Není invaze jako invaze

Import „východního“ rocku do Československa v 70. letech a jeho limity

Miroslav Vaněk

Mějte si své mládí, my zase máme své vzpomínky, mohl by nostalgicky poznamenat ne jeden rockový fanoušek při dnešním pohledu na současnou českou hudební scénu. A mohl by mít na mysli třeba snad i trochu naivní, ale svou atmosférou neopakovatelnou dobu „dřevního“ big beatu šedesátých let nebo mnohem syrovější punkovou epizodu let osmdesátých.

Na co ale může vzpomínat rockový fanda narozený někdy kolem roku 1960 a do teenagerských let dorůstající v letech vrcholící „normalizace“? Rocková hudba byla zatlačena až na samu periferii, kde ji udržovalo při životě pár kapel, a styk se západními hudebními skupinami se narozdíl od let předešlých téměř blížil nule. Jestliže šedesátá léta a část těch osmdesátých dala zdejším interpretům i posluchačům možnost alespoň nahlédnout pod pokličku tomu, co se „vaří“ na západ od nás, léta sedmdesátá připravila československým rockerům nikým nepožadovanou redukční dietu nebo pokrmy nevalné chuti (samozřejmě tu a tam se něco ostřejšího podávalo, byly to ale jen nepočetné výjimky potvrzující pravidlo).

Není třeba nijak obsáhle popisovat příčinu, která k úpadku rockové hudby přispěla. Nepřehlédnutelné celospolečenské „oteplení“ let šedesátých a krátké nadechnutí směrem ke svobodě v roce 1968 bylo ukončeno invazí armád Varšavské smlouvy a následujícím obdobím takzvané normalizace. Decimovány byly téměř všechny svébytné elementy společenského života, oblast takzvané pop music nevyjímaje. Přitom v druhé polovině šedesátých let měl československý big beat našlápnuto přiblížit se tomu evropskému, leckdo by dokonce přísahal, že k evropské špičce již patříme. Tyto snílky však dostaly zpátky na zem návštěvy

špičkových zahraničních kapel, ať již to byla skupina Manfred Mann v roce 1965 nebo na druhém československém beatovém festivalu v roce 1968 vystoupivší Nice s geniálním varhaníkem Keithem Emersonem. Stále ještě propastný rozdíl mezi domácí pop music a evropskou (především britskou) hudební scénou trefně popsal hudební publicista Ondřej Konrád: „Jeden festival, jedno vystoupení kapely Nice a vše padlo.“¹

Zatímco jsme se snažili přiblížit západním vzorům, big beat v okolních socialistických zemích – v Polsku, Maďarsku či Německé demokratické republice – nás příliš nevzrušoval a jen málokdo jej v šedesátých letech zaregistroval. Není přitom jasné, zda to bylo proklamovanou slabší úrovní tamní beatové scény, její částečnou neznalostí² nebo jistou sebestředností zdejšího publika. Na druhou stranu není ani tento postřeh zobecňující a „bílé vrány“ existovaly. Tak například *Aktuality Melodie* na konci šedesátých let tu a tam přinesly článek o polském rocku, nejvíce pak o jeho bardu Czesławu Niemenovi. O hudbě maďarské, natož východoněmecké, se však téměř nepsalo.

Mimo rámec tohoto zamyšlení stojí jakákoli komparace na téma produkce a šíření rockové hudby v Československu a v ostatních státech bývalého východního bloku, především v sousedním Polsku, Maďarsku a NDR. Jde tu spíše o zodpovězení poměrně jednoduché otázky: zda a případně jak v naší zemi pomohl slovanský a uherský rock (eventuálně i ten *made in „East“ Germany*) v první dekádě takzvané normalizace, tedy v letech pro československý big beat nejtěžších.

Je zcela nezpochybnitelné, že se především v druhé polovině šedesátých let československý big beat rozvinul do mnoha slibných směrů, kdy vedle sebe hráli

1 Výrok pochází ze 14. dílu dokumentárního seriálu České televize *Bigbít*.

2 Přitom již v roce 1963 se v maďarském Sportcsarnoku uskutečnil první beatový koncert, kde téměř deset tisíc fanoušků vytvořilo skvělou atmosféru. V roce 1965 existovalo v Maďarsku 700 rockových skupin. Dva roky poté natočil režisér Tamás Banovich první maďarský rockový film *Ach ta mládež* (Ezek a fiatalok), v němž vystupuje hvězdné trio oněch časů Illés, Metro a Omega. Rockové skupiny začaly pronikat do nahrávacích studií, točit první alba. Počátkem 70. let se o slovo přihlásily nové kapely: V'Moto-Rock, Piramis, P. Mobil, Fonográf, a především Locomotiv GT, zrozená z lůna legendární Omegy, která v té době změnila personální složení. V 70. letech se rozjíždí tradice grandiózních rockových přehlídek. Festivalů na velkých sportovních stadionech se účastní desetitisíce fanoušků. Budapešť si rockové publikum doslova hýčká a náruč otevírá rovněž zahraničním kapelám. Locomotiv GT i Omega opakovaně koncertují na Západě, hrají s takovými kapelami, jako je třeba Spencer Davis Group, potkávají se na společných koncertech s Erikem Claptonem, Gingerem Bakerem a dalšími skvělými muzikanty. (Srv. REJŽEK, Jan: Průvodce po/rockovém Maďarsku. In: *Melodie*, roč. 16, č. 12 (1978), s. 364 n.) Podobně bouřlivě se vyvíjí i scéna v Polsku. Czesław Niemen, Maryla Rodowiczová, a především SBB se stávají nejpopulárnějším a velmi ceněným vývozním artiklem Polska na Západě. V 70. letech např. kapela SBB dobyla velkých úspěchů kromě východního bloku také v SRN, Švýcarsku, Rakousku, Nizozemí, Finsku, Švédsku a Dánsku (Viz rozhovor Františka Horáčka s vedoucím SBB Józefem Skrzekem. In: *Tamtéž*, roč. 14, č. 3 (1976), s. 78 n.; SBB potřetí v Praze. In: *Tamtéž*, roč. 14, č. 6 (1976), s. 164.)

jak nadějní amatéři, tak i první profesionálové. O letech 1965 až 1969 se mluví jako o zlatém věku československého big beatu, kdy nové kapely rostly jako příslovečné houby po dešti a kdy i dříve tolik skloňovaná teze, že taneční hudba představuje „mocný nástroj imperialistické reakce“, mohla být považována již jen za muzeální relikt ideologů stalinské epochy. Že čert nikdy nespí a ostrážitost je více než namístě, jsme se měli přesvědčit poměrně záhy. Přišel 21. srpen 1968 a s ním i konec všech nadějí na reformu československého modelu socialismu.

Stranou nemohl zůstat ani československý big beat. Ten ležel dlouho v žaludku nejen místním mocipánům, ale jak bude dále zřejmé, i některým publicistům a ideologům z okolních východoevropských zemí. První výpad z blízkého zahraničí přišel záhy, pouhé dva měsíce po vojenské invazi (30. října 1968). Pozapomenutá hesla o škodlivosti rocku pro mládež, respektive fráze o ideologické diverzi Západu připomněl ústřední deník východoněmeckých komunistů *Neues Deutschland* v článku „Kde je taneční hudba zneužívána?“. Jeho autoři Peter Czerny a Heinz P. Hoffman zde tvrdili: „Díky revizionistickému postoji vůči západnímu šlágrovému průmyslu, který v ČSSR získal vrch, mohl protivník systematicky stupňovat svou ideologickou diverzi právě i za pomoci šlágrů. Jednotlivé stupně tohoto rozkladného procesu mohou být charakterizovány asi takto: prostřednictvím západních šlágrů dosáhnout apolitického postoje, zvláště u mládeže, a tu odcizit všemu tomu, co je socialistické, dále přímo demoralizovat mládež a tím získat odpovídající povalečskou lůzu (!), která by prováděla přímo akce proti socialistické státní moci.“³ Východoněmečtí publicisté označili domnělá slabá místa v československé pop music, přičemž rovnou doporučili, kam je dále třeba zaměřit pozornost a kde je třeba zvýšit tlak – totiž na Bratislavskou lyru a československé beatové festivaly. Ostře se postavili proti vydávání článků o západních hudebních hvězdách a rovněž proti pravidelnému publikování žebříčků zahraničních hitparád v československém tisku.

I když byl článek zacílen na československé hudební poměry, je nepřehlédnutelné, že měl sloužit rovněž jako signál směrem k východoněmecké mládeži s jasným záměrem odradit tamní fanoušky moderní hudby od jakékoli nápodoby předsrpnové beatové scény v Československu. Publikovaný pamflet popíchl jak československou veřejnost, tak specialisty z oboru a vystoupila proti němu řada hudebních kritiků a dalších odborníků. Předsednictvo Svazu československých skladatelů dokonce 20. listopadu 1968 vydalo prohlášení, v němž se zásadně ohradilo proti „paušálním a věcně nepodloženým útokům na českou populární hudbu“.⁴ Publicista Leo Jehne s východoněmeckými autory polemizoval na stránkách *Melodie*, kde mimo jiné uvedl: „V poslední době se u nás – díkybohu – podstatně změnilы způsoby ideologického řízení kultury, tedy i hudební. Nemyslím, že by tím ale ideologické vedení zmizelo, to zde vždy, ať zjevně či skrytě, za všech okolností i společenských systémů, jednou více, podruhé méně

3 Citováno podle: JEHNE, Leo: Taneční hudba a ideologie. In: *Tamtéž*, roč. 7, č. 1 (1969), s. 16.

4 K situaci naší populární hudby. In: *Hudební rozhledy*, roč. 21, č. 18 (1968), s. 701.

Legendární polský skladatel, zpěvák a hudebník Czesław Niemen (1939–2004), spoluvůrce stylu nazvaného „slovanský rock“. V Československu si získal početnou obec fanoušků a jeho koncerty koncem 60. a v 70. letech bývaly beznadějně vyprodané

účinně působilo. Nejinak tomu bude i v budoucnosti, jedinečná šance, kterou ideologičtí pracovníci dnes mají, spočívá v tom, že mohou působit ve směru umělecké progrese... A tak bych zvláště dnes chápal ideologii i v té oblasti umění, která na sebe poutá největší společenskou pozornost. Jako sílu odvalující z cesty překážky, které tomu novému, co se dere na svět, stojí v cestě.⁵

Nejbližší měsíce však daly pádnou odpověď nejen členům Svazu československých skladatelů, ale všem snílům, kteří věřili, že by se československý big beat, právě tak jako „socialismus s lidskou tvář“, mohl svobodně rozvíjet. Jestliže se polemika Lea Jehneho, ale i jiných muzikologů, opírala mimo jiné o nízkou úroveň hudebních skupin právě z Německé demokratické republiky a dalších socialistických států, tak poté co se u nás začaly poměry takzvaně normalizovat, mohli zdejší rockoví fanoušci i odborníci pouze tiše závidět příznivcům rocku v Maďarsku, Polsku a nakonec i samotné NDR. Jen díky určité setrvačnosti (například v gramofonovém průmyslu) vydržela alespoň malá naděje, že by domácí big beat mohl přežít, avšak zhruba od roku 1971 se „normalizační kola“ rozjela na plné obrátky a rockové hudbě byla vystavena na téměř celou dekádu červená. Hudební rekvalifikace započaté v roce 1972 válcovaly jednu kapelu za druhou a všudypřítomná politizace hudby, živená oprášenými frázemi o ideologické diverzi Západu, zlikvidovala úrodu, která již nemohla být sklizena.

5 JEHNE, L.: Taneční hudba a ideologie, s. 17.

Český fanoušek byl zpočátku novými poměry (a to nejen v hudbě) zaskočen a později více a více decimován. Brzy se však mělo ukázat, že určitou substituci západního rocku mohou poskytnout (pro mnohé překvapivě) naši „východní“ sousedé, ať se jednalo o zpřístupnění rocku na gramodeskách nebo jeho přiblížení prostřednictvím rockových koncertů.

Východoevropské hudební skupiny začaly v Československu koncertovat koncem šedesátých let. Mezi pionýry testující československé hudební publikum patřila tehdejší polská „jednička“ Czesław Niemen. Že jde o trvalejší trend a že se u nás kapely z okolních „bratrských“ států úspěšně prosadí, naznačily až přípravy na neustále odkládaný třetí beatový festival v roce 1971.

Právě třetí beatový festival jasně ukázal rozpor mezi – v té době již zcela nereálnými – představami organizátorů a změněnou společenskou situací nastupující „normalizace“. Festivalový štáb stále držel fanoušky beatu v napětí, zda na festival přijedou takové hvězdy jako britské hudební superskupiny Ten Years After, Jethro Tull, Led Zeppelin či Taste, nebo alespoň evropský nadprůměr v podobě holandské skupiny Livin'Blues. Jako se samozřejmě se počítalo s vystoupením polských Skaldowie Breakout a Czesławem Niemenem. Z Maďarska měla přijet v té době populární Omega a spolu s ní kapela Metro.⁶ Jak vše dopadlo, není asi třeba příliš detailně rozebírat. Že vypadli Britové a Holanďané, to už snad nikoho nepřekvapilo. Ze zahraničních hvězd nakonec přijela jen maďarská Omega a Neoton, z Polska dorazil avizovaný Czesław Niemen. Český a slovenský rocker tak dostal příležitost seznámit se s hudební scénou v sousedních zemích. Omega samozřejmě nebyla Ten Years After, a i kdyby Czesław Niemen dělal, co mohl, zepellinovského Roberta Planta či Iana Andersona z Jethro Tull by nenahradil..., ale jak se mělo v blízké budoucnosti ukázat, platilo i na hudební scéně ono okřídlené přísloví o vrabci v hrsti.

Při shánění oblíbené hudby musel československý rockový fanoušek v časech „normalizace“ opět začít improvizovat, podobně jako na přelomu padesátých a šedesátých let. Pokud se mu totiž zachtělo pořídit si oblíbenou desku se zahraničními interprety, bylo zde jen několik možností. Šance normálně si vybrat v regálu hudební prodejny nejnovější album špičkového světového interpreta k nim ale rozhodně nepatřila. Některé cesty byly víceméně ilegální – černé burzy, pašování elpíček ze zahraničí – jiné byly velmi omezené. Přeci jen ale tu a tam domácí hudební vydavatelství Supraphon nebo Opus licenční alba vydala. Je-

6 O pozvání těchto skupin se živě diskutovalo jak na stránkách *Aktualit Melodie*, tak i v hudebním bulletinu *Spektrum Expres*. Organizátoři tvrdili, že s kapelami korespondují, i když zároveň přiznávali, že „nic není podepsáno“. Na tomto místě by snad bylo patřičné uvést, že pozvat výše uvedené britské kapely by bylo i za normálních podmínek husarským kouskem. Normální podmínky však v Československu už na počátku 70. let bohužel nepanovaly. (Blíže viz (HŽ): Přípravuje se 3. beatový festival. In: *Aktuality Melodie*, roč. 2, č. 26 (21.12.1970), s. 8; *Spektrum Expres: Magazín beatového festivalu*, duben 1971, s. 20; TŮMA, Jaromír: Beatová vesna s myslí rozháranou. In: *Melodie*, roč. 9, č. 7 (1971), s. 212 n.; DIESTLER, Radek: Za minutu dvanáct: 3. čs. beatový festival 1971. In: *Rock & Pop*, roč. 17, č. 4 (2006), s. 94–96.)

Polská rocková skupina SBB v roce 1974. V původní sestavě ji tvořili (zprava doleva) zpěvák a multiinstrumentalista Józef Skrzek, kytarista Apostolis Anthimos a hráč na bicí Jerzy Piotrowski (tato a všechny další fotky jsou převzaty z Archivu Popmusea / Archivu České televize)

jich pouť k posluchači však byla zdoluhavá: čekalo se, jak dopadne „výběrové řízení“, a poté nastala dlouhá (často i několikaletá) výrobní lhůta. Vydávání licenčních alb se u nás řídilo několika kritérii: v první řadě ideologickým zadáním, dále finančními náklady na vydání (v tomto případě přidělenými devizovými prostředky) a konečně často i odtažitým vztahem dramaturgů k novým hudebním formám, či lépe řečeno konzervativním preferováním jejich vlastních favoritů.

Pro většinu obyvatel socialistického Československa licenční deska Supraphonu nebo Opusu zůstávala trvale jedinou možností, jak se k nahrávkám „ze Západu“ dostat. Na burzu se opravdu nedostali všichni a ne každý měl taky známého v zahraničí, který by mu desku nějakým způsobem propašoval.

Na samostatnou kapitolu by vydala „politika“ Supraphonu při výběru desek. Alespoň částečně ji můžeme přiblížit prostřednictvím rozhovoru s tehdejším uměleckým ředitelem Supraphonu Jiřím Válkou: „Výběr desek se u nás řídí základními zásadami kulturní politiky KSČ. V socialismu nelze takovou významnou činnost realizovat na principu náhody, tedy formou konkurence... Tato oblast se vyznačuje navíc silným společenským dopadem. Ideologické vlivy ze Západu jsou v této oblasti velmi silné a budou se pravděpodobně dále stupňovat.“ V závěru

rozhovoru Jiří Válka volal doslova po ofenzivě progresivní socialistické hudby, která by byla postavena „proti pahodnotám“ západní hudby.⁷

Gramofonová deska se měla již na přelomu padesátých a šedesátých let stát vedle veřejných sdělovacích prostředků jednou „z možností estetické výchovy člověka a zároveň prostředkem k jeho formování v duchu marxisticko-leninského světového názoru“.⁸ Ne vše se ale dařilo tak, jak by si různí propagandisté představovali. Katastrofou pro ně znamenaly především roky 1968 a 1969, kdy se údajně „zmnohonásobil záporný politický vliv některých gramofonových desek vyráběných od srpna 1968“.⁹ Bylo jen otázkou času, kdy a jaká „nápravná opatření“ budou spuštěna.

Od 1. června 1970 se začal praktikovat zvýšený dohled nad textovým obsahem písní vydávaných na gramofonových deskách a v hudebních tiskovinách, byla provedena výměna řídících pracovníků v Gramofonových závodech Loděnice u Berouna a v agentuře Pragokonzert (včetně odvolání tehdejšího ředitele J. Vodičky), byl přijat plán zabezpečení pravidelné konzultace textů a kontroly na signálních výliscích, sledování proporcí z hlediska původu (poměr domácí, socialistické a kapitalistické produkce), jakož i autorství, interpretace a žánru skladeb (vážná hudba, dechovka, zábavná hudba). Jednoznačné pro vydání určité desky bylo ale hledisko politické. Po „krizovém období“ pražského jara byl přijat plán postupného snižování nákupu licenčních alb a rovněž i přebírání písňové tvorby z kapitalistických států. Je patrné, že trvalý sestup v tomto směru započal v roce 1972.¹⁰ Vysvětlení je poměrně jednoduché: v roce 1972 totiž díky jisté setrvačnosti a zdoluhavému procesu výroby ještě vycházela alba přijatá do edičního plánu v letech, kdy se nad hudebními vydavatelskými neuplatňoval tak přísný dohled.

Po všech těchto omezeních nezbylo fanouškům rockové hudby, pokud chtěli postupovat legální cestou, než aby v Praze (či Bratislavě) navštívili prodejny kulturních středisek spřátelených zemí, především polského a maďarského.¹¹

7 Od zmapování problémů k dlouhodobé ediční perspektivě: Rozhovor s uměleckým ředitelem vydavatelství Supraphon dr. Jiřím Válkem. In: *Melodie*, roč. 12, č. 12 (1974), s. 353.

8 *Národní archiv* (NA), Praha, fond (f.) Ministerstvo školství a kultury (MŠK) ČSR – Kolegium ministra, karton (k.) 38, Návrh na perspektivní uplatnění gramofonové desky v osvětové práci, 23.3.1961.

9 *Tamtéž*, f. Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích, Zpráva o výsledku šetření závadného obsahu gramofonových desek, 2.12.1969.

10 Přesvědčují o tom konkrétní data. V roce 1972 činil podíl přejaté hudby 23 procent, v roce 1973 to bylo o procento méně, v roce 1974 poklesl na 18 procent, roku 1975 na 13,5 procent a v roce 1976 jen na 12 procent. Sestupná tendence se zastavila až roku 1977, kdy podíl přejaté hudby mírně vzrostl na 14 procent, a tento stav vydržel až do konce 70. let. (NA, f. Ministerstvo kultury (MK) ČSR, Produkce vydavatelství Supraphon za rok 1978, k. 33, Supraphon, nezpracovaný fond.)

11 Polské informační a kulturní středisko bylo otevřeno již 8.1.1949 (tehdy jako Polská informační kancelář), Maďarská kultura v Praze existuje od roku 1953. Obě střediska

Zřejmě první koncert skupiny SBB v Československu v roce 1975. Vlevo vedoucí souboru Józef Skrzek

Zde mohli příznivci rockové hudby koupit nahrávky v Československu velmi oblíbených skupin a interpretů, jako například polské SBB a Czesława Niemena, maďarské Omegy či Locomotivu GT. Při troše štěstí pak mohli zakoupit i licenční alba maďarských nebo polských hudebních vydavatelství (Pepita, respektive Polskie nagrania), která nabízela oproti našemu Supraphonu a Opusu přece jen větší výběr.

O doslova nájezdech fanoušků rockové hudby na kulturní střediska „bratrských“ států svědčí i často vyvěšovaná oznámení, že maďarské nebo polské rockové desky nejsou k mání.¹² Na často pokládanou otázku, proč například prodejna Maďarské kultury nemůže uspokojit všechny zájemce a proč je na dveřích střediska často sdělení, že desky nejsou, odpovídal György Véscei, ředitel hudebního oddělení: „Zájemce skutečně občas informujeme, že beatová alba na skladě nemáme. Je tomu tak proto, že v té době nejsou vyrobeny nové nahrávky, ale také kvůli tomu, že dovozní limit v některých případech neumožňuje, abychom přivezli takové množství desek, které by odpovídalo poptávce po tomto druhu hudby. Jde o velmi specifické kapely jako Omega, Lokomotiv GT, Generál, Scorpió, Corvina a další, které jdou vlastní cestou, většinou nekopírují cizí vzory, a navíc jsou u vás, ale i v dalších zemích velmi populární, díky častým koncertním vystoupením. Navíc

měla napomáhat ke sblížování „bratrských zemí“ především v oblasti kultury a v jejich provozu hrála velmi významnou úlohu populární hudba a jazz. V Praze se stala díky prodeji rockových desek vyhledávanými destinacemi pro tisíce fanoušků.

12 Viz Nejlepší polské desky seženete pouze v Praze. In: *Melodie*, roč. 12, č. 7 (1974), s. 193 n.

si fanoušci navykli chodit nakupovat i maďarské licenční desky západních kapel na deskách vydavatelství Pepita.¹³

Ať budeme používat různá a zaměnitelná synonyma – rock, big beat či rock'n'roll – hudební žánr, který označují, má jedno společné: ke svému životu potřebuje autentický kontakt s publikem. Rocková hudba je prostě už ze své podstaty předurčena k živé produkci. Rockový koncert přináší hned několik úrovní prožitku, na fanoušky při něm působí nejen vlastní hudba, ale i vizuální rozměr, scéna, umělecké ztvárnění. Důležitý je rovněž psychologický pocit sounáležitosti fanoušků s hudebníky na pódiu. Tato sounáležitost je při vydařeném koncertu téměř absolutní a energie koncertu se přelévá oběma směry, jak z pódia k auditoriu, tak i naopak.

K tomu, aby se rock (a obecně to platí pro každé umění) dále vyvíjel a rozšiřoval své možnosti, potřebuje mezinárodní srovnání se špičkami „v oboru“, v daném případě se západní hudbou. V tomto ohledu sedmdesátá léta znamenala největší úpadek československé rockové hudby. O vystoupení západních skupin si mohli fanoušci nechat jen zdát. Co bylo ze Západu, zavánělo ideologickou diverzí, mající za cíl „zblbnout“ českou mládež.

Domácí produkce se počátkem sedmdesátých let dramaticky proměnila. Rockovým kapelám došel dech, řada hudebníků přešla do doprovodných skupin populárních zpěváků, někteří emigrovali. Na poli tehdy oblíbeného (hard)rocku zůstalo vakuum. Chyběl výše zmíněný kontakt se zahraničím, scházela podpora vydavatelství, médií, pořadatelů koncertů. Pro běžné fanoušky rocku, kteří chtěli poslouchat svou hudbu, nastala doslova doba temna.

Samozřejmě ještě zde byl underground a později také alternativní hudba,¹⁴ avšak pro oba fenomény platilo, že nebyly s to uspokojit tisícovky rockových fandů, ať již byla důvodem specifická tato hudba, její soustředění především na pražskou či brněnskou scénu, případně sporadická a výlučná koncertů pouze pro zvané, kam se „normální smrtelníci“, pokud v tomto prostředí neměli známé, nikdy nedostali. Systém pozvánek fungoval kvůli utajení velmi spiklenecky a na koncerty přicházelo stále stejné publikum. Poměrně trefně to v jednom interview komentoval Mejla Hlavsa: „Samozřejmě by tehdy bylo náramný udělat koncert, na který by ses dostal ne s pomocí šifrovaného plánu, ale na obyčejný lupen za pětku. Od roku 1974 byly naše koncerty soukromý, takže atmosféra na nich... stále tytéž tváře... to ani pro kapelu není moc dobrý.“¹⁵ Alternativní hudební scéna sice především díky propojení s Jazzovou sekci vytvořila širší platformu

13 Největší zájem je o alba maďarských beatových skupin: Rozhovor s György Vésceim, ředitelem hudebního oddělení Maďarské kultury. In: *Tamtéž*, roč. 13, č. 9 (1975), s. 257.

14 Oba fenomény jsou širě popsány v knize Miroslava Vaňka *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu*. Praha, Academia 2010.

15 Citováno podle: LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej: *Bigbít*. Praha, Torst 2001, s. 73.

Značné popularitě se v Československu v 70. a 80. letech těšila východoněmecká skupina Die Puhdys. Na fotografii z roku 1983 jsou (zleva doprava) Dieter Hertrampf, Peter Meyer, Harry Jeske, Dieter Birr a Gunter Wosylus

rockových fanoušků, avšak produkce různých, spíše experimentálních skupin nemusela oslovit každého.

Vakuum, které v československém rocku nastalo, se pokusily vyplnit kapely z blízkého zahraničí, které patřilo k východnímu bloku: Poláci, Maďari, později i východní Němci. Tato hudební „bratrská pomoc“ byla, narozdíl od vojenské v roce 1968, kvitována mnohými s povděkem. Koncerty Czesława Niemena a SBB stejně jako Locomotivu GT a Omegy byly beznadějně vyprodané. V polovině sedesátých let svou trochou do mlýna přispěli i východoněmečtí Puhdys. Koncerty těchto interpretů přinesly vyhladovělým československým fanouškům jednak radost, jednak trpké srovnání se zdejší oficiální produkcí.

O oblibě především maďarských a polských kapel se dozvídáme ještě dnes prostřednictvím vzpomínek účastníků koncertů na různých diskusních internetových fórech. Tady je několik charakteristických výroků: „Velmi rád tieto skupiny dodnes počúvam.“ „Locomotiv GT a SBB jednoznačné jedničky medzi východními kapelami, mám doma niekoľik jejich desek z kulturných stredisek a pořád je poslouchám.“ „Maďarská hudební scéna 70. let u mě zůstává stále na prvním místě, a nejen kvůli nostalgii, ale kvůli vlastní kvalitě hudby.“ „SBB, to byl výlet do říše snů, Josef Skrzek a jeho hlas, ještě dnes mám z toho osypky.“ „...Puhdys toho dokázali zatraceně hodně a společně s Omegou je považuju

za jednu z nejlepších rockových skupin z bývalého východního bloku.“ „...aj keď som bol skeptický k maďarskej kultúre, miloval som maďarský rock. Z toho vyžiarovala sloboda a voľnosť, čo sme si my za komunizmu v ČSSR ani nemohli predstaviť.“ „V té dobe se samozřejmě nedal sehnat ani starý rock'n'roll v originále, ale do prodeje se v Priorech dostala kazeta Puhdys s cover verzemi starých r'n'r klasiků. Sjížděl jsem ji dvakrát denně dva roky. Ale dnes ji za kvalitu moc nepovažuji...“¹⁶

Obľiba východoevropských kapel v Československu sedmdesátých let se dá jistě vysvětlit nedostatkem kvalitních domácích rockových skupin, ale přesto se naskýtají otázky: Proč zrovna maďarské skupiny, jejichž jazyku u nás nikdo nerozuměl? Proč zrovna SBB, a dokonce i němečtí Puhdys, kteří by se dali svou oficialitou srovnávat s českým Olympikem, jenž od poloviny sedmdesátých let rezignoval na novátorskou tvorbu a v očích pravověrných fanoušků rocku představoval mainstreamovou, spíše popovou kapelu.¹⁷

Pokud jde o jazykovou bariéru, ta nebyla tak podstatná, protože v rockové hudbě není nejdůležitějším dorozumívacím prostředkem text, ale samotná hudba. Jak v jednom rozhovoru uvedl zpěvák skupiny Omega János Kóbor: „Podle mého názoru není maďarština na překážku, dokonce ani v zemích, kde si rockovou muziku neuměli představit jinak než zpívanou anglicky. To byl i případ Československa... Dokonce v Německu nás požádali, ať nezpíváme jinak než maďarsky. Asi jim naše nesrozumitelná řeč pomáhala intenzivněji prožít naši muziku...“¹⁸ Zpěv Józefa Skrzeka z polských SBB zase připomínal ve svém projevu spíše další hudební nástroj než prostředek slovní komunikace.

Jako pamětník mohu na tomto místě vzpomenout, co mě a řadu mých přátel, se kterými jsme v polovině sedmdesátých let navštívili koncerty SBB, Omegy a Locomotivu GT, tak odlišných od domácích kapel, především oslovilo. Byla to na první pohled patrná profesionalita muzikantů, pódiová show a neuvěřitelná energie umocněná aparaturou, kterou jsme do té doby neměli šanci spatřit a zažít. Pamatuji si dodnes, jak nám první tóny kapel SBB či Locomotiv GT zatlačily vnitřnosti kamsi hluboko do těla...

16 Výroky jsou citovány z následujících internetových stránek: <http://www.kvrm.cz/sbb-paderewskem/>; <http://klucho.blog.sme.sk/c/24986/Madarska-pop-scena-rokov-1974-1989-cast-I-sedemdesiate-roky.html>; <http://diskuse.hudebniskupiny.cz/puhdys>.

17 Více o politické angažovanosti skupiny Puhdys a jejím politickém ukotvení viz např. WICKE, Peter – ZIGENRÜCKER, Kai-Erik – ZIGENRÜCKER, Wieland: *Handbuch der populären Musik*. Berlin, Atlantis Musikbuch-Verlag 1997 (3., přepracované vydání); WICKE, Peter: Popmusikforschung in der DDR. In: MAAS, Georg – RESZEL, Hartmut (ed.): *Populärmusik und Musikpädagogik in der DDR: Forschung – Lehre – Wertung*. Augsburg, Wißner 1997; TÍŽ: The decline and renaissance of rock in the former GDR Popular Music. In: *Popular Music*, roč. 17, č. 3 (1998), s. 267–277 (časopis vydává Cambridge University Press).

18 Omega: Ekluzivní rozhovor s Jánosem Kóborem. Zveřejněno na webové stránce http://chebsky.denik.cz/kultura_region/loket-omega-rozhovor-kobor-20090827.

Zpěvák, skladatel a hráč na klávesové nástroje Gábor Presser při památném vystoupení maďarské rockové skupiny Locomotiv GT v pražské Lucerně 18. září 1973

Při rockových koncertech je kromě hudby důležitá i ona show, pódiové ztvárnění koncertu. Také v tomto ohledu byli naši „východní“ sousedé daleko před námi. Vystupování na velkých stadionech, styk se zahraničím a společné hraní s předními evropskými kapelami byly předpokladem k bravurnímu zvládnutí koncertů. Na pohled úsměvná, dnes by se řeklo spíše bulvární historka o tom, jak skupina Omega nesehnala na Bratislavské lyře v roce 1976 ve slovenském hlavním městě dost suchého ledu ke svému vystoupení a jak musely vypomoci chemické závody v Šale,¹⁹ je pro svou dobu příznačná a mohla sloužit i jako jedna ze známek „zabedenosti“ zdejšího prostředí. Rockoví fanoušci u nás, stejně jako všude na světě, nadšeně konzumovali veškeré zákulisní informace o svých kapelách. Nedostatek suchého ledu se tak mohl stát, stejně jako srovnání výkonu zvukových nebo světelných aparatur, předmětem mnoha vzrušených debat. Mimochodem asi právě díky technickému zázemí u nás zabodovali například východoněmečtí Puhdys, kteří by se zde zřejmě nikdy výrazněji neprosadili, kdyby hráli s podobnou technikou jako československé kapely.²⁰

Že se ale ani koncerty kapel z „bratrských států“ nemusely setkat s pochopením zdejších úřadů, lze demonstrovat na několika příkladech. Nejlépe je v tomto směru prameny zdokumentován koncert skupiny Locomotiv GT z roku 1973

¹⁹ Viz REJŽEK, Jan: Průvodce po/rockovém Maďarsku (viz pozn. 2)

²⁰ Viz TŮMA, Jaromír: Puhdys – basketbal na tři koše. In: *Melodie*, roč. 15, č. 12 (1977), s. 366 n.

v pražské Lucerně, který vstoupil do dějin československého rocku především kvůli důsledkům, které poté postihly domácí kapely. Skupina Locomotiv GT patřila mezi čelné představitele maďarské beatové scény a získala si mimořádnou oblibu nejen v Maďarsku a ve většině zemí socialistického tábora, ale i v řadě západoevropských států. Turné po Československu bylo několikrát připraveno a zase zrušeno. Agentura Pragokonzert kapelu pozvala teprve poté, co skupina navštívila všechny ostatní socialistické státy. V roce 1973 bylo u nás naplánováno sedm koncertů. Po skončení koncertu ve Valašském Meziříčí 11. září 1973, který zhlédli jak zástupci Pragokonzertu, tak kulturní rada maďarského velvyslanectví G. Borosz, byli hudebníci nuceni absolvovat „preventivní“ úřední pohovor před vystoupeními v Praze. Bylo jim doporučeno, aby změnili své oblečení a upravili účesy, s tím že Pragokonzert jim zajistí na vlastní náklady kadeřnici.²¹

Obavy úředních míst pramenily především z toho, že se v Praze vystoupení podobné rockové skupiny již řadu let nekonalo a jednalo se tak po dlouhé době o první skutečně „ostrý test“. Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy předpokládal velký zájem veřejnosti. Pragokonzert upozornil Okresní kulturní dům Praha 1, který zajišťoval pořadatelské a bezpečnostní služby, že je třeba požádat pro jistotu o asistenci Veřejné bezpečnosti. Z materiálů vyhodnocujících samotný koncert se dozvídáme, že „toto opatření se ukázalo být správné, protože již tři hodiny před zahájením vystoupení byla pasáž u vchodu Lucerna zaplněná mladými diváky, z nichž pouze část měla zajištěny vstupenky na koncert předem. V 18.00 byla pasáž obsazena příslušníky VB a na jejich žádost byla přeplněná pasáž uvolněna a byl otevřen vchod do sálu hodinu a půl před plánovaným začátkem. Bohužel se tak stalo až po vážném incidentu, kdy jeden z mladíků díky tlaku davu promáčkl výlohu a velmi vážně se zranil.“²²

Potud se zprávy z koncertu vydané jednotlivými „hodnotiteli“ z Pragokonzertu a z odboru kultury Národního výboru hlavního města Prahy shodovaly. Dále však obě instituce posuzovaly koncert odlišně. Pozorovatel z Pragokonzertu si všiml, že „první problém nastal, když se diváci se vstupenkami na stání natlačili k pódiu, přičemž přerušili elektrické spojení k reproduktorům a koncert musel být přerušen. Nedočkávané diváky dožadující se koncertu musel jeden z hudebníků anglicky vyzvat, aby zachovali klid. Po této výzvě diváci uposlechli a koncert pokračoval v obvyklé atmosféře známé z domácích beatových skupin.“²³ Vystoupení maďarské skupiny Locomotiv GT podle pracovníka Pragokonzertu ukázalo, že „mladé publikum vyhledává beatovou hudbu expresivnějšího charakteru

21 Viz *Archiv hlavního města Prahy (AMP)*, f. Odbor kultury Národního výboru hl. města Prahy, Informace o průběhu koncertu maďarské skupiny Lokomotiv GT v Lucerně, 18.9.1973.

22 *Tamtéž*. Je zajímavé, že v archivních materiálech není ani zmínka o tom, že by onen mladík na následky svého zranění zemřel, což byla jedna z fám, které se po koncertu objevily a zavdaly tak příčinu k legendě, podle níž se pražskému koncertu Locomotivu GT dodnes říká „český Altamont“.

23 *Tamtéž*.

Narozdíl od publika se odpovědným „normalizačním“ úředníkům koncert skupiny Locomotiv GT v pražské Lucerně nelíbil a spatřovaly v něm dokonce politickou provokaci

a že svým zájmem o tento druh nedemonstruje politické postoje, jak by se mohlo předpokládat, kdyby šlo o západní beatovou skupinu“.²⁴ Doporučením pro příště měla být volba menších sálů, kde je možno zajistit lepší pořadatelskou kontrolu, omezení prodeje lístků k stání a konečně distribuce vstupenek prostřednictvím Socialistického svazu mládeže. Zpráva odboru kultury Národního výboru hlavního města Prahy adresovaná vedoucímu tohoto odboru Antonínu Svobodovi byla mnohem negativnější. Koncertu se zúčastnila hned pětice „pozorovatelů“, kteří konstatovali, že „Pragokonzert dodal repertoár skupiny pozdě, navíc byl program koncertu v Lucerně naprosto odlišný od programu schváleného. Místo původních maďarských skladeb převládly skladby angloamerické produkce, zpívané anglicky, a konečně koncert svým průběhem s přispěním hudebníků odporoval obsahově socialistické zábavě.“²⁵

24 *Tamtéž.*

25 *Tamtéž.*

Dva dny po pražském koncertu, který se odehrál 18. září 1973, si Antonín Svoboda opět pozval na schůzku kulturního radu maďarského velvyslanectví G. Borosze. Ten však narozdíl od Svobody nespátroval na vystoupení ani na chování maďarské skupiny nic extrémního. Naopak takticky upozornil, že skupina s úspěchem koncertovala v řadě socialistických zemí a také na berlínském Světovém festivalu mládeže. Jednoznačně přitom odmítl, že by koncert mohl hraničit s „politickou provokací“, jak to naznačil jeho československý partner.²⁶ Schůzka nakonec vyústila v jediné možné řešení, když maďarský diplomat prohlásil, že do Prahy budou tedy z maďarské strany vysílat jen soubory, o které projev československá strana zájem. I jemu bylo nejspíš jasné, že s rockovou hudbou nebudou mít tato hudební tělesa nic společného.

Z výše popsané reakce na jeden koncert východoevropské (!) skupiny si lze představit, v jak obtížné situaci byly československé rockové kapely oproti zahraničním, včetně polských a maďarských. Ve Varšavě ani v Budapešti nenaháněly domácí rockery kadeřnice z místních Hygií, aby je před koncertem „kultivovaly“. Rovněž minulostí byla doba, kdy bylo umělcům nařizováno, v jakém oblečení mají vystupovat. Československo se opět ukázalo jako „papežštější než papež“, a to v rámci celého východního bloku.

Celá záležitost však neměla být vyřízená schůzkou dvou úředníků. Pohromou se stala řada nařízení následujících po koncertu maďarské skupiny a namířených proti domácím rockovým kapelám. Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy přisoudil plnou zodpovědnost za průběh vystoupení Pragokoncertu, ať už šlo o jeho uměleckou a ideovou stránku nebo o jeho údajně politické vyznění, a předložil návrhy opatření, která měla do budoucna zamezit opakování „výtržností“. Rozhodl, že „nebude povolovat v Lucerně a ve větších sálech v Praze koncerty beatových a rockových skupin“, ²⁷ a pražskému podniku Služeb mládeže nařídil odvolat plánované koncerty souborů Olympic, Faraon a skupiny Františka Ringo Čecha. Pražské kulturní středisko muselo podobně zrušit vystoupení skupin Jazz Q a Modrý efekt stejně jako plánované koncerty slovenského souboru Collegium Musicum, Pavola Hammela a skupiny Prúdy. Podnik Lucerna Barrandov obdržel rozhodnutí, které do budoucna nepovolovalo koncertní vystupování beatových skupin.²⁸ Omezeny byly rovněž koncerty domácích rockových kapel ve velkých sálech dalších měst, kde se do té doby konaly. Zkresleně interpretovaná událost v Lucerně se tak stala záminkou k zásahu (rozhodně ne poslednímu) proti hudebnímu žánru, který vadil.

Hudební skupiny ze sousedních socialistických zemí v Československu narážely na daleko konzervativnější prostředí, než znaly z vlastních zemí. Podobnou zkušenost učinila i nejpoblárnější polská skupina SBB. Po jejím koncertě v Teplicích v roce 1977 bylo shledáno nevyhovujícím „samotné pojetí koncertu, dlouhé vlasy hudebníků a hlasitost hudby“. Vzpomenuta přitom byla i podobná

²⁶ *Tamtéž.*

²⁷ *Tamtéž.*

²⁸ *Tamtéž.*

vystoupení skupin Omega a Locomotiv GT, „po kterých musela být některá sedadla Krušnohorského divadla v Teplicích opravena, neboť si na ně příznivci big beatu stoupali“.²⁹ Podobně především orgány Veřejné bezpečnosti a kulturní odbory okresních a krajských národních výborů klasifikovaly koncerty skupiny SBB v Ostravě a v Praze v roce 1976. Potvrzují se tak slova zpěváka skupiny Omega Jánose Kóbora, který srovnával maďarskou a československou rockovou scénu sedmdesátých let: „Ano, u nás rock tolerovali a v ČSSR to bylo horší... My jsme u vás pak v sedmdesátých a osmdesátých letech hrát nemohli. Důvodem bylo podle všeho to, že jsme byli na Západě dost populární, a proto jsme se pro Československo a východní Německo stali politicky nežádoucími. My jsme u vás moc chtěli hrát a myslím, že i publikum by to uvítalo. Ale nešlo to. Zvali nás akorát do Polska, Rumunska a Jugoslávie.“³⁰

29 Státní okresní archiv Teplice, f. Okresní výbor KSČ, neuspořádaný materiál, 10. schůze předsednictva OV KSČ v Teplicích 5.4.1977, Zabezpečení situace na koncertech a sportovních utkáních v okrese Teplice.

30 Omega: Exkluzivní rozhovor s Jánosem Kóborem (viz pozn. 17).