB Severní Čechy, Nepřátelské hnutí volně žijící mládeže „HIPPIES“: Informace o rozboru a připravovaných preventivních rozkladných opatřeních, Správa StB Ústí nad Labem, 1977. K pobytu, policejnímu sledování a vyhoštění Alana Ginsberga z Československa viz BLAŽEK, Petr: Vyhoštění krále Majalésu: Alan Ginsberg a Státní bezpečnost. In: Paměť a dějiny, roč. 5, č. 20 (2011), s. 28–43.

tické společnosti prostřednictvím narušování zdravé výchovy mladé generace.“ To prý korespondovalo se snahou „vnějšího nepřítele“ o „vytvoření nepřátelské základny uvnitř soc. zemí pro šíření myšlenek a teorií antikomunismu, pro šíření falešných zpráv a pomluv o soc. zemích“.³⁵

Propaganda proti „máničkám“ neměla pouze podobu přímočarého skandalizování, ale využívala také uměleckých žánrů. Stačí si připomenout epizodu *Mimikry* ze seriálu *Třicet případů majora Zemana*, vznikajícího za spolupráce Státní bezpečnosti,³⁶ v níž si fabulace nijak nezadala se situačními zprávami tajné policie. Komunistický režim téma alternativní či undergroundové hudební kultury prezentoval striktně černobíle, tak aby se její protagonisté jeví ve všem všudy negativně a vzbuzovali odpor či pohrdání běžných občanů.³⁷ Je třeba ovšem uznat, že k tomu mohla využívat estetické syrovosti a dalších parametrů undergroundové či alternativní kultury, jejichž konfrontace s obecně vžitými kulturními normami vyvolávala nezřídka šokující dojem, takže propagandistické tažení nacházelo u většinové populace předpřipravenou půdu. V porovnání například s folkovou scénou pak mohly mocenské orgány proti prostředí undergroundové mládeže zakročit přeci jen snáze, aniž by to vzbuzovalo citelnější nesouhlas – ba naopak se to leckdy setkávalo s pochopením, či dokonce zadostiučiněním „spořádaných občanů“. Vždyť i filozof Jan Patočka se za hudebníky z The Plastic People of the Universe postavil s ohrazením, že se jejich hudba vlastně nedá poslouchat, a takovýto nadhled se dal těžko předpokládat u běžných občanů. Ostatně nejen ve východním bloku, ale i v západních zemích platilo, že alternativní hudební scéna se stahovala do podzemí, a to nikoli především z důvodů politických, ale obecně společenských. Tím, že odmítala a bořila zakořeněné morální i estetické hodnoty, vyvolávala celkem přirozeně alergické reakce.

Politická represe proto není jediným aspektem zásahů proti nonkonformní hudební mládeži, více bychom si měli všimnout například generačního štěpení.³⁸

35 ABS, f. KS SNB, S StB Severní Čechy, Nepřátelské hnutí volně žijící mládeže „HIPPIES“.

36 Blíže o vzniku tohoto „normalizačního“ seriálu viz RŮŽIČKA, Daniel: *Major Zeman: Zákulisí vzniku televizního seriálu. Propaganda nebo krimi?* Praha, Práh 2005; v obecnější rovině viz BÍLEK, Petr A.: *James Bond a major Zeman: Ideologizující vzorce vyprávění*. Příbram – Praha – Litomyšl, Pistorius & Olšanská – Paseka 2007.

37 O hudebním undergroundu a jeho ideovém zázemí vypovídají především texty jeho vůdčích osobností Ivana Martina Jirouse a Egonda Bondyho: JIROUS, Ivan M.: *Magorův zápisník*. Ed. Michael Špirit. Praha, Torst 1997; BONDY, Egon: *Invalidní sourozenci*. Bratislava, Archa 1991; *3x Egon Bondy*. Ed. Martin Machovec. Praha, Panorama 1990. Podstatné jsou také vzpomínky Milana (Mejly) Hlavsy v knize: HLAVSA, Mejla – PELC, Jan: *Bez ohňů je underground* (Praha, BFS 1992). Jirousovu představu undergroundu kritizoval Milan Knížák v knížce *Bez důvodu* (Praha, Litera 1996).

38 To platí také pro nesnadné postavení nonkonformní mládeže a nových hudebních směrů v západním světě – např. již počátky rock'n'rollu v 50. letech vyvolaly u části starší generace doslova paniku. Třeba v americkém bestselleru *U.S.A.: Confidential*, který sepsali Jack Lait a Lee Mortimer (Kansas, Crown Publishers 1952), bychom našli podobné formulace hanící rock'n'roll („rituální orgie erotického tance“ apod.)

Jinými slovy řečeno, původně přirozená vzpoura proti generaci rodičů a systému s nimi spojenému získávala v důsledku represí politické zabarvení, politizovala se mimovolně a v podstatě z donucení. Komunistický režim si toto prostředí svým postupem – z ideologického hlediska konsekvantním – znepřátelil sám. Teze o nevyhraněnosti nastupující rockové hudby ve vztahu k politice koresponduje s tím, že na Západě tato vlna inklinovala spíše k levici. Obecně ale obdivovatelé nových hudebních žánrů tíhli na obou stranách železné opony k protestu proti většinové společnosti, proti tradici, a především proti vládnoucímu establishmentu, spojenému s generací jejich rodičů. Byla to revolta, „hledání místa na slunci“, pokus najít vlastní východiska řešení problémů. Na obou stranách železné opony se toto hnutí uchylovalo k podzemní kultuře a k bezbřehé nezávislosti.

Státní bezpečnost začala mocensky suplovat nečinné národní výbory v polovině sedmdesátých let. Nejznámější je zásah a neustálý tlak StB vůči souborům The Plastic People of the Universe a DG 307,³⁹ který vyústil v soudní proces, v němž československá „normalizační“ justice v roce 1976 uložila undergroundovým hudebníkům tresty odnětí svobody za výtržnictví.⁴⁰ To však byla jen viditelná špička, jen vrchol ledovce, jenž pod hladinou skrýval mnoho soustředěných a dlouhodobých pokusů omezit působení také místních (třeba pouze v okrese známých) kapel, které projevovaly přílišnou svobodomyšlnost. Zdaleka již nešlo jen o systematický nátlak na příslušné odbory národních výborů, jak tomu čas-

jako v tehdejší československé propagandě, pouze s obráceným ideologickým znamením.

39 Dokumenty k procesu s hudebním undergroundem shrnuje samizdatová *Hnědá kniha: O procesech s českým undergroundem*. Praha 1977.

40 Zajímavý je dobový posudek hudebního publicisty Jiřího Černého, sepsaný na obhajobu The Plastic People of the Universe a DG 307. Černý v něm odmítl názor, že tyto skupiny produkují „neumění“, a zařadil je do kontextu světového moderního umění a domácí tradice. O inspiraci DG 307 napsal: „Nejnápadnější jsou ohlasy předválečné levicové avantgardy, hudební a divadelní, s jejímiž protiměšťáckými, protikonvenčními, protikonzumními, mnohdy anarchisticky popuzenými náladami má tvorba a interpretace DG 307 (ale i Plastic People) vůbec leccos společného.“ Dokonce konstatoval, že jejich hudba „vědomě stojí v protikladu k oficiální produkci tzv. hitů a jakýchkoli televizních, rozhlasových, divadelních a jiných programů pro spokojenou část kapitalistické konzumní společnosti.“ Odvolával se dále na Emila Františka Buriana a chraptivý zpěv Plastiků přirovnával k výrazu Luise Armstronga, „který by byl v hlavním proudu evropské taneční hudby jistě pociťován jako neumění téměř klinického charakteru“. Jejich obranu uzavírá toto souhrnné hodnocení: „Skladby a interpretace skupin Plastic People of the 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.“ Přes instrumentální a do značné míry účelový charakter textu je zajímavé, jak Černý napojil hudbu těchto kapel *de facto* na tradici levicové avantgardy a odmítl ryze zahraniční inspiraci hudby Plastiků a DG 307. (Dokument je uložen v soukromém archivu Jiřího Černého.)

to bylo dosud; Státní bezpečnost nyní začala alternativní kapely systematicky vyhledávat a hrozbami jim bránit v hraní.

Navzdory předešlému líčení by však nebylo pravdivé tvrzení, že se Státní bezpečnost pozorováním alternativní hudby zabývala přespříliš; spíše opak je pravdou, protože z hlediska tajné policie se jednalo o víceméně marginální problém, což prozrazuje i frekvence jí věnovaných zpráv.⁴¹ Možná překvapí, že například mládež chodící na potlachy a hrající si u ohňů tramskou hudbu byla objektem policejního sledování o něco častěji než „hippies“ (jak StB také nazývala lidi pohybující se v prostředí místních kapel).⁴² Na druhou stranu však mnohdy represivním orgánům splývaly rocková a tramská komunita v jeden škodlivý proud, takže se stávaly předmětem jejich postihu současně a bez rozdílu, přičemž v teoretické rovině byla za horší považována hudba rocková.

Akce Kapela

Konglomerát snah minimalizovat vliv alternativních hudebních těles na společnost vyvrcholil celostátní akcí Kapela, kterou prováděla Státní bezpečnost od roku 1976 vlastně kontinuálně až do počátku let osmdesátých, kdy se záznamy o ní pozvolna vytrácejí (není zde žádný záchytný bod, jenž by ji umožňoval přesně uzavřít). Chceme-li zjistit, co si od ní organizátoři slibovali, nezbyvá než spoléhat na stručné zápisy v materiálech jednotlivých okresních správ Státní bezpečnosti, jelikož se žádný centrální pokyn k této akci nezachoval. Podle nich jejím cílem bylo ochránit mládež od „nesocialistického způsobu života“, který se v komunitách vzniklých okolo alternativních skupin pěstoval. Státní bezpečnost proto měla za úkol proniknout do nich na místní úrovni, vytipovat „nevhodné“ kapely a těm pak zamezit v dalším ovlivňování mladých lidí. Eventuální osobní postihy včetně trestního stíhání měly zchladit touhu členů těchto kapel po příliš svobodnomyslném a nevázaném životě. Řečí spisů tajné policie je možno náplň práce v rámci akce Kapela shrnout takto: „Získat operativní přehled ... o big – beatových (*sic*) skupinách v okrese. Vytypovat (*sic*) takové kapely, k nimž jsou signály o negativním působení na mládež...“⁴³

Symptomatické je, že Státní bezpečnost nahlížela na alternativní hudební scénu jako na společenství výhradně mladých lidí. Celá akce Kapela probíha-

41 Například do počátku 70. let v materiálech StB téměř nenajdeme zmínku o nepohodlných kapelách či jednotlivých interpretech.

42 Zhruba ve stejném časovém období jako akce Kapela (o ní viz níže) probíhala akce Hurikán, jež byla zacílena právě na „tramskou mládež“. Pokud bychom přitom soudili podle četnosti zpráv, pro většinu okresních správ StB byla akcí poněkud významnější.

43 ABS, f. KS SNB, S StB Severní Čechy, Plán práce OS – StB Česká Lípa, 1976. K tématu viz TOMEK, Prokop: Celostátní akce Kapela. In: *Securitas Imperii*, č. 14. Praha, Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu 2006, s. 236–248; VANĚK, M.: *Byl to jenom rock'n'roll?*, s. 435–440.

la v rámci 2. oddělení 3. odboru X. Správy StB (2. oddělení se specializovalo právě na mládež) a příslušné zprávy o ní pojednávají pod souhrnným označením „Mládež“, případně „Mládež a sport“. Poměrně striktně se rozlišovalo mezi hudebníky a těmi, kteří takovou hudbu pouze konzumují. Pokud bychom užili medicínský přírůbek, hudebníci byli nakaženi téměř smrtelně a vlastně se sami stávali virem, zatímco jejich posluchače ještě bylo možno uzdravit – především tím, že se zlikviduje kapela, jež představuje zdroj jejich nákazy. Nešlo tedy o to „napravit“ ideově pomýlené muzikanty a ukázat jim cestu ke „správné“ a „uvědomělé“ tvorbě, ale spíše je dát do trvalé karantény, aby nemohli svou infekci dále rozsévat mezi mladou generací. Na její profylaxi tu bylo myšleno v prvé řadě. A uchráněna měla být nejen od škodlivých písní a jejich textů, ale i od konzumace alkoholu, drog, výtržnictví a rovněž vlivu náboženství.

Jak již bylo zmíněno, akci Kapela Státní bezpečnost spustila v roce 1976; s největší pravděpodobností až v jeho průběhu, jelikož v plánech práce okresních správ StB na rok 1976 ještě nebyla zmiňována, zatímco ve výkazech činnosti za tento rok se již objevuje. Hovořilo se v nich o tom, které místní hudební skupiny byly „rozpracovány“, zda byly s jejími členy vedeny „pohovory“ nebo zda byla dotyčná skupina zrušena. Kromě těchto výkazů se zmínky o akci vyskytují častěji ještě v plánech činnosti na příští rok, úhrnem je jich ale spíš poskrovnu. Přesto je možno pročitáním záznamů jednotlivých okresních správ Státní bezpečnosti dospět k závěru, že akcí Kapela bylo celkově postiženo několik desítek místních hudebních skupin, ať již nařízeným „umravněním“ nebo zákazem činnosti.⁴⁴

Když se prostřednictvím akce Kapela podařilo státním orgánům konečně proniknout i na místní úroveň, byla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let „normalizace“ populární hudby *de facto* dovršena. Kritické zhodnocení akce z vlastních řad, z něž pochází následující – co do užitého jazyka charakteris-

44 Při posuzování přípustnosti vystoupení písničkáře Jaroslava Hutky na českokrumlovském festivalu v létě 1976 se jedna zpráva StB odvolává na to, že Hutka byl již dříve v rámci akce Kapela „rozpracován“ Okresní správou StB v Hradci Králové (viz *ABS*, osobní svazek vedený na Jaroslava Hutku, zpráva pojednávající o českokrumlovském festivalu s doprovodnými materiály zaslaná Správou StB České Budějovice 23.7.1976 3. odboru X. správy Federálního ministerstva vnitra). Královéhradecká StB však Hutku sledovala v roce 1975, jak vyplývá z jí vyhotovených zpráv. Znamenalo by to, že akce Kapela byla ve Východočeském kraji jaksí „papírově“ o rok předsunuta oproti krajům ostatním, což je velmi nepravděpodobné (navíc Jaroslav Hutka se jistě nedá považovat za kapelu, takže parametrům akce vůbec neměl odpovídat). Spíše to vyvolává dojem, že královéhradecká StB prostě potřebovala vykázat činnost. Je to jistě detail, vrhá ale světlo na pracovní způsoby StB, které nebyly zdaleka vždy tak perfekcionista, jak ještě mnozí věří. Není nijak nepravděpodobné, že většina jejich příslušníků raději trávila čas třeba s rodinou, než aby večer (po práci) šla do koncertního sálu poslouchat, zda vystupující skupina je či není nepřátelská režimu. Obecně je potřebné nahlížet na písemnosti této instituce pod tímto zorným úhlem a připustit si například, že příslušníky StB příliš nezajímala rocková hudba a mohli své úkoly na tomto poli plnit pouze jako holou povinnost, jíž by se raději vyhnuli.

tická – citace, však dospělo ke skeptickému závěru, že ani tak se nepodařilo zcela překonat „krizové jevy“ z nedávné minulosti: „V průběhu rozpracování uvedeného projektu KAPELA se ve všech bodech nepodařilo dosáhnout plánovaných výsledků. Řešit celkovou situaci v počátcích uvádění projektu do státo-bezpečnostní agenturně operativní činnosti se setkávalo s řadou problémů (*sic*). Tyto se vlivem nedostatků v metodách a kontrolní činnosti odpovědných orgánů začaly stále silněji a častěji promítat do současného kulturního dění v Československu. V podstatě se jednalo o přetrvávající nedostatky z konce šedesátých a první poloviny sedmdesátých let.“⁴⁵ Komunistický režim však již nemohl udělat o mnoho více, aniž by přistoupil k příliš tvrdým represím, jež by se v konečném důsledku ukázaly kontraproduktivní. I tak zrušení řady místních amatérských skupin v žádném případě nevyvážilo narůstající politizaci tohoto prostředí.

Dovršení „normalizace“ populární hudby neznamenal úplnou „očistu“ ani ovládnutí poměrů v této oblasti jednou provždy, jak o tom svědčí nástup punku a nové vlny o několik let později. Ten v první polovině osmdesátých let Státní bezpečnost znovu vyprovokoval k zásahu, tentokrát v akci Odpad.⁴⁶ Hlavní spis o této akci se nezachoval, její průběh lze částečně rekonstruovat ze situačních zpráv jednotlivých správ Státní bezpečnosti. Punkem se tajná policie začala soustavně zabývat v roce 1983 a příliš si s ním nevěděla rady. Její příslušníci se měli snažit punkery kriminalizovat za extrémní projevy, narušovat jim koncerty, obviňovat jejich účastníky z výtržností a podobně jim neustále znepříjemňovat život. Akce Odpad probíhala kontinuálně po celý zbytek osmdesátých let a sledování punkové subkultury se stalo běžnou součástí agendy Státní bezpečnosti. I z této skutečnosti je zřejmé, že se mocenským orgánům až do listopadu 1989 nepodařilo nekonformní hudební komunity zlikvidovat, ale spíše si je vytrvalou ostrakizací a občasnou perzekucí poštvat proti sobě.

Článek vznikl v rámci projektu „Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace: Životopisná vyprávění“ Grantové agentury ČR, číslo projektu P410/11/1352.

45 ABS, f. Federální ministerstvo vnitra ČSSR, diplomová práce absolventa Vysoké školy SNB poručíka Jiřího Šimáka *Charakteristika undergroundových a jiných hudebních skupin zapojených do antisocialistické činnosti „neorganizované mládeže“ a zvláštnosti při práci s agenturou při jejich kontrarozvědné kontrole* (Praha, VŠ SNB 1983). Uvedenou charakteristiku cituje M. Vaněk v knize *Byl to jenom rock’n’roll?*, s. 439.

46 K akci Odpad viz *tamtéž*, s. 446–451.