UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA HISTORIE

Bc. Aleš Zapletal

Pronikání a způsoby šíření zahraniční populární hudby v ČSSR a československá státní kulturní politika v letech 1969-1989

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Nizozemská filologie - Historie
Vedoucí práce: PhDr. Karel Podolský
Olomouc 2016

Čestné prohlášení

Čestně prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně na základě citovaných zdrojů.

V Olomouci dne 28. dubna 2016

_____

Aleš Zapletal

Obsah

Úvod **4**

Kapitola I – Československá normalizace jako problematika současné historiografie **12**

Kapitola II – Státní kulturní politika a populární hudba v době normalizace **24**

Zápas o "socialistické řízení kultury" 25

Poslání populární hudby v "rozvinuté socialistické společnosti" 31

Populární hudba a práce s mládeží 36

"Dobrá" a "špatná" populární hudba 42

Kapitola III – Specifika postavení zahraniční populární hudby **46**

Kapitola IV – Oficiální způsoby šíření zahraniční populární hudby **57**

Gramofonové desky – ochutnávka exotického ovoce 58

Rozhlasové a televizní vysílání – výchova posluchačů a diváků 67

Koncerty – okénko do světa 75

Domácí interpreti – písně z celého světa "počesku" 83

Hudební časopisy – jak psát o pop music? 92

Příloha I: přehled článků vydaných v časopise Melodie s tématem zahraniční populární hudby v roce 1975 99

Příloha II: přehled článků vydaných v časopise Populár s tématem zahraniční populární hudby v roce 1975 103

Kapitola V – Ostatní způsoby šíření zahraniční populární hudby **106**

Poslech zahraničního rozhlasu – na vlnách "ideodiverzních vysílaček" 107

Neoficiální distribuce gramofonových desek – jen pro šťastlivce a majetné 112

Domácí nahrávání – z nouze není ctnost 116

Poslechové pořady Jiřího Černého a dalších – Antidiskotéky a spol. 119

Závěr **121**

Seznam pramenů, literatury a ostatních zdrojů **127**

Souhrn **135**

Résumé en français **136**

Anotace **138**

Úvod

Cíl práce a její časové, místní a tematické vymezení

Tato práce se zaměřuje na vztah kulturní politiky československého státně socialistického režimu k zahraniční populární hudbě v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století, v době, která je obecně označována jako normalizace. Práce chce zmapovat kulturně-politické postavení zahraniční populární hudby v Československu sledovaného období, a to prostřednictvím způsobů, jakými se zde zahraniční populární hudba mohla šířit. Kde je to možné, snaží se poukázat na širší souvislosti tohoto jevu, a tím vypovídat obecněji o kulturní politice normalizačního režimu, respektive o tomto režimu samotném, který po celou dobu své existence vedl zápas o ovládání všech oblastí života společnosti, podle teze o řízení společenského vývoje. Práce tento zápas sleduje v jeho konkrétní podobě na jedné úzce vymezené oblasti.

Časové vymezení odpovídá době trvání normalizační éry v Československu; o konci tohoto období není pochyb, je jím pád státně socialistického režimu v průběhu listopadu a prosince 1989. Začátek je spornější, v úvahu přichází několik dat; zde jsme zvolili duben 1969, kdy po nástupu Gustáva Husáka na post prvního tajemníka komunistické strany postupně došlo k definitivnímu odklonu od politiky reformního procesu, nastolené v lednu 1968, a k upevnění pozic jejích odpůrců, kteří se stali novou elitou československého režimu. Místně je práce vymezena územím Československa, kde se normalizace jako jedinečný dějinný vývoj odehrávala; svou pozornost přitom soustředíme převážně na české země, Slovenska se výklad dotýká v daleko menší míře. To je dáno zejména tím, že výzkum je orientován na pražské ústředí, které mělo – ač na konci šedesátých let proběhla federalizace státu – po celé sledované období rozhodující slovo; práce chce pojednat především o jeho postoji. Tematicky je práce vymezena dvěma základními pojmy, a to *populární hudba* a *státní kulturní politika*. *Státní kulturní politikou* rozumíme přístup státní moci ke kultuře

na území daného státu, ať už je vytvářena obyvatelstvem tohoto státu, nebo přichází (jako v případě našeho tématu) ze zahraničí. Tento přístup je realizován v opatřeních, které směřují k naplňování potřeb, požadavků a představ státní moci vzhledem ke kultuře[1]. Ve spojení s pojmem *státní kulturní politika* či někde jen *kulturní politika* práce často užívá slovo *tvůrci*. Takto je označena skupina lidí, jejichž úkolem bylo centrálně hodnotit tyto potřeby, požadavky a představy a na základě tohoto hodnocení stanovovat příslušná opatření. Pokud jde o *populární hudbu*, tu práce chápe v prvé řadě ne jako hudební oblast (vedle hudby vážné a lidové), soubor určitých hudebních žánrů a podobně, ale široce jako kulturně-historický jev s ekonomickými (hudební průmysl), sociálními (například společenský vliv interpretů) a – což ve zkoumaném období obzvlášť vystupuje do popředí – politickými souvislostmi (ideologický význam, jaký státně socialistický režim této oblasti přikládal). Práce se chce přiblížit pohledu, jaký na populární hudbu měli tvůrci kulturní politiky, proto chápe tento pojem jako konkrétní kulturně-politickou problematiku. Takové chápání populární hudby lze považovat za přiměřenější vzhledem k tomu, že se pohybujeme na poli obecné historiografie, nikoliv dějin umění nebo uměnovědných studií. Ve spojení s pojmem *populární hudba* hojně užíváme pojmy *západní* a *východní*, označující její původ. Vycházíme zde z toho, jakým způsobem byly tyto pojmy užívány ve zkoumaném období, čili označení *západní* znamená původem z politického Západu, to jest takzvaných vyspělých kapitalistických států, zatímco označení *východní* se vztahuje k politickému Východu, to jest takzvaných zemí socialistického společenství[2].

Obsah práce

Předkládaná práce je členěna do pěti kapitol. Kapitola první je obecným uvedením do československé normalizace jako problematiky současné české historiografie. Stručně komentuje genezi označení tohoto období, ukazuje rozdílné pohledy na jeho hodnocení a nabízí východiska vlastního přístupu autora této práce. Kapitola druhá otevírá výklad k vlastnímu tématu práce obecným náhledem na vztah státní kulturní politiky normalizačního režimu k populární hudbě, popisujíc čtyři základní zákonitosti (zápas o "socialistické řízení kultury"; poslání populární hudby v "rozvinuté socialistické společnosti"; souvislost populární hudby a práce s mládeží; faktické kulturně-politické členění populární hudby na "dobrou" a "špatnou"), které tento vztah určovaly. Kapitola třetí potom doplňuje a rozvíjí kapitolu druhou o specifika týkající se postavení zahraniční populární hudby, a to jak západní, tak východní. Kapitola čtvrtá, představující těžiště práce, rozebírá jednotlivé oficiální způsoby šíření zahraniční populární hudby v Československu v době normalizace. Postupně se zabývá

[1] Srov. Knapík, J., *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha, Libri, 2006, str. 7-8: Knapík chápe kulturní politiku "*jako soubor politických zásahů do fungování kulturních institucí, vytváření podmínek pro umělecky tvůrčí činnost i chování společnosti, odpovídající charakteru určitého politického systému*."

[2] Dobové rozčlenění států světa na tzv. vyspělé kapitalistické státy (v textu někde označeny zkratkou VKS) a tzv. země socialistického společenství (ZSS) uvádíme ve třetí kapitole. Vedle těchto dvou skupin existovala ještě třetí, rozvojové země, kam patřily prostě všechny státy, které nebyly řazeny ani mezi VKS, ani mezi ZSS.

vydáváním a prodejem gramofonových desek, rozhlasovým a televizním vysíláním, oficiálně pořádanými koncerty a repertoárem domácích interpretů. Tyto způsoby hodnotí jednak z hlediska toho, jaké faktické možnosti posluchačům přinášely, jednak zejména z hlediska kulturně-politické praxe normalizačního režimu. Na závěr čtvrté kapitoly je připojen výklad o specializovaných hudebních časopisech, zejména pak o měsíčníku *Melodie*, který představuje důležitý způsob šíření povědomí o zahraniční populární hudbě v českých zemích. Navíc je tento časopis jedinečným jevem kontinuity (do značné míry) s podobou, v níž existoval na konci šedesátých let; kulturní politice se dlouhá léta nedařilo ovládnout jej tak, aby sloužil především jejím záměrům. Čtvrtá kapitola je doplněna o přílohu s ilustrativním seznamem článků s tématem zahraniční populární hudby, které vyšly v časopisech *Melodie* a *Populár* (slovenská obdoba *Melodie*) v roce 1975. Pátá kapitola – jako kontrapunkt ke kapitole čtvrté – uzavírá výklad stručným pojednáním o neoficiálních způsobech šíření (poslech hudebního vysílání západního rozhlasu, neoficiální cesty distribuce gramofonových desek, nahrávání na magnetofonové pásky a audiokazety, poslechové pořady hudebních publicistů). Na rozdíl od čtvrté kapitoly zde nejde o hlubší rozbor; pátá kapitola je jen náznakem toho, že v systému oficiálních způsobů šíření zahraniční populární hudby existovaly mezery, které se jednotlivci snažili vyplnit z jiných zdrojů, čímž se někdy dostávali do rozporu s kulturně-politickými zájmy normalizačního režimu, nebo dokonce s jeho zákony.

Dosavadní zpracování tématu

Z dosavadní historiografické produkce se tématem kulturně-politického postavení zahraniční populární hudby v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech částečně zabývá pouze diplomová práce Adama Havlíka *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, jež obsahuje některá důležitá dílčí zjištění (například poměrně podrobně popisuje fenomén neoficiálních hudebních burz, a to zejména díky cenným osobním svědectvím pamětníků). Přínosný je také její přístup, usilující o porozumění tomuto jevu v širších souvislostech a o překonání zjednodušujících hodnocení, která bývají o vztahu státně socialistického režimu k západní populární hudbě či obecně západní kultuře stále vyslovována. Obsahuje ovšem tvrzení, s nimiž je možno polemizovat (například kulturně-politické postavení hudebního měsíčníku *Melodie*), a především se vůbec – což ovšem ani není její záměr – nezabývá populární hudbou socialistických zemí. Tu však nelze opominout, chceme-li o tématu pojednat v celistvosti. Tyto výhrady však nic nemění na tom, že Havlíkova práce je jednou z těch, na které vděčně navazujeme. Další důležité práce se zabývají jinými stránkami obecného kulturně-politického postavení populární hudby v Československu za státně socialistického režimu. Jde zejména o komplexní monografii Miroslava Vaňka *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*, která pojednává o postavení hudby rockové a jejích posluchačů, zatímco dílo *Individuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace* Přemysla Houdy se zabývá hudbou folkovou. Vaňkova práce postihuje jak domácí, tak i zahraniční populární hudbu, což je z hlediska

našeho tématu obzvláště přínosné; Houda se orientuje více na scénu domácí. Obě citované monografie velmi dobře ukazují z hlediska kulturní politiky ambivalentní postavení konkrétních žánrů populární hudby, respektive populární hudby obecně, v normalizačním dvacetiletí: na jednu stranu představovala pro režim problematický fenomén, na stranu druhou byla vyžadována společností, která si hledala cesty, jak se k ní dostat, někdy i za cenu určitého rizika postihu. Kulturní politika tedy musela usilovat, zápasit o vliv nad touto oblastí, společensky velmi důležitou, a to tak, aby byly uspokojeny potřeby, požadavky a představy režimu a (alespoň částečně) také společnosti. Obě monografie jsou zaměřeny na jeden konkrétní hudební žánr, vůči čemuž nelze mít výhrad, protože moderní populární hudba představuje velice širokou a pestrou paletu žánrů, které mají (zvláště v kulturních dějinách zemí se státně socialistickým zřízením) svá kulturně-historická specifika. Tato práce se vedle toho (nikoliv proti) snaží uplatňovat přístup k populární hudbě jako k celku, neboť doposud provedený výzkum přinesl poznání, že kulturní politika státně socialistického režimu mezi jednotlivými žánry populární hudby ne vždy rozlišovala. Jistě, tento přístup má svou slabinu v tom, že nemůže postihnout zmíněná specifika jednotlivých žánrů v dostatečných detailech. Na druhou stranu existují v jejich kulturně-politickém postavení pod státně socialistickým režimem četné společné body, které se při pohledu na jediný žánr mohou zdát jako jeho specifikum, ale najdeme je i u žánrů jiných. Svébytným zdrojem na pomezí sekundární literatury a primárního pramene je potom dobová teoretická monografie o populární hudbě *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie* Lubomíra Dorůžky. Ta umožňuje poznávat způsob, jakým byla v době normalizace populární hudba teoreticky chápána odborníkem na tuto oblast. V tomto chápání se odráží jednak dobový formát myšlení (“*vychádzať zo zásad marxistickej estetiky*”[1] a podobně), jednak i úsilí ukázat, že populární hudba nemusí být něčím problematickým, ale že má v socialistické společnosti má své místo, svůj význam[2].

Vedle zmíněných monografií se výzkum může opřít také o některé studie, jako je *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let* Josefa Vlčka, ukazující prostor, v jakém se populární hudba v době normalizace v Československu pohybovala, od plně oficiální scény až po scénu ilegální. Studie Miroslava Vaňka *Není invaze jako invaze. Import “východního” rocku do Československa 70. let a jeho limity* alespoň částečně, se zaměřením opět na rockovou hudbu, pojednává o přítomnosti východní populární hudby v československém kulturním prostoru. Z další literatury tady chceme upozornit ještě na interview Jaroslava Riedela s hudebním publicistou Jiřím Černým; tento obsáhlý rozhovor byl vydán knižně pod názvem *Kritik bez konzervatoře*. Jiří Černý byl v sedmdesátých a osmdesátých letech předním českým hudebním publicistou, autorem desítek článků v hudebním časopise *Melodie* a tvůrcem velmi oblíbených poslechových pořadů, zvaných

[1] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava, Opus, 1978 (2. vyd.), str. 1.

[2] Zde považujeme za potřebné upozornit na to, že tato monografie existuje pouze v jazyce slovenském. Dorůžka ji připravoval v češtině, vyšla však v bratislavském vydavatelství Opus ve slovenském překladu (poté, co pražský Supraphon neprojevil o vydání práce zájem – viz *Melodie*, 12/1979, str. 376). Citáty z této monografie nepřekládáme do češtiny, jsou ponechány ve slovenském znění, případně doplněny o vysvětlení významu slov, která nemusejí být českému čtenáři srozumitelná.

Antidiskotéky. Jeho vzpomínky, byť je třeba mít na paměti jejich subjektivní charakter, představují vzácný náhled očitého svědka na tehdejší postavení populární hudby i jednotlivých dílčích částí této oblasti (rozhlasové vysílání, vydávání gramofonových desek, časopis *Melodie*). Dovolili jsme si tyto vzpomínky alespoň částečně využít, byť jinak byla práce s pamětníky nakonec z výzkumu vynechána.

Výzkum se zabývá nejen kulturně-politickým postavením zahraniční populární hudby v době normalizace, ale má přesah ke kulturní politice státně socialistického režimu jako takové. Tuto problematiku zpracovává výtečně Jiří Knapík v monografii *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. I když se jeho práce týká reality padesátých let, přináší základní charakteristiku kulturní politiky státně socialistického režimu, která je uplatnitelná na celé období jeho trvání. Jde zejména o polaritu pozitivní a negativní kulturní politiky, to jest na jedné straně "*vytváření žádoucího modelu socialistické kultury*", na straně druhé pak vymezování osob a hodnot, které bylo třeba potlačit, a způsob tohoto potlačení[1]. Tento přístup nacházíme při pohledu na kulturní vývoj československého státně socialistického režimu ve všech oblastech kultury, včetně populární hudby, přičemž podstata zůstává stejná. O kulturní politice státně socialistického režimu přináší cenné poznatky také studie Josefa Alana *Alternativní kultura jako sociologické téma*, která pojednává mimo jiné o proměnách kulturní politiky a postavení kultury v jednotlivých dekádách. Stanovuje také charakteristiky oficiální kultury a různé podoby jejího protějšku – takzvané "*formy kulturní jinakosti*"[2] (například disent a underground). A konečně je třeba uvést ještě monografii Pauliny Bren *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*[3], která se zabývá specifickou formou kulturního vyžití společnosti doby normalizace, totiž televizními seriály. Skrze ně vypravuje příběh československé normalizace, přinášejíc četné poznatky o postavení kultury i o postojích a postupech kulturní politiky v tomto období. Kromě praktických poznatků ukazuje i možný metodický přístup: zkoumáním určitého kulturního jevu, například televizních seriálů nebo populární hudby, lze získávat obecnější poznatky o době, ve které se tyto jevy vyskytovaly, a tak přispívat k jejímu celkovému poznání.

Prameny

Těžiště výzkumu spočívá v intepretaci dokumentů z působnosti ústředních institucí – jde za prvé o dokumenty někdejšího Ústředního výboru Komunistické strany Československa (ÚV KSČ), a to jeho řídících složek (předsednictva a sekretariátu) a ideologické komise. Tyto dokumenty přinášejí zejména obecné poznatky o kulturně-politickém postavení populární hudby (domácí i zahraniční; obě složky byly v mnohém provázány) v době normalizace, o výzvách, kterým režim v této oblasti čelil,

[1] Knapík, J., *V zajetí moci*, str. 8-9.

[2] Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, in: týž (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 19-21.

[3] V názvu této monografie je sousloví "pražské jaro" psáno takto, s malým počátečním písmenem. V této práci je ovšem uvádíme s počátečním písmenem velkým – Pražské jaro.

o jeho potřebách, požadavcích a představách vzhledem k ní a o postupech, jaké zde chtěli tvůrci kulturní politiky uplatňovat pro zvládání výzev a naplňování potřeb, požadavků a představ. Nejvýznamnějšími dokumenty k našemu tématu jsou "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR" sekretariátu ÚV KSČ z července 1974 a "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně" ideologické komise ÚV KSČ z listopadu 1986. Vedle vztahu normalizační státní kulturní politiky k populární hudbě přinášejí tyto dokumenty svědectví o kulturní politice jako takové – jako nástroji zápasu režimu o ovládání společnosti. Za druhé jde o dokumenty někdejšího Českého úřadu pro tisk a informace (ČÚTI) a Federálního úřadu pro tisk a informace (FÚTI). Z dokumentů ČÚTI přináší mnoho cenných poznatků zejména karton 79, kde jsou obsažena kulturně-politická hodnocení gramofonové produkce za celá sedmdesátá léta (lze jen litovat, že pro osmdesátá léta nemáme taková hodnocení k dispozici). Jasně vypovídají o tom, že ČÚTI sloužil v době normalizace jako orgán cenzury pro celou oblast populární hudby a že tu měl patrně značnou moc. Pokud jde o dokumenty FÚTI, je z hlediska našeho výzkumu významný karton 96, v němž se nacházejí analýzy takzvaného ideodiverzního vysílání západních rozhlasových stanic do Československa v sedmdesátých a osmdesátých letech, včetně analýzy hudebních programů a jejich (předpokládaného) vlivu na posluchače. Všechny archivní dokumenty, z nichž tento výzkum vychází, jsou uloženy v Národním archivu v Praze (NA Praha); v jednom případě je použit dokument odboru kultury pražského národního výboru uložený v Archivu hlavního města Prahy (AHMP). Na tomto místě je třeba uvést, v jakém formátu uvádíme odkazy na archivní dokumenty v poznámkovém aparátu. Odkazy jsou uváděny tak, aby bylo možno v příslušných archivech (NA Praha, respektive AHMP) daný dokument snadno vyhledat. U dokumentů ÚV KSČ je uveden název archivu, název fondu a jeho číslo (č. fondu), svazek (sv.), archivní jednotka (ar. j.), bod schůze (bod), datum a název dokumentu. V některých případech je místo svazku a archivní jednotky uvedeno označení zápisu (zápis č.). Název dokumentu je uveden v každé kapitole pouze jednou, a to na místě, kde je daný dokument citován poprvé. U dokumentů ČÚTI a FÚTI je uveden opět název archivu, název fondu a jeho číslo (č. fondu), karton, číslo jednací (č. j.), datum a název dokumentu. V některých případech jsou dokumenty datovány pouze měsícem a rokem, na což v odkaze upozorňujeme slovy "přesné datum neuvedeno". Název dokumentu je uveden opět pouze jednou v každé kapitole. U jediného dokumentu z působnosti odboru kultury pražského národního výboru je potom uveden název archivu, název fondu a jeho inventární číslo (inv. č.), karton, signatura, datum (v tomto případě neznámé) a název dokumentu.

Z tištěných pramenů je na prvním místě třeba uvést hudební časopis *Melodie*, který byl jediným periodikem specializujícím se na oblast populární hudby v českých zemích (na Slovensku existoval podobný časopis *Populár*, toho se však výklad dotýká pouze okrajově). *Melodie* je cenným dobovým zdrojem informací o rozličných aspektech populární hudby v Československu. Výzkum ji užívá dvěma způsoby, jednak pro zjišťování konkrétních poznatků o dobové skutečnosti (zejména výklad o festivalech Bratislavská lýra a Intertalent vychází převážně odtud), jednak pro pochopení podoby

dobové hudební publicistiky. Ta měla být hlásnou troubou režimu, tlumočící jeho požadavky na oblast populární hudby, její činnost se však od tohoto poslání po dlouhá léta odchylovala. Dalším důležitým tištěným pramenem jsou dobové příručky, zejména sborníky referátů ke kulturně-politické problematice sjezdů KSČ, které dávají nahlédnout do obecného kulturně-politického myšlení, což umožňuje pozorovat jeho souvislosti s praktickou aplikací v konkrétní oblasti. Specifikem pramenné základny našeho výzkumu jsou gramofonové desky, včetně průvodních textů na obalu (sleevenote), které doplňují výklad o rozmanité údaje, od kulturně-politického hodnocení nahrávky přes repertoár konkrétního interpreta až po cenu desky. Zde je třeba zmínit ještě katalog Radka Diestlera *Cizí desky v zemích českých aneb Ochutnávka na samém kraji útesu*, který obsahuje seznam zahraničních desek licenčně vydaných v Československu v letech 1965-1989. Katalog je patrně neúplný, přesto však jde o jedinečný přehled, pro výzkum velice přínosný.

Mezery práce

Vzhledem k množství poznatků získaných při studiu písemných pramenů (ať archivních nebo tištěných) a doplněných o informace z literatury bylo nakonec upuštěno od zamýšleného využití práce s pamětníky metodou orální historie. Výpovědi pamětníků měly přinést svědectví o zkušenostech posluchačů se zahraniční populární hudbou, jednotlivými způsoby jejího šíření i kulturně-politickou praxí normalizačního režimu v této oblasti, což by práci obohatilo o protějšek přístupu tvůrců kulturní politiky k této hudbě. Lze si představit, že posluchači populární hudbu nevnímali jako kulturně-politickou problematiku, ale jako – obecně řečeno – předmět svého zájmu. Tak nutně vznikalo napětí mezi jejich potřebami, požadavky a představami vzhledem k této oblasti a tím, co od ní očekávali tvůrci kulturní politiky, usilující o řízení zájmů posluchačů v souladu se zájmy státně socialistického režimu. Na toto kulturně-politické úsilí mohli posluchači reagovat různými způsoby, jak (pouze) naznačuje výklad o neoficiálních cestách šíření zahraniční populární hudby, jimiž se jednotlivci snažili dostat k tomu, co jim kulturní politika nebyla schopná nebo nechtěla poskytnout oficiálně. Zkušenosti posluchačů by tedy náš výklad rozšířily o pohled "zdola", který je pro celkové porozumění zkoumané problematice nezbytný. Skutečnost, že nakonec bylo od práce s pamětníky metodou orální historie upuštěno, je dána tím, že při sepisování jednotlivých kapitol vznikal hutný, vnitřně poměrně soudržný text, který by (v této podobě) rozšířením o zjištění vzešlá z výzkumu orálněhistorického utrpěl jisté rozmělnění. Navíc by došlo k podstatnému zvýšení rozsahu práce, která již v této podobě je (na magisterskou diplomovou práci) značně rozsáhlá. Současně je však nutno přiznat (což z upuštění od orálněhistorického výzkumu vyplývá), že práce zdaleka není vyčerpávající: její vznik provázelo poznání, postupně stále zřetelnější, jaká další zjištění by bylo možno či přímo nutno doplnit a že i stávající výklad lze prohloubit a po dalším promýšlení poukázat na nové souvislosti, které nyní zůstaly stranou pozornosti. Předkládáme tuto práci s vědomím, že v jejím výkladu existují mezery, na které je možno kriticky poukázat a které je možno posléze dalším výzkumem doplnit. Práce tak nechce být vzhledem k vlastnímu tématu (šíření zahraniční populární hudby v Československu v sedmdesátých

a osmdesátých letech) více než prvním krokem ke komplexnímu výzkumu; krokem však důležitým a doufáme, že dobře vykonaným. Vzhledem k období, o němž pojednává, období, pro něž se vžil název normalizace a jež leží před námi jako jedinečná otázka, potom nechce být více než skromným – doufáme ovšem, že solidním – příspěvkem na dlouhé cestě současné české (a slovenské) historiografie k celistvému porozumění tomuto období.

Poděkování

Děkuji pracovníkům Národního archivu v Praze za ochotu a pomoc při mém bádání v archivních fondech a mnohým svým přátelům za podporu, která přímo nesouvisí s historickou prací, ale bez níž by pro mě tato práce byla mnohem těžší. Velký dík patří i mému vedoucímu práce, jehož kladná hodnocení mě vždy motivovala k další činnosti. A děkuji Bohu, neboť bez díků jemu by každé mé děkování bylo neúplné.

Kapitola I

Československá normalizace jako problematika současné historiografie

"*Tzv. normalizace nebyla zastavením dějin, život v Československu neskončil příchodem armád Varšavské smlouvy z dvacátého na jednadvacátého srpna roku 1968.*"

Přemysl Houda[1]

První kapitola chce být pokusem o širší náhled na historické období, kterým se tato práce zabývá. Uchopit je jako jedinečnou otázku, před kterou dnes stojí česká historiografie soudobých dějin. Nejde tu o to, vyčerpávajícím způsobem postihnout veškerou dosavadní historiografickou produkci, která se této otázky v celé její šíři (to jest kteréhokoli jejího aspektu – ekonomického, kulturního, politického, sociálního) nějak dotýká. Takový záměr by přesáhl prostor, který si práce stanovuje, a není to ani nutné. Historiografickou produkci, která je relevantní pro téma práce, postihuje a hodnotí obecný úvod. Tato kapitola chce naznačit spíše formou eseje autorův přístup k jedinečné otázce, jakou představuje pro českou historiografii období, pro něž se vžil název normalizace. Chce se pokusit poznat rámec, který je vytvářen bádáním o tomto období, a zároveň vyjádřit, jak do tohoto rámce práce vstupuje. Zároveň také nabízí obecnější úvahu o povaze a smyslu historického bádání jako takového, což je problematika, do které otázka výkladu normalizace nutně přesahuje. Právě tato otázka totiž velmi dobře vyjadřuje charakter historického bádání, jak jej soudobá historická věda chápe.

[1] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha, Academia, 2014, str. 8.

Nový akademický slovník cizích slov definuje *normalizaci* nejprve v technickém významu jako "*stanovení norem o jednotných rozměrech, tvarech, jakostech*" a dále pak ve významu sociologickém jako "*uvedení vztahů mezi jedinci, skupinami, státy do stavu klidu, nastolení pořádku*". V návaznosti na to přímo označuje *období normalizace* jako "*totalitní režim komunistické strany*"[1]. Etymologicky pojem úzce souvisí s *normou*, která je zde definována jako "*závazné pravidlo (vynucované předpisy, zvykem ap.); jejich soubor*", a s *normálem*, "*normální mírou, stavem, úrovní*"[2]. Normalizací nazvali období počínající v Československu rokem 1969 sami tvůrci normy, vrcholní představitelé KSČ a státně socialistického režimu[3]. Toto období a zejména své působení chápali právě jako uvedení společnosti do stavu klidu, nastolení pořádku, závazných pravidel, prosazení normálního stavu – a snad lze v tomto výčtu jít až k onomu "*stanovení norem o jednotných rozměrech, tvarech, jakostech*."[4] Na rozdíl od obecné odpovědi na otázku po tom, co je normální, kterou lze těžko dát, byla jejich odpověď jednoduchá: normální je reálný socialismus, to jest socialismus sovětského typu[5].

Tvůrci normy viděli v normalizaci nepochybně něco pozitivního. Vymezovali se tak vůči předchozímu období, období reforem, které začalo na konci padesátých let a vyvrcholilo Pražským jarem v roce 1968[6]. Elita, která se dostala k moci po vpádu vojsk Varšavské smlouvy a zahájení okupace Československa sovětskou armádou, záhy (na plenárním zasedání ÚV KSČ v prosinci 1970) označila toto období – zejména jeho vrcholnou fázi po roce 1965 – za krizový vývoj ve straně a společnosti. Toto označení se dostalo do názvu dokumentu, který lze považovat za ideologický základ normalizace – *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*[7]. Nová

[1] Kraus, J. (ed.), *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia, 2007, heslo *normalizace.*

[2] Kraus, J. (ed.), *Nový akademický slovník cizích slov*, hesla *norma* a *normál*.

[3] Poprvé se tento pojem objevuje již bezprostředně po invazi, kdy jím byl rozuměn především požadavek odchodu okupačních jednotek z Československa a obnova jeho státní suverenity, která byla okupací narušena. Viz *Sedm pražských dnů 21. – 27. srpen 1968. Dokumentace*. Praha, Academia, 1990. Po návratu vrcholných československých představitelů z vynucených jednání v Moskvě tento pojem použil Alexander Dubček v rozhlasovém projevu 27. srpna 1968 již ve smyslu, který předesílal význam tohoto pojmu po následující dvacetiletí. Viz Bren, P., *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha, Academia, 2013, str. 65. "Normalizací" tehdy Dubček "*rozuměl obnovení autority a výkonu funkcí všech státních, stranických a společenských organizací, ale i dočasné omezení demokratických práv, zvláště svobody slova a shromažďování*. Viz Otáhal, M., *Opozice, moc, společnost 1969-1989. Příspěvek k dějinám normalizace*. Praha, Maxdorf, 1994, str. 12.

[4] Srov. Macura, V., *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha, Academia, 2008, str. 101. Ideálem státně socialistického režimu bylo "*tíhnutí* [...] *směrem* [...] *k ekvivalenci, vzájemné zaměnitelnosti prvků, a tím ke krajní vnitřní homogenitě, jednorodosti*."

[5] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 58. Srov. též příznačná slova čelného představitele normalizace, Vasila Biľaka: "*Reálný socialismus je to, co tady máme!*" Citováno in: Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 369.

[6] Kaplan, K., *Kořeny československé reformy 1968*, in: Cuhra, J. – Veber, V. (eds.), *Za svobodu a demokracii I. Odpor proti komunistické moci*. Praha, Karolinum, 1999, str. 99-116.

[7] *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ.* Praha, Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ, 1971. K tomu srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 59, poznámka 146: "*Základní ideologická axiomata byla uložena v Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII.*

elita prohlašovala, že "*krize naší společnosti* [...] *vyvrcholila v roce 1968 v kontrarevoluci*" zapříčiněnou "*působením pravicových a antisocialistických sil ve straně a ve společnosti*"[1]. To v ideologickém slovníku KSČ vyjadřovalo naprosté zavržení, ba zatracení ideologického protivníka – reformního křídla strany, které bylo zlikvidované čistkou, neblaze pověstnou "*výměnou stranických legitimací*"[2]. Proti krizovému vývoji byla postavena normalizace, proces, který měl stranu a společnost – v očích normalizátorů rozvrácenou – uvést do pořádku; napravit chyby[3]. Nelze rozvádět, jakými způsoby byl tento proces uskutečňován. (Pokud jde o metody normalizace v oblasti populární hudby, těch se dotkneme v následující kapitole.). Je ale důležité pochopit, že z hlediska stranického vedení byla normalizace nesena vymezováním se vůči předchozímu období[4]. Duch zavržení Pražského jara, vývoje v šedesátých letech, krizového vývoje ve straně a společnosti se odráží ve stranických dokumentech po celá sedmdesátá a osmdesátá léta.

Pojem normalizace mezi československým obyvatelstvem postupně zdomácněl[5] a po revolučním roce 1989 se udržel ve všeobecném historickém povědomí a pronikl i do odborné historiografie. A to navzdory tomu, že norma, kterou stranické vedení v sedmdesátých a osmdesátých letech prosazovalo, byla po listopadové změně uspořádání naprosto nežádoucí. Vášnivý antikomunismus vzplál v československé společnosti hned v prvních měsících roku 1990[6]. Silně negativní politický náboj pojmu normalizace v československé společnosti převrátil původní význam tohoto slova naruby: normalizace označující něco ve své podstatě nenormálního. Nezabránil ale tomu, aby se tento pojem ustálil jako označení doby mezi lety 1968 a 1989, i když se někdy hovoří o "takzvané normalizaci"[7], což naznačuje relativnost pojmu.

Po roce 1990 všeobecné historické povědomí přisuzovalo období normalizace společenskou stagnaci. Vytvořilo obraz jakéhosi bezčasí mezi dvěma převratnými událostmi – Pražským jarem,

---

sjezdu KSČ. Biľakovo ultrakonzervativní křídlo prosadilo ostře vyhraněnou podobu textu." Srov. dále Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*. Diplomová práce, Praha, FF UK, 2012, str. 29-30.

[1] *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, str. 3. Srov. Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 84.

[2] *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, str. 3.

[3] K tomu lze doplnit poznatek z přednášky Daniely Kolevy, totiž, že stranické vedení chápalo normalizaci jako zápas o žádoucí podobu společnosti, zápas proti deviaci, jakou bylo (podle něj) předchozí období reforem, vrcholící v roce 1968. Koleva, D., "History of everyday life during communism," přednáška proslovena 3. 3. 2015 na Katedře historie filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

[4] Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 20: "*Strana* [...] *[v]ěděla, co normalizace není: nebylo jí pražské jaro, nebyl jí "socialismus s lidskou tváří", nebyla jí reforma komunismu* [...]. *To všechno ujasnila čistka, která následovala po roce 1968.*" Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 58.

[5] Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 20.

[6] Srov. Suk, J., *Labyrintem revoluce: aktéři, zápletky a křižovatky jedné politické krize: (od listopadu 1989 do června 1990).* Praha, Prostor, 2009 (2. vydání), str. 380-399.

[7] Srov. např. Otáhal, M., *K některým otázkám dějin tak zvané normalizace v českých zemích*, in: Cuhra, J. – Veber, V. (eds.), *Za svobodu a demokracii I. Odpor proti komunistické moci*. Praha, Karolinum, 1999, str. 117-129. Viz také úvodní citát k této kapitole.

respektive vpádem vojsk Varšavské smlouvy, na jednom konci a sametovou revolucí na konci opačném. Tento obraz našel své uplatnění i v interpretaci normalizace, jak ji vytvářela historiografie v devadesátých letech. Nazýváme ji dále interpretací porevoluční, případně interpretací devadesátých let (bez ohledu na to, že může být uplatňována i po roce 2000). Společenská stagnace byla podle této interpretace výsledkem společenské smlouvy mezi představiteli režimu a většinovým obyvatelstvem. Lidé se navenek smířili s reálným socialismem a režim jim výměnou za neúčast ve veřejném dění nabízel slušnou životní úroveň. Hodnoty se měnily, na místo demokracie, lidských a občanských práv nastoupilo materiální zajištění[1]. Nezájem občanů o veřejné dění na druhou stranu znamenal faktickou izolaci mocenských struktur, které byly v důsledku toho zcela závislé na podpoře Moskvy[2]. Tato interpretace normalizace je symbolicky shrnutá do postavy Gustáva Husáka, v letech 1971-1987 prvního tajemníka ÚV KSČ a v letech 1975-1989 prezidenta ČSSR[3], kterého Milan Kundera označil za "prezidenta zapomnění"[4].

Druhým rozměrem této interpretace normalizace je pojetí, které bychom mohli označit za polarizující. Na jednu stranu staví vládnoucí režim, respektive jeho představitele – stranickou elitu, a na stranu druhou většinové obyvatelstvo[5]. Tento rozměr je obsažen už ve výše zmíněném pojmu společenské smlouvy: prostě v tom, že k uzavření smlouvy je zapotřebí alespoň dvou stran, jejichž cílem je nastavit vzájemný vztah. Pojďme však dál: toto pojetí směřuje k antagonismu, neboť vládnoucímu režimu je zde dána role záporná, společnosti pak role kladná. Zlému utlačovateli (režimu) je přisouzena nesmiřitelnost vůči utlačovanému (společnosti), který se v této logice stává dobrým už jen tím, že stojí, obrazně řečeno, na opačné straně barikády. Další krok tímto směrem nás pak přivádí ke zdůraznění role těch, kdo se s hegemonií vládnoucího režimu nesmířili a různými způsoby se jí stavěli na odpor (disent, underground, emigrace)[6].

V posledních letech se objevuje jiná interpretace normalizace, která je do značné míry opakem výše naznačeného. Velice výrazně se tímto směrem vydává Michal Pullmann ve svém díle *Konec experimentu*. Upozorňuje na to, že polarizující pojetí normalizační skutečnosti (režim versus

---

[1] Srov. Otáhal, M., *Opozice, moc, společnost 1969-1989*, str. 32. Srov. dále týž, *K některým otázkám dějin tak zvané normalizace v českých zemích.* Srov. dále Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 58-59: "*[J]e* [...] *pravdou, že právě z této* [sociálně přívětivé] *politiky čerpal Husákův režim v sedmdesátých a osmdesátých letech své ospravedlnění. Okřídlenými slovy Milana Šimečky byla "na prapor československé propagandy [...] vynesena ona příslovečná půlka prasete". Otázkou je, zda většina lidí právě po pomyslné půlce prasete (sociálních jistotách) netouží mnohem více než po pocitu svobody.*" Zvýraznění originální, citováno z Šimečka, M., *Obnovení pořádku*, Brno, Atlantis, 1990, str. 155.

[2] Srov. Otáhal, M., *K některým otázkám dějin tak zvané normalizace v českých zemích*.

[3] Churaň, M. a kol., *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století*. Praha, Libri, 1994, heslo *Husák Gustáv*.

[4] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 59. Houda cituje Kunderův román *Kniha smíchu a zapomnění*. Označení "prezident zapomnění" se v souvislosti s Husákem objevuje i v knize *Deset prezidentů* Libora Budinského. Viz Budinský, L., *Deset prezidentů*. Praha, Knižní klub, 2003, str. 197-220.

[5] Srov. Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 26-27.

[6] Srov. Pullmann, M., *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu.* Praha, Scriptorium, 2011, str. 15-16; Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 210.

společnost) mělo zejména v devadesátých letech "*exkulpační funkci – poskytovalo sekulární rozhřešení všem, kdo se rozhodli nadobro rozejít s komunismem. Pokud "režim" byl vykreslen jako démon* [...], *pak již přece nikdo z nás nenese žádnou odpovědnost a veškerá tíha viny padá jen na mytický "komunistický režim.""*[1] Dále pak, zcela logicky vzhledem k řečenému, odmítá zdůrazňování – či spíše zveličování – role opozice a jejího podílu na pádu režimu v roce 1989[2] (dodejme, že tak se ovšem k opozici stavěl již v polovině devadesátých let Milan Otáhal[3]).

Konec experimentu zpochybňuje i normalizační společenskou stagnaci, onen obraz bezčasí, který tomuto období přisuzovalo všeobecné historické povědomí po roce 1990:

> "*[L]idé před rokem 1989 nežili jen vyprázděné životy ve stínu všemocného "režimu", ale třeba se o tento "režim" vůbec nezajímali a rozvíjeli ve svých každodenních životech pro ně mnohem důležitější hodnoty – rovnosti, lásky, intimity, nezištné pomoci, rodinné pohody, přátelství, bezpečí, vzdělání, práce či kreativity.* [...] *[V]ětšina lidí si žila své "normální" životy a podle těchto svých "normálních" životů a v nich pěstovaných hodnot posuzovala stav "socialismu.""*[4]

Neztotožňuje se ani s výkladovým modelem společenské smlouvy mezi režimem a společností a vyzývá k jeho revizi, neboť "*konformita většiny obyvatel za normalizace velmi výrazně překračovala pouhé loajální přizpůsobení.*"[5] Tento pohled ovšem nenajdeme poprvé u Michala Pullmanna; je totiž starší než výše popsaná porevoluční interpretace dějin normalizace. Rozvíjí jej už Václav Havel ve svém známém eseji *Moc bezmocných*: každý člověk (v eseji zastupován ikonickou postavou zelináře) nese díl odpovědnosti za normalizaci tím, že přijímá daný stav věcí za svůj a podle toho zařizuje svůj život[6]. V roce 1992, to jest nedlouho po pádu státně socialistického režimu, formuloval tento pohled Vladimír Macura: socialismus je podle něj "*naší společnou zkušeností a naším (byť v míře jistě rozdílné) společným dílem.* [...] *[N]emůže být chápán jako něco útěšně vnějšího. Je náš, byli jsme jeho spolutvůrci.*"[7] Skutečnost, že pohled formulovaný Pullmannem v *Konci experimentu* najdeme už ve starších textech (byť mimo oblast historiografie), nás tím spíše vede k tomu, abychom jej brali vážně.

Podle Pullmannových vlastních slov bylo cílem *Konce experimentu* otevřít diskusi o historiografickém výkladu dějin státně socialistického režimu, zejména pak období normalizace.

---

[1] Pullmann, M., *Konec experimentu*, str. 15. Zvýraznění originální.

[2] Srov. Pullmann, M., *Konec experimentu*, str. 221.

[3] Srov. Otáhal, M., *Opozice, moc společnost 1969-1989.* Pullmann jeho teze komentuje v *Konci experimentu* na str. 221-223.

[4] Pullmann, M., *Konec experimentu*, str. 16.

[5] Pullmann, *Konec experimentu*, str. 222. Srov. Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 20: "*[L]idé si neméně než režim toužebně přáli uvést své životy po vřavě roku 1968 do pořádku. Sedmdesátá a osmdesátá léta se nesla ve znamení spojení normalizačních tužeb politického spektra.*"

[6] Havel, V., *Moc bezmocných*, in: *O lidskou identitu.* Praha, A. Tomský, 1990, str. 55-133.

[7] Macura, V., *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, str. 13.

Jeho očekávání se naplnilo: kniha vyvolala bouřlivý ohlas, souhlasné i nesouhlasné reakce[1]. Stálo by nepochybně zato zmapovat tyto reakce v celé jejich šíři, ale na to zde není prostor. Je ovšem podstatné říci, že bez ohledu na to, zda se s Pullmannovými závěry ztotožňujeme nebo ne, je třeba přiznat, že jeho dílo je v kontextu současného výzkumu dějin normalizace přelomové. Otevření této diskuse znamená začátek nové etapy, ve které se bude náhled historiografie na toto období proměňovat. Je velice obtížné nyní, kdy stojíme na počátku tohoto procesu, odhadnout další vývoj. Dovoluji si vyslovit předpoklad, že v následujících letech bude přibývat prací podobných Pullmannovu *Konci experimentu*. Tato interpretace tak v rámci české historiografie soudobých dějin jako celku posílí. Podobně usuzuje Milan Drápala v elektronické recenzi Pullmannova díla:

> "*[Z]hruba s dvacetiletým odstupem od určitého význačného dějinného mezníku přichází ke slovu historický revizionismus v pohledu na předešlou epochu. Po době odpovídající nástupu nové generace se objevují autoři a práce v podstatných ohledech konceptuálně, metodologicky i tematicky přehodnocující dosavadní přístupy a poznatky, přičemž jejich vymezování a distance vůči "překonávaným" modelům nezřídka nese ideologickou pečeť. V české historiografii a mediálních rozpravách o historii se neklamné příznaky takového revizionismu projevují již několik let.*"[2]

Pozastavme se nyní nad onou ideologickou pečetí. Historiografické hodnocení našich soudobých dějin je politickou otázkou par excellence. Daniela Koleva upozornila ve své přednášce "History of everyday life during communism" na to, že historiografické hodnocení dějin státně socialistického režimu nemůže být politicky neutrální[3]. Vezmeme-li tedy vážně Pullmannovy výhrady k porevoluční interpretaci normalizace, můžeme říci, že tato interpretace není politicky neutrální, protože mohla určitým způsobem sloužit zájmům etablující se porevoluční moci. Pak je ale zřejmě třeba nahlížet úplně stejně interpretaci novější. Ta se vymezuje vůči porevoluční interpretaci, což opět může určitým způsobem sloužit nějakým mocenským zájmům. Zde je nutno jasně zdůraznit, že tento předpoklad není míněn jako obvinění Michala Pullmanna či dalších badatelů, kteří se ubírají týmž směrem, z přisluhování zájmům nějaké šedé eminence v pozadí! Tento předpoklad má být jen dalším krůčkem ve snaze pochopit problémovost historiografického hodnocení normalizace. Toto hodnocení je totiž v úzkém vztahu k naší současnosti, jejíž každodenní součástí je také politický život. K tomu nezbytně patří způsob chápání vlastní minulosti. Výstižná jsou v tomto ohledu slova Přemysla Houdy:

---

[1] Viz rozhovor s M. Pullmannem, dostupné elektronicky na http://www.novinky.cz/kultura/salon/245658-bourani-stereotypu-bude-bolet-rika-socialni-historik-michal-pullmann.html (13. 4. 2015).

[2] Drápala, M., *Michal Pullmann:Konec experimentu*, dostupné elektronicky na http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2011/11/michal-pullmann-konec-experimentu/ (13. 4.2015).

[3] Koleva, D., "History of everyday life during communism," přednáška proslovena 3. 3. 2015 na Katedře historie filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

"*Jde o to, jak jsme schopni vnímat naši minulost jako takovou, jak jsme schopni vnímat sami sebe a generaci našich rodičů a prarodičů.* [...] *"Aktuální" pravda dějinných událostí je* [...] *utvářena vždy současníky, je nesena současníky a má funkci pro současnost.*"[1]

Společenská identita, chápání minulosti a politický život jsou vzájemně provázané. Historikové, kteří svými pracemi utvářeli porevoluční interpretaci normalizace, jsou svědky nového formování společenské identity v důsledku převratné politické události, jakou byl pád státně socialistického režimu a přechod k pluralitní demokracii. Své dílo konali v tomto rámci a naopak přispívali k jeho naplňování. Nahlížíme-li na tehdejší úsilí historiků v tomto světle, pak jim můžeme – aniž bychom tím hned nekriticky přejímali všechny jejich závěry – přiznat skutečnou snahu o pravdivé pochopení zkoumané problematiky. Tutéž snahu pak musíme přiznat také jejich mladším kolegům, nastupující generaci, která usiluje o nový přístup a dochází k jiným poznatkům a (dílčím) závěrům než generace předcházející. V současné době lze vnímat, že polistopadové období není širokou veřejností hodnoceno jednoznačně pozitivně. Hojně se objevují kritické hlasy na adresu současného uspořádání a zejména jeho vrcholných politických představitelů. Opatrně se domnívám, že tento posun se odráží i v odborné práci historiků podobně, jako se tu odrážel vývoj na počátku devadesátých let. Lze předpokládat, že je-li nyní zpochybňováno polistopadové uspořádání, může to určitou část historické obce vést k potřebě zpochybňovat závěry, jaké historiografie učinila v době, kdy toto uspořádání vznikalo a s níž je spjata. Takový impuls pak vede k novému zkoumání, dokladem čehož je právě práce Michala Pullmanna.

Historiografie však tvoří jeden (i když v mnohém nesourodý) celek, a proto bychom se měli vyhnout snaze stavět porevoluční a novější interpretaci normalizace proti sobě. Novější interpretace navazuje na předchozí, rozvíjí ji, doplňuje a koriguje. Závěry, které učinila historiografie v devadesátých letech, nelze dogmatizovat. Je žádoucí klást si tytéž otázky, hledat na ně vlastní odpovědi a zkoumat, zda se shodují se závěry staršími. Přitom nechtít za každou cenu přijít s poznatkem převratně novým: jsem přesvědčen, že je-li potřebné vymezit se vůči závěrům předchůdců, distancovat se od nich (jak to pojmenovává Drápala ve výše citovaném úryvku), mají se dít se střízlivostí a kritičností k závěrům vlastním. Ani nové poznatky totiž nelze dogmatizovat. Právě uvědomění si složitosti zkoumané problematiky, jak jsme se ji výše pokusili načrtnout, by historika

[1] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?,* str. 209. K identitě společenského celku srov. dále tamtéž: "*Veškeré tradice spojované s "češstvím" jako takovým se v uplynulých desetiletích a staletích hodnotily různě. Svatováclavská tradice, husitství, národní obrození, první republika* [...] *atd. – vše je neustále reinterpretováno. Každý národ neustále vzniká a zaniká spolu se svým vnímáním sebe sama.* [...] *Národ není neměnná dějiná entita, ale neustále se obnovuje spolu s tím, na co navazuje a co odmítá.*" Srov. též komentář Petra Čorneje k dílu Haydena Whitea: "*Individuální i skupinové historické vědomí a svědomí vzniká na základě lidské zkušenosti, která se zpětně promítá do interpretace dějin. Jejich výklady jsou proto rozdílné, ne-li protichůdné a neslučitelné* [...]".Čornej, P., *White nezměnil dějiny, ale pohled na ně,* in: White, H., *Metahistorie.* Brno, Host, 2011, str. 598.

mělo vést k pokoře při formulování odpovědí i ke vstřícnosti k odpovědím kolegů. Stále totiž platí, co již před téměř dvěma tisíci lety vyznal apoštol Pavel, že "*naše poznání je jen částečné*"[1].

V tomto smyslu nemusí být výklad normalizace, jaký nabízí Michal Pullmann v *Konci experimentu*, pravdivější (nebo naopak méně pravdivý) než výklad historiografie porevoluční. Práce dvou historiků na totéž téma za použití týchž pramenů mohou být velmi odlišné a přitom mohou obě být pravdivou výpovědí o dané události[2]. Tento předpoklad ovšem nelze pojímat bezbřeze: nelze tvrdit, že určitou historickou událost lze interpretovat jakkoli a že možný počet těchto výpovědí je neomezený. Jsem přesvědčen, že historik potřebuje být si stále vědom toho, že jeho závěry nejsou definitivně jisté a platné. Na druhou stranu pak ovšem má mít na zřeteli to, že vypovídá o skutečných událostech[3] prostřednictvím jejich skutečných stop, to jest pramenů, a prostřednictvím interpretace závěrů jiných historiků. Neobejde se bez důkladného studia dokumentů všeho druhu[4] a jeho výklad z nich musí vycházet a být s nimi ve shodě. Tím získává přístup k minulosti, která se skutečně odehrála, i když je to jen v malém zlomku[5].

Vědomí, že se nemůžeme dobrat jediného a jedině správného výkladu minulosti, nás nesmí svést k myšlence, že minulost jako taková je konstruktem naší představivosti. Jak prohlašuje Petr Čornej, "*dějiny jsou, jak víme z vlastní zkušenosti, zatraceně reálné*"; varuje před relativismem, kterým se otevírá "*prostor k* [...] *politické manipulaci*"[6]. Tato reálnost dějin staví historika (znovu zpět) před úkol vypovídat o nich, co nejpravdivěji je schopen. Toho si je vědom i Přemysl Houda, jehož výše citovaná myšlenka o " "*aktuální" pravdě dějinných událostí*," která je "*utvářena vždy současníky*", by snad mohla být chápána v onom relativizujícím duchu. Na stejném místě svého textu však uvádí, že historická pravda je "*ideál*" (byť "*nedostižný*"), "o *který musíme* [...] *usilovat a v teorii ho zachovávat.*"[7] Tento ideál lze pochopitelně následovat, naplňovat různými způsoby, což je dalším

[1] 1. list Korintským, kap. 13, v. 9. Používám znění Českého ekumenického překladu Bible, ČBS, 1990.

[2] Srov. výklad Eugena Zeleňáka k dílu Haydena Whitea: "*Whitovo vyjadrenie o tom, že časť každej historickej narácie je vymyslená, môže pôsobiť neprijateľně. Ide o kontroverznú formuláciu, ktorá však po uváženom výklade nie je až taká radikálna, ako sa môže na prvý pohľad javiť. White tu rozhodne nenabáda, aby si historici vymýšľali udalosti alebo aktérov a takéto výmysly dopĺňali do svojich prác. To, čo White považuje za vymyslené (a prečo vlastne hovorí o historických naráciách ako o fikciách), je vlastne* [...] *formujúca zložka.* [...] *Formujúca zložka jednoducho podľa neho nie je odvodená z faktov, ale je to príspevok konkrétneho historika.*" Zeleňák, E., *Konštruktivizmus a pluralita v histórii.* Ružomberok, Verbum, 2011, str. 45.

[3] Lakonicky to formuluje Paul Veyne: "*Historie je vyprávění skutečných událostí. Podle této definice musí fakt splňovat jedinou podmínku, aby byl hoden stát se historií: musí se skutečně odehrát.*" Veyne, P., *Jak se píšou dějiny.* Červený Kostelec, Pavel Mervart, 2011, str. 21.

[4] Srov. Vaněk, M., *Around the Globe: Rethinking Oral with its Protagonists.* Praha, Karolinum, 2013, str. 55.

[5] Srov. komentář Petra Čorneje k dílu Haydena Whitea: "[Historikové] *sice pod tlakem lingvistického obratu uznal[i], že* [...] *provádějí interpretace interpretací a že jejich texty (ale i písemné prameny) mají literární povahu, avšak nezřekli se názoru, že zprostředkovávají (jakkoliv neúplný, nepřesný a zkreslený) pohled do skutečné minulosti.*" Čornej, P., *White nezměnil dějiny, ale pohled na ně*, str. 594.

[6] Čornej, P., *White nezměnil dějiny, ale pohled na ně*, str. 599.

[7] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 209.

důvodem, proč vzniká vícero výkladů téže historické události. Je závažnou chybou, povýšíme-li jeden z těchto způsobů na ideální; stejně tak ovšem, rezignujeme-li na tento ideál zcela.

Mají-li totiž dějiny být příslovečnou učitelkou života, je třeba jim naslouchat a stále se pokoušet o co nejlepší pochopení. Historikovi připadá zde závažný společenský úkol: předat vlastní pochopení širší veřejnosti[1]. Jsem přesvědčen, že hlavním smyslem historického bádání není, jak prohlašuje Michel de Certeau, historikovo potěšení z dějin[2]. Nepodceňuji zde opravdový zájem, který je pro dějepiseckou práci velmi významný, myslím si však, že ji nelze zredukovat na zábavu pro – expresivně řečeno – klub podivínů, kteří mají potřebu vrtat se v minulosti. Společnost si nemůže dovolit odstrčit historii na (slepou) vedlejší kolej. Nemůže si dovolit ignorovat svou minulost, a to v žádném z jejích rozměrů – ekonomickém, kulturním, náboženském, politickém, sociálním. Stále jsou pravdivá slova amerického filosofa George Santayany: "*Ti, kteří si nepamatují minulost, jsou odsouzeni k tomu, aby si ji zopakovali.*"[3] Jsme ovlivněni svou minulostí, svým vztahem k ní; a to i tím, co z ní chápeme, i tím, co zatím nechápeme, i tím, co nikdy nepochopíme. Historická věda nám nedává odpověď na to, kdo jsme, odkud přicházíme a kam jdeme. Umožňuje nám však vidět – nebo alespoň nahlížet – konkrétní podobu tohoto našeho lidského údělu, v konkrétním místě a v konkrétní době.

Tady se lze obloukem vrátit k historickému zkoumání normalizace. Závažnost výše uvedených výzev si zde uvědomíme tím spíše, že je to období, které bezprostředně sousedí s naší současností (bereme-li jako současnost období po pádu státně socialistického režimu v listopadu 1989), v mnohém se s ní prolíná a má na ni tedy zásadní vliv. A to často v tom, že naše současnost se na jednu stranu vůči normalizaci vymezuje, na druhou stranu na ni pohlíží s určitou nostalgií. Přitom toto období se v českém historickém výzkumu dějin státního socialismu nachází – obrazně řečeno – na vedlejší, málo využívané koleji[4]. Pokud jde o zájem badatelů, je normalizace ve stínu období předchozích, zejména první poloviny padesátých let[5]. Současná česká historiografie soudobých dějin se tedy potřebuje pokusit o široké, komplexní porozumění tomuto období ve všech jeho rozměrech, jak je pojmenováváme výše. A to s vědomím, že jeden rozměr není důležitější než ostatní, ale že jsou všechny vzájemně provázané. Za příklad z oblasti populární hudby, která je tématem této práce, lze vzít rozhodující vliv, jaký měla politická moc (rozměr politický) na hudební produkci a podobu hudební scény (rozměr kulturní). Zároveň se zdá, že zde měla vliv také společenská poptávka po tom

[1] Srov. Otáhal, M., *Opozice, moc, společnost 1969-1989*, str. 10.
[2] Srov. Certeau, M. de, *Psaní dějin*. Brno, CDK, 2011, str. 65.
[3] http://citaty.net/autori/george-santayana/ (dostupné 4. 8. 2015).
[4] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 7.
[5] Nejinak je tomu ovšem v historiografii zahraniční. Paulina Bren tuto skutečnost pojmenovává expresivně jako "*trapnou absenci vědomostí o pozdním komunismu*" a podivuje se nad tím, "*že se dvacet let po změnách ve východní Evropě skoro všechna literatura zabývá stalinismem, jen příležitostně se pustí na pole Chruščovovy éry. Historici o poválečném komunismu v Evropě píší, jako kdyby skončil v šedesátých letech.*" Viz Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 20-27; citovaný text je na str. 20.

kterém žánru či interpretovi (rozměr sociální) a režim řešil i otázku finanční soběstačnosti populární hudby (rozměr ekonomický)[1].

Z takto chápaného úkolu odvozuji svůj přístup, jímž chci naplňovat tři základní zásady uvažování. Tímto přístupem nechci vytvářet novou – tím méně radikálně novou – interpretaci normalizace. Nechci se pokoušet o výkladový model, o historiografický koncept tohoto období. Zvolený přístup nechápu ani jako vyčerpávající, ani jako všeobecně uplatnitelný. Uvědomuji si, že není promyšlený do detailů. Předkládám jej jako pokus hledat odpovědi na jedinečnou a naléhavou otázku, jakou československá normalizace pro současnou českou historiografii představuje. Tato otázka je ve své podstatě úplná; každé odpovědi, kterou na ni historik může dát, však bude k úplnosti mnoho chybět.

Za prvé, chci se zabývat jedním úzce vymezeným tématem a vztahovat jej k rámci obecných dějin normalizace, jak je doposud poznán a popsán. Dějiny normalizace vidím jako mozaiku, která má v současné době vyznačeny základní obrysy, je však třeba ji doplnit o jednotlivé obrazce. Vzhledem k množství pramenů různých druhů, které jsou k dispozici, je možno získat daleko detailnější obraz tohoto období, než jaký máme dnes. Úzce vymezené téma umožňuje jít do detailů, zatímco díky jeho zasazení do rámce obecných dějin můžeme pochopit, že každý historický jev je jedinečným prvkem širšího kontextu. Za druhé, chci si uvědomovat, kterého z výše uvedených rozměrů minulosti se zvolené téma týká především, a zároveň chápat jeho provázanost s ostatními rozměry. I tady máme co do činění s potřebou poznávat souvislosti jednotlivých jevů s jejich širším kontextem, což by mělo vést k lepšímu pochopení jak zvoleného tématu, tak širšího kontextu. S touto vzájemnou provázaností konkrétních jevů a kontextu obecných dějin počítáme v každém historickém období. V případě normalizace do ní ovšem lze proniknout hlouběji právě díky bohatství pramenů, z nichž můžeme při výzkumu čerpat. Za třetí, chci se snažit pronikat do způsobu, jakým v rámci zvoleného tématu zkoumané období chápalo samo sebe. Historik sice zůstává vnějším pozorovatelem minulosti a mnohé souvislosti mu zůstávají utajeny, má však využít příležitosti do nich hlouběji proniknout a obohatit tak svoje poznání. Přitom je mu zapotřebí postupovat pokorně a bez zaujatosti vůči tomu, co objevuje; nechat se oslovit. Obrazně řečeno je cestovatelem, který při návštěvě cizí země je náhle pozván do domácnosti jednoho z místních obyvatel a v rozhovoru může poodhalit jeho způsob uvažování a sebechápání, což mu zůstane ukryto, pokud tou zemí pouze prochází.

Odtud odvozuji svůj přístup ke zkoumání politického rozměru československé normalizace. Jsem přesvědčen, že chceme-li porozumět její dynamice – a ona skutečně svou dynamiku má, není

[1] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava, Opus, 1978 (2. vydání), str. 2: "*Populárna hudba je síce hudba, a teda súčasť sféry umenia. V dnešnom svete je však tiež produktom rozsiahleho výrobného a distribučného aparátu, ako aj podnetom pre ďalší vývin a premeny; v tomto zmysle je teda výrazne ekonomicky podmienená a motivovaná. Je to spoločenský jav, ktorý treba skúmať aj z hľadiska spoločenských vied a psychológie.*"

"*zastavením dějin*" ani obdobím bezčasí[1] – neobejdeme se bez porozumění každodennímu zápasu držitelů moci o ovládání společnosti. V tomto zápase bylo důležité řídit kulturu, která byla považována za jeden ze základních faktorů každodenního života společnosti[2]. Kulturní politika tak sloužila jako důležitý nástroj tohoto zápasu. Je tedy třeba zkoumat, jakým výzvám v této oblasti držitelé moci čelili, jakými způsoby na tyto výzvy reagovali a jak (viz předchozí odstavec) sami tento zápas chápali. Historik se musí dochovanými dokumenty nechat pozvat a vstoupit dovnitř tohoto zápasu, jak jen je mu to umožněno. Nechat je promlouvat a pokoušet se pochopit myšlení jejich původců. To samozřejmě vyžaduje kritický odstup, ten ale nesmí vést k předpojatosti, zastavující se u konstatování, že ten či onen text je ideologicky zabarven a zkreslen, a tudíž jej nelze brát vážně. Zůstávaje vůči onomu zabarvení a zkreslení ve střehu musí se historik ptát po smyslu tohoto textu a hledat, co vypovídá o myšlení držitelů moci. Povězme to ještě konkrétním příkladem: při čtení *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* si samozřejmě uvědomujeme, že text obsahuje ideologicky motivované lži, ale nezastavíme se u toho, že tyto lži z morálního hlediska odsoudíme. Půjdeme dál a budeme se tázat, čím byly motivovány, a snažit se pochopit, co říkají o těch, kteří jim věřili (nebo je předkládali k věření druhým).

V případě tématu této práce, jak jsem je formuloval v jejím názvu (... *a státní kulturní politika*), je politický rozměr středem pozornosti bádání, ač téma populární hudby zahrnuje všechny rozměry skutečnosti a týká se především rozměru kulturního a sociálního. Pro život ve státně socialistickém režimu ovšem obecně platí, že byl politikou a ideologií prodchnut, a tak se zdá, že politický rozměr pronikal do všech rozměrů ostatních. Byl v jejich popředí, manifestován plakátovými hesly a stranickými usneseními; byl v jejich pozadí v každodenní činnosti rozvětveného administrativního aparátu. K tomu lze oprávněně podotknout, že "*komunismus v Československu se myšlenkově srpnem 1968 definitivně vyčerpal*" a realita byla "*odideologizovaná*"; že "*[o]d společnosti se vyžadovalo pouze ritualizované a nečinné uznávání politických daností vrcholící účastí ve volbách*"[3]. To však nic

[1] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 8.

[2] Srov. Šeda, V., *Kulturně politická linie XV. sjezdu KSČ jako součást programu budování rozvinuté socialistické společnosti v ČSSR*, in: *XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky*. Praha, Horizont, 1977, str. 11: "*Vysoká úroveň kultury, vzdělanosti a socialistického uvědomění pracujících* [...] *je nezbytným elementem, neodmyslitelným rysem a důležitým kritériem rozvinuté socialistické společnosti.* [...] *Všestranný rozvoj kultury* [...], *její osvojení širokými masami, podstatný vzestup kulturní úrovně a tvořivosti pracujících v souladu s formováním harmonicky rozvinutého člověka a utvářením socialistického způsobu života* [...] *se stává nezbytnou podmínkou dynamického, perspektivního rozvoje socialistické společnosti, obecnou zákonitostí výstavby rozvinutého socialismu.*" Zvýraznění originální. Srov. dále slova Gustáva Husáka, který tuto skutečnost vyjádřil na XIV. sjezdu KSČ (1971) lapidárněji: "*oblast kultury a umění* [...] *je důležitou složkou politické a kulturní výchovy miliónových mas.* [...] *Socialistické umění je velkou ideovou zbraní.*" Viz *XIV. sjezd KSČ a naše kultura. Sborník materiálů ze semináře Socialistické společnosti pro vědu, kulturu a politiku, uspořádaného dne 24. září 1971 v Praze*. Praha, 1971, str. 3.

[3] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 59 a 61. Srov. též Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 19-20. Za vynikající komentáře k této skutečnosti považuji eseje Václava Havla *Dopis Gustávu Husákovi* a *Moc bezmocných*. Viz Havel, V., *O lidskou identitu*, str. 19-49 a 55-133.

nemění na skutečnosti, k níž ukazuje i mé bádání: držitelé moci po celá sedmdesátá a osmdesátá léta usilovali o naprosté ovládání společnosti. Stanovovali, jak mají jednotlivé oblasti jejího života vypadat a neustále kriticky poukazovali na to, že reálný stav neodpovídá jejich představám. V tomto usilování se nijak nelišili od svých předchůdců. Stejně jako oni se až do posledních dnů před svým pádem pokoušeli naplnit ústavně zakotvenou vedoucí roli komunistické strany, která je v *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* jmenována na prvním místě mezi "*trvalými a neměnnými hodnotami socialismu*"[1]. Jinou věcí je to, jaký byl skutečný efekt této politiky, to, že režim musel v lecčems vycházet společnosti vstříc, i to, že vedoucí představitelé vlastně nikdy nebyli spokojeni s tím, jak "reálný socialismus" reálně vypadá[2].

Proto také není porozumění zápasu držitelů moci o ovládání společnosti pro celkové pochopení normalizace dostatečné (potřebujeme stejně tak porozumět pohybům, k nimž docházelo ve společnosti). Je však důležitým krokem k tomu, aby česká historiografie byla schopna dávat (byť vždy částečnou) odpověď na to, co to byla normalizace. V předkládané práci se více zaměřuji na zápas držitelů moci, jak jej lze pochopit z dochovaných dokumentů, zatímco ponechávám stranou pohyby, k nimž docházelo ve společnosti. Zde lze jen zopakovat, co již zaznělo v obecném úvodu: že tato práce nemůže svým rozsahem zcela vyčerpat téma, jímž se zabývá. Předkládám ji ovšem doufaje, že přece mohu přispět k naplňování úkolu české historiografie pochopit normalizaci jako jedinečnou historickou problematiku. A předkládám ji doufaje, že jako je mým prvním podílem na tomto úkolu, není také podílem posledním.

[1] *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, str. 22.

[2] Srov. komentář Jiřího Texlera, který nepostrádá jistou dávku sarkasmu: "*"reálný socialismus"*" je podle něj "*termín defétistický i jinotajný, v podstatě zvěstující: buďme rádi už za to, co reálně existuje, něco dokonalejšího sotva dokážeme.*" Viz Texler, J., *Despotický socialismus: selhání utopie*. Praha, Academia, 1996, str. 16.

Kapitola II

Státní kulturní politika a populární hudba v době normalizace

"*Posláním zábavné hudby, která tvoří podstatnou součást společenské zábavy, je přinášet lidem radost a aktivně působit na vytváření pozitivních mezilidských vztahů.*"

Současný stav zábavné hudby
a opatření ke zvýšení její ideové úrovně [1]

Druhá kapitola otevírá výklad vlastního tématu práce obecným náhledem na vztah státní kulturní politiky k populární hudbě v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech. Nezabývá se chronologickým vývojem tohoto vztahu, ale chce se pokusit tematicky popsat základní zákonitosti, které jej určovaly. Chce se pokusit pochopit, jakým výzvám musela normalizační státní kulturní politika v této oblasti čelit a jak byla úspěšná ve zvládání těchto výzev. Výklad v této kapitole pojednává o populární hudbě bez rozlišení na domácí a zahraniční produkci a zvláštnosti týkající se zahraniční produkce jsou předmětem kapitoly následující. Není přihlíženo ani k žánrovému členění, které by vyžadovalo příliš zabíhat do detailů. Státní kulturní politika ostatně většinou přistupovala k populární hudbě jako k jednomu celku, ač si uvědomovala (v různé míře zřetelnosti a důležitosti) jeho vnitřní žánrové rozčlenění[2].

[1] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986, "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně".

[2] Soustavnější snaha o pochopení žánrového rozčlenění populární hudby se v kulturně-politické praxi objevuje až v osmdesátých letech. Projevem této snahy byla např. ideově-estetická příručka *Zábavná hudba v ČSR*, nabízející "*východiska pro uplatňování kulturně politických a ideově uměleckých hodnot hudebně zábavných*

Zápas o "socialistické řízení kultury"

Kultura v Československu prošla v šedesátých letech určitým uvolněním[1], které bylo umožněno oslabením, respektive "*ztrátou ideologického dozoru*"[2] ze strany státní kulturní politiky. Tento vývoj byl důsledkem konfliktu uvnitř KSČ mezi zastánci a odpůrci reformní politiky a společenských změn. Ztráta vnitřní jednoty komunistické strany znamenala oslabení ústavně zakotveného principu její vedoucí role. Strana se vedoucí role nezřekla, ale v situaci vnitřní krize ji nedokázala účinně uplatňovat[3]. Populární hudba tak měla v šedesátých letech ve stále otevřenějším společenském prostoru dobré podmínky pro široký rozmach. Kolem ní se soustřeďovala vznikající popkultura, kterou přinesl nástup konzumní společnosti spojený s rozmachem masových médií a růstem množství volného času[4]. Populární hudba byla důležitým faktorem tohoto vývoje, zejména pro mládež, což výstižně vyjadřuje hudební publicista Josef Vlček: "*Středoškolák, který v roce 1967 neznal alespoň základní jména a pojmy populární hudby a rocku, byl společensky nepřijatelný.*"[5] Podobně uvádí Karel Kaplan, že "*[v]ětšina mládeže se svými zájmy nelišila od mladých západní Evropy - moderní hudba, písně zahraničních i domácích autorů.*"[6]

Tento vývoj byl normalizační elitou odsouzen jako "*pravicový oportunismus*", kterým podle ní byla kultura "*mimořádně silně zasažena*"[7]. Normalizační elita tak ve vztahu ke kultuře stála

---

žánrů v kulturním životě České socialistické republiky." Viz *Zábavná hudba v ČSR. Její hodnoty a předpoklady společenského uplatnění*. Praha, Divadelní ústav, 1984.

[1] Kaplan, K., *Kořeny československé reformy*, in: Cuhra, J. – Veber, V. (eds.), *Za svobodu a demokracii I. Odpor proti komunistické moci*. Praha, Karolinum, 1999, str. 99-116.

[2] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha, Academia, 2014, str. 54. Srov. dobové hodnocení Miroslava Bukovského, který na semináři k otázkám kulturní politiky, pořádaném v říjnu 1976, popsal tento jev jako "*oslabení a posléze ztrátu socialistického třídního přístupu k hodnocení společenských jevů*". Viz Bukovský, M., *Aktuální mezinárodní a vnitropolitické aspekty ideologického boje v oblasti kultury*, in: *XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky*. Praha, Horizont, 1977, str. 97.

[3] Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, in: týž (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 12.

[4] Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, str. 16-17.

[5] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, in: Alan, J. (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 201.

[6] Kaplan, K., *Kořeny československé reformy*, str. 113.

[7] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 39, ar. j. 65, bod 1, 13. 11. 1970, "Stav konsolidace kulturní fronty a nejbližší úkoly strany v této oblasti". Srov. *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. Praha, Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ, 1971, str. 16: "*[S]truktura* [pravicových seskupení] *byla budována tak, aby obsáhla a umožňovala vliv pravice v důležitých orgánech strany a ve významných složkách jejího aparátu, v rozhodujících střediscích společenských věd, ve sdělovacích prostředcích, v oblasti školství, vědy a kultury a v důležitých článcích státního aparátu*". Citát ukazuje, že nešlo jen o kulturu, ale že jev byl součástí širšího vývoje, který normalizační elita nazývala dalším ideologicky vyostřeným označením jako činnost "*tzv. druhého centra ve straně*". Viz tamtéž. Adam Havlík v této souvislosti cituje ještě přednášku Josefa Semína "XIV. sjezd KSČ a plnění hlavních úkolů v oblasti kultury" z roku 1973. Viz Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*. Diplomová práce, Praha, FF UK, 2012, str. 30.

před naléhavým úkolem vypořádat se s důsledky tohoto vývoje. To se pochopitelně nevyhnulo ani populární hudbě[1]. Prvním krokem zde bylo potlačit projevy, které se stavěly na odpor změněné společenské realitě v zemi, to jest uznání vpádu vojsk Varšavské smlouvy za bratrskou internacionální pomoc a uznání reformního procesu ve straně a společnosti za kontrarevoluci[2]. Písně, které bylo možno šířit prostřednictvím rozhlasu a gramofonových desek, měly v tomto společenském odporu významný dosah a získaly si značnou pozornost[3]. Ikonickým příkladem potlačení takových projevů je zastavení výroby a zákaz prodeje LP desky *Bratříčku, zavírej vrátka* písničkáře Karla Kryla, která vyšla na jaře 1969. Materiál z 37. schůze byra ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích "Zpráva o výsledku šetření závadného obsahu gramofonových desek" z prosince téhož roku[4] uvádí i další nahrávky, jejichž texty byly pro normalizující se státní kulturní politiku nepřijatelné. Z oblasti populární hudby to byly singly (malé gramofonové desky s jednou písní na každé straně) *Den štěstí/Když padají skály* Petra Nováka a skupiny George&Beatovens a *Modlitba pro Martu/Zlej sen* Marty Kubišové. Státní kulturní politika považovala vydání těchto desek za pokračování "*krizového vývoje*"[5] a do budoucna tomu chtěla rozhodně zabránit. Zásah proti "*závadnému obsahu gramofonových desek*"[6] byl jednou z konkrétních realizací usnesení "*pléna ÚV KSČ z května 1969*", kde šlo mimo jiné "*o okamžité zamezení rozšiřování takových děl a umělecké tvorby, která svým politickým a ideovým vyzněním byla v rozporu s konsolidační politikou strany a státu*"[7].

Nešlo a nemohlo ovšem jít jen o zabránění tomu, aby na trh pronikaly gramodesky s obsahem, který byl z pohledu tvůrců kulturní politiky závadný. "Zpráva o výsledku šetření závadného obsahu gramofonových desek" příznačně uvádí: "*Opatření k zamezení výroby závadných gramofonových desek je však pouze dílčí část celkového řešení nepříznivých vlivů v oblasti kultury.*"[8] Představitelé moci si velmi dobře uvědomovali spjatost tohoto jevu se stavem kultury jako takové. Vnímali, že jde o projev systémového problému; přijaté usnesení, které je součástí citovaného materiálu, tedy naznačuje kroky k systémovému řešení. Předseda nově vzniklého Českého úřadu pro tisk a informace (ČÚTI)[9], Vlastimil Neubauer, byl pověřen "*provést opatření k zabezpečení důsledného dohledu nad*

[1] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 59.
[2] Bren, P., *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha, Academia, 2013, str. 91.
[3] Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 204.
[4] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969, "Zpráva o výsledku šetření závadného obsahu gramofonových desek".
[5] Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974, "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR".
[6] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969.
[7] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 39, ar. j. 65, bod 1, 13. 11. 1970.
[8] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969.
[9] "*Úřad pro tisk a informace byl zřízen usnesením vlády č. 292 z 30. srpna 1968 s úkolem jednotně usměrňovat a kontrolovat činnosti tisku, rozhlasu, televize a ČTK a pracovat zároveň jako informační a konzultační středisko Předsednictva vlády pro styk s redakcemi.*" Viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 2, č. j. neuvedeno, "Úvodní zpráva předsedy ČÚTI na kulturním a školském výboru ČNR 13. 6. [19]69". Srov. Otáhal, M.,

textovým obsahem písní vydávaných na gramofonových deskách, v hudebních tiskovinách a podobných publikacích". Při ministerstvu kultury měla vzniknout "*z odpovědných zástupců vedení Čs. rozhlasu, televize, Supraphonu, Státního filmu a ministerstva kultury*" komise "*pro sjednocování politických hledisek k jednotnému postupu těchto institucí při prosazování kulturní politiky v souladu se zájmy strany a státu*"[1]. Zamezení výroby a distribuce gramodesek s nežádoucím obsahem bylo pro státní kulturní politiku součástí "*politického a ideologického boje s exponenty pravice, iniciátory a nositeli protisovětských a protisocialistických tendencí*"[2]. V prvních letech normalizace jej vedla velice široce, neboť nová elita viděla "*exponenty pravice*" jak mezi umělci, tak mezi pracovníky kulturně-politického aparátu a vydavatelských podniků. Byl to zápas o "konsolidaci kulturní fronty" a "obnovení socialistického řízení kultury"[3]. Za těmito dobovými, silně ideologizovanými hesly se skrýval požadavek podřídit kulturu v Československu opět potřebám režimu. Zatímco v šedesátých letech byl dozor oslaben a kultura mohla existovat a rozvíjet se do značné míry autonomně[4], nyní měl být znovu upevněn.

V oblasti populární hudby byly k tomu užívány dva klíčové nástroje: cenzura a rekvalifikační zkoušky. Cenzura byla v průběhu Pražského jara (konkrétně v červnu 1968) zrušena[5], ovšem již na podzim 1968 obnovena. Paulina Bren k tomu uvádí, že "*nový zákon o cenzuře už spoléhal na autocenzuru a vzájemnou kontrolu*."[6] Populární hudba – a to nejen texty písní, ale také například průvodní slovo na obalech gramodesek (sleevenote) – však byla od počátku sedmdesátých let podrobena přímému dozoru ČÚTI. Pro celá sedmdesátá léta se dochovaly materiály hodnotící gramoprodukci v populární hudbě, která byla hodnocena i několikrát ročně. Všechny tyto materiály mají podobnou strukturu a najdeme v nich mimo jiné počet zhodnocených textů za dané období, žánrové složení posuzovaných písní, zjištěné nedostatky (z hlediska obsahu i z hlediska formy – například je textům často vytýkáno používání nespisovného jazyka), pokus o stanovení vývojových

---

Opozice, moc, společnost 1969-1989. Příspěvek k dějinám normalizace. Praha, Maxdorf, 1994, str. 12: Úřad pro tisk a informace "*se měl stát nástrojem opětného podřízení masových sdělovacích prostředků kontrole KSČ*".

[1] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969.

[2] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 39, ar. j. 65, bod 1, 13. 11. 1970.

[3] Srov. tamtéž.

[4] Právě autonomní (či přesněji řečeno autonomizující se) postavení kultury v době obrodného procesu se normalizačním tvůrcům kulturní politiky příčilo a bylo považováno za jednu ze zásadních chyb tzv. krizového vývoje. S odvoláním na "*leninské vymezení postavení kultury*" se XIV. sjezd KSČ v roce 1971 opětně přihlásil k tezi, "*že kultura se nerozvíjí a nemůže rozvíjet v nezávislosti na politice a ekonomice, že není produktem autonomních vývojových zákonitostí a že ani její sociální funkce nemůže být chápána odtrženě od potřeb ekonomiky a politiky*." Viz Šeda, V., *XIV. sjezd KSČ a pojetí kulturní revoluce naší současnosti*, in: *XIV. sjezd KSČ a naše kultura. Sborník materiálů ze semináře Socialistické společnosti pro vědu, kulturu a politiku, uspořádaného dne 24. září 1971 v Praze*. Praha, 1971, str. 8. Tato teze je patrným základem kulturně-politické praxe celého normalizačního období: kultura měla být plně podřízena stranickému dozoru a potřebám státně socialistického režimu.

[5] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 56.

[6] Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 65. Vzájemnou kontrolou se rozumělo, že "*vydavatel* [měl] *hlídat šéfredaktora, ten redaktory a redaktoři měli hlídat autory. Ti se ovšem navíc hlídali navzájem.*" Viz tamtéž.

trendů a formulování zásad "dohlédací činnosti" (to jest cenzury) pro další období[1]. ČÚTI touto činností plnil usnesení byra ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích z prosince 1969 o "*zabezpečení důsledného dohledu nad textovým obsahem písní vydávaných na gramofonových deskách, v hudebních tiskovinách a podobných publikacích*"[2]. Šlo jednoznačně o zamezení opětovného výskytu takových případů jako byly *Bratříčku, zavírej vrátka*, *Den štěstí* nebo *Modlitba pro Martu*.

Populární hudba však existovala i mimo gramofonové desky a rozhlasové či televizní záznamy, a to v živých vystoupeních v klubech a kulturních zařízeních provozovaných obcemi, městskými částmi či společenskými organizacemi. Ve druhé polovině šedesátých let se objevily stovky amatérských hudebních skupin a zpěváků, zejména v žánrech dobově zvaných mladá hudba (rock, folk, country and western). Ty využívaly jak oslabení státního dozoru, tak špatné ekonomické situace četných kulturních zařízení a pronikaly do profesionální sféry. Společenská situace umožnila jejich evidenci zprostředkovatelskými agenturami, a tím vystoupování za slušný honorář, aniž by musely projít zdlouhavým a náročným procesem prověřování ideové a umělecké úrovně. Evidence u některé z krajských agentur a zisk kvalifikace pro profesionální vystupování se staly pouhou formalitou[3]. Tato praxe byla pro normalizační elitu nepřijatelná: zprostředkovatelská činnost agentur měla být obnovena podle platných zákonů (přijatých v padesátých letech) a všichni, kdo u agentur byli evidováni, měli být přezkoušeni. To byly ony rekvalifikační zkoušky, které se uskutečnily v letech 1974 a 1975[4]. Skládaly se ze zkoušky z hudební teorie, obecného kulturně-politického pohovoru a přehrávky před komisí[5]. Rekvalifikace měly z hlediska normalizačního režimu být "*cestou k vyšší kvalitě*" populární hudby, jak napovídá název článku z prvního čísla hudebního měsíčníku *Melodie* z roku 1974[6]. Přemysl Houda ovšem tento proces bez velké nadsázky označuje za čistku[7]. Téměř polovina[8] pozvaných rekvalifikací neprošla: "*Zkušební komise si pozvaly celkem 6 054 lidí a úspěšně z nich vyšlo (bez ohledu na udělenou kvalifikační třídu) 3 450 umělců. Zbytku bylo odebráno povolení hrát profesionálně za honorář.*"[9]

Normalizační režim chtěl znovu přísně dbát na ideovou a uměleckou úroveň populární hudby podle svých kritérií. Cenzurou zajistil, že nebude nositelkou nežádoucích myšlenek a pocitů,

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79.

[2] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969; NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 2372/70/II, 14. 12. 1970, "Kontrolní zpráva o zhodnocení gramofonové produkce za III. čtvrtletí 1970 s průvodním dopisem".

[3] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 53-54 a 62.

[4] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 64-66.

[5] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 67. K rekvalifikačním zkouškám a jejich průběhu Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 47-55.

[6] *Melodie*, 1/1974, str. 1.

[7] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 65.

[8] Vlastislav Hnízdo ve svém referátu na semináři k tématu "XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky" konaném v říjnu 1976 v Hradci Králové uvádí, že se "*počet* [interpretů populární hudby] *snížil o 47%*." Viz Hnízdo, V., *Tvůrčí fronta a úkoly umění po XV. sjezdu KSČ*, in: *XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky*, str. 71.

[9] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava*, str. 71-72.

rekvalifikací se pak zbavil nepohodlných lidí. Proces, který v populární hudbě proběhl a který lze jako celek označit za čistku, nebyl ve své podstatě ničím výjimečným. První léta normalizace přinesla totéž ve všech oblastech: ekonomické, kulturní, politické i sociální[1]. Z hlediska normalizační elity byly jevy, proti nimž přijímaná opatření směřovala, závadné nejen samy o sobě, ale i (především?) pro svou spjatost s takzvaným krizovým vývojem. Musely zmizet, neboť režim se chtěl všech pozůstatků těchto let zbavit[2].

Systematický postup státní kulturní politiky proti projevům, které v populární hudbě považovala za nežádoucí, přinesl během sedmdesátých let své výsledky. Profesionální domácí scéna byla "očištěna" od režimu nepohodlných lidí a do vystupování a nahrávání byl vnášen pořádek odpovídající představám elity. Předběžná kontrola ze strany agentur (vystupování) a ČÚTI (nahrávky) zajišťovala, aby se zde neobjevilo nic "závadného"[3]. Podle materiálu, který byl v červenci 1974 projednán sekretariátem ÚV KSČ, "*všechna tato a další opatření pomohla odstranit z oblasti zábavné hudby politicky a ideově nejzávadnější nedostatky a vytvořila výchozí předpoklady pro pozitivní vývoj.*" Jedním dechem je zde však uváděno množství problémů a nedostatků, se kterými se populární hudba podle tvůrců státní kulturní politiky stále potýkala. Příznačně se jednalo například o "*orientaci na stylové vzory západní zkomercializované produkce*"; "*neuspokojivou situaci v autorském zázemí*"; nebo "*nezdravé komerční vlivy v činnosti agentur*".[4] Podobně se o populární hudbě vyjadřuje i dokument předsednictva ÚV KSČ z počátku osmdesátých let:

> "*I když se podařilo překonat některé základní nedostatky v oblasti populární hudby, stále se ještě projevuje mnoho nešvarů. Část produkce nadále vychází z komerčních zájmů autorů i interpretů, což nepříznivě ovlivňuje její muzikální i textovou úroveň.*"[5]

Nedá se tedy říct, že by představitelé státní kulturní politiky byli s podobou populární hudby v Československu zcela spokojeni. Navíc vedle profesionální čili oficiální části scény existovala po celou dobu normalizace i část amatérská, neoficiální, kde působili nejen ti, kteří neprošli rekvalifikacemi, ale také ti, kteří v sedmdesátých a osmdesátých letech svou činnost teprve zahájili. Nejednalo se pouze o underground, působící zcela ilegálně mimo systém režimní kultury, ale také o různé projevy, které stály na okraji tohoto systému, například o folkové písničkáře[6]. Zde musel

---

[1] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 59. Houda nicméně dodává, "*že "znormalizování" hudby trvalo delší dobu a bylo složitější než očištění samotné KSČ nebo institucí veřejné správy. První fáze se dovršila až na konci první poloviny sedmdesátých let* [...]". Viz tamtéž.

[2] Srov. Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, str. 71.

[3] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 72-75.

[4] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[5] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1976-1980, č. fondu 1261/0/7, sv. 133, ar. j. 130, bod k informaci 3, 4. 2. 1980, "Informace o současné situaci a plnění úkolů v oblasti kultury a umění".

[6] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 75. K vývoji těchto projevů viz (vedle Houdova díla) např. Lindaur, V. – Konrád, O., *Bigbít*. Praha, Torst, 2001; Vlasák, V., *Folkaři: báječní muži*

režim čelit nejen jevům, které považoval za otevřeně nepřátelské (známý příklad kapely The Plastic People of the Universe v polovině sedmdesátých let[1]; činnost Jazzové sekce po jejím oficiálním rozpuštení v letech osmdesátých[2]). Neoficiální část scény také představovala se svými koncerty mimo hlavní centra neznámý, obtížně kontrolovatelný prostor.

Populární hudba tedy působila státní kulturní politice potíže po celou dobu normalizace. Podařilo se ji z velké části dostat pod kontrolu – stejně jako v padesátých letech platilo, že "*populární hudba* [byla] *jedním z nejpřísněji kontrolovaných a ideologizovaných druhů umění v Československu.*"[3] Systém, který byl nastaven v první polovině sedmdesátých let, však nefungoval bez problémů. Vždy se v něm našly mezery[4], kterými mohl do veřejného prostoru proniknout projev (byť s omezeným dosahem), jejž státní kulturní politika považovala za nežádoucí. To bylo jedním z důvodů, proč se k populární hudbě stavěla s nedůvěrou. Další dva hlavní důvody této nedůvěry spatřujeme v trvalé nespokojenosti tvůrců kulturní politiky s tím, že se populární hudba nevyvíjela tak zcela podle jejich představ; a konečně také ve vlivu, který měla ve společnosti díky své oblíbenosti[5]. Chápeme-li snahy státní kulturní politiky o prosazení jejích představ o populární hudbě jako součást zápasu o nadvládu nad společností, pak lze říci, že v něm ne vždy vítězila, a pokud vítězila, tak ne zcela přesvědčivě.

---

s kytarou, kteří psali dějiny. Řitka, Daranus, 2008. K rozdílu mezi undergroundem a jinými formami "kulturní jinakosti" viz Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, str. 19-21.

[1] K případu této zřejmě nejznámější československé undergroundové skupiny viz Jirous, I. M., *Pravdivý příběh Plastic People*. Praha, Torst, 2008; Hlavsa, M. – Pelc, J., *Bez ohňů je underground.* Praha, Maťa, 2001.

[2] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1986-1989, č. fondu 1261/0/20, sv. 33B, ar. j. 40, bod k info 2, 3. 12. 1987, "Informace o některých skutečnostech souvisejících s nelegální činností zrušené Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR a jednání se zástupci této organizace". Viz také Kouřil, V., *Jazzová sekce v čase i nečase: 1971-1987*. Praha, Torst, 1999.

[3] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 203.

[4] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava*, str. 75.

[5] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava, Opus, 1978 (2. vyd.), str. 1-2.

Poslání populární hudby v "rozvinuté socialistické společnosti"

Představitelé režimu si navzdory své nedůvěře k populární hudbě uvědomovali, že společnost ji vyžaduje, a to v podobě, jakou jí dala šedesátá léta (zvýšení dostupnosti a oblíbenosti, nástup nových žánrů), a že ji není možno vytlačit na okraj nebo nahradit staršími formami (například budovatelskou písní let padesátých[1]). Zvyklosti, které se v šedesátých letech vytvořily a které souvisely s nástupem konzumní společnosti v ČSSR, se nedaly zvrátit čistkou nebo administrativním opatřením. Režim zde musel společnosti vyjít vstříc. Nebylo možno jen zabraňovat nežádoucím projevům, bylo také třeba vytvářet přijatelnou podobu[2]. To samo o sobě představovalo náročný úkol. Do procesu mělo být zapojeno velké množství činitelů: vedle samotných tvůrců (skladatelé, textaři) a interpretů také tvůrčí svazy, gramofonová vydavatelství, zprostředkovatelské agentury, rozhlas a televize, národní výbory všech stupňů, společenské organizace (zejména Svaz socialistické mládeže – SSM a Revoluční odborové hnutí – ROH), akademie věd a samozřejmě obě ministerstva kultury[3]. Státní kulturní politika si zajišťovala různé cesty, jak tuto sféru ovládat.

Populární hudba musela být usměrňována tak, aby to nějakým způsobem uspokojovalo požadavky společnosti a zároveň naplňovalo zejména představy režimní elity. To je ostatně dobrým příkladem skutečnosti, kterou pojmenovává Jiří Knapík: kulturní politika státně socialistického režimu vždy obsahovala pozitivní a negativní aspekt. Na jedné straně to bylo "*vytváření žádoucího modelu socialistické kultury*", na straně druhé pak vymezování osob a hodnot, které bylo třeba potlačit, a způsob tohoto potlačení[4]. Pro režim to znamenalo nutnost pochopit funkce populární hudby, porozumět jejímu významu a ujasnit si, jaké místo jí v "rozvinuté socialistické společnosti" náleží[5]. To odpovídalo obecnému požadavku kulturně-politické praxe o "*vědeckém řízení kulturního rozvoje naší společnosti*", které "*nezbytně předpokládá zjistit a definovat základní tendence jejího vývoje, vycházet z poznání zákonitostí rozvoje socialistické kultury, sjednocovat kulturně politické úsilí v souladu s jejich působením.*"[6] Po celou dobu normalizace tedy populární hudba byla předmětem zvýšené

[1] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 24-25.

[2] Srov. *Melodie*, 3/1983, str. 65: "[...] *aby v souladu s velkoryse pojímanou kulturně politickou koncepcí poslání naší televize byly splněny rozmanité přání a potřeby divácké obce*." Slova se týkají televizního vysílání, ale lze je dobře uplatnit i na populární hudbu, resp. na kteroukoli oblast kulturního vyžití obyvatelstva. Přitom nejde jen o to, že by se "*přání a potřeby*" obyvatelstva mohly naplňovat pouze v míře stanovené jednou provždy státní kulturní politikou, tj. pouze se jí podřídit. Normalizační režim nemohl zájmy obyvatel v kulturní sféře ignorovat a násilně prosazovat jen své představy. Pravdou zůstává, že se tyto zájmy především snažil ovlivňovat tak, aby byly uváděny do souladu s jeho vlastními potřebami a aby nestály mimo dosah jím prováděné kontroly.

[3] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[4] Knapíkův výklad se týká padesátých let a boje za prosazení socialistického realismu v umění, ale je dobře uplatnitelný na celé období 1948-1989. Viz Knapík, J., *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha, Libri, 2006, str. 8-9.

[5] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[6] Šeda, V., *Kulturně politická linie XV. sjezdu KSČ jako součást programu budování rozvinuté socialistické společnosti v ČSSR*, in: *XV. sjezd a otázky kulturní politiky*, str. 9.

pozornosti stranických a státních orgánů[1]. O naléhavosti této problematiky dobře vypovídá úvod k dílu *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie* Lubomíra Dorůžky:

> "*Široký dosah populárnej hudby, okolnosť, že ju sleduje také početné obecenstvo, môže* [...] *ľahko viesť k nedorozumeniu. Mohlo by sa zdať, že hudba natoľko všeobecne prístupná musí byť javom úplne jednoduchým, že postačí si utvoriť ideálnu predstavu o jej žiadúcej podobe a túto predstavu jednoducho realizovať. Takáto ideálna predstava však u jednotlivých pozorovateľov môže nadobudnúť aj veľmi odlišné podoby.* [...] *Preto jestvuje* (existuje, pozn. A. Z.) *v praxi okolo populárnej hudby toľko protichodných názorov, sporov, nejasností.*"[2]

V roce 1972 proběhla na obou republikových ministerstvech kultury zásadní jednání o této problematice[3]. Během nich mimo jiné zazněl požadavek, citovaný Dorůžkou, "*podporovať vznik odborných teoretických prác v oblasti populárnej hudby* [...], *ktoré budú vychádzať zo zásad marxistickej estetiky*"[4]. Tento požadavek dokládá (alespoň deklarovanou) vůli režimu zkoumat problematiku populární hudby do hloubky[5]. Na otázku, zda jsou zásady marxistické estetiky – ať už tímto pojmem bylo myšleno cokoliv – vhodným nástrojem k pochopení funkcí populární hudby a jejího významu, zde nemůžeme odpovědět. Skutečností však zůstává, že Dorůžkova práce je na svou dobu (první vydání v polovině sedmdesátých let) neobvyklým dílem; lze říci, že jde o poctivý pokus o přehledné uchopení problematiky populární hudby. V následujících letech však neměl mnoho následovníků, i když několik děl tohoto druhu vzniklo[6]. Požadavek teoreticky zkoumat tuto oblast, a tím jí lépe porozumět, se zřejmě nepodařilo plně realizovat, o čemž svědčí výtka v materiálu ideologické komise ÚV KSČ z listopadu 1986, "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně": "*pro oblast odborné kritiky a publicistiky, redakční práce, dramaturgie a produkce v oblasti zábavné hudby není zatím zřízeno žádné specializované pedagogické pracoviště.*"[7] Lze spekulovat, že nedůvěra, kterou režim ve vztahu k populární hudbě měl, brzdila

[1] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1976-1980, č. fondu 1261/0/7, sv. 133, ar. j. 130, bod k informaci 3, 4. 2. 1980.

[2] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 1.

[3] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 1. Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[4] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 1.

[5] Srov. tezi z referátu zástupce ředitele odboru umění MK ČSR Jaroslava Hraby (listopad 1980): "*Důležitým předpokladem úspěšné realizace* [...] *základních cílů kulturní politiky v oblasti zábavné hudby je důsledná denní činnost odborných pracovišť, opřená o hluboké a důvěrné znalosti vlastní problematiky této hudby, jejich jednotlivých žánrů a stylových odstínů, ale také života a potřeb naší socialistické společnosti a zájmů zejména mladé generace.*" Viz *Melodie*, 2/1981, str. 33.

[6] Nejvýznamnějším je zřejmě rozsáhlé čtyřdílné encyklopedické dílo Antonína Matznera, Ivana Poledňáka a Igora Wasserbergera *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha, 1983; 1986; 1987; 1990.

[7] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

i uskutečňování tohoto teoretického výzkumu. Poznaná nutnost jej provádět zřejmě nebyla dostatečně silným impulsem k překonání této nedůvěry. Populární hudba tak zůstávala pro režim spíše neznámou oblastí, což na druhou stranu mohlo nedůvěru jen prohlubovat.

Tyto těžkosti však nebránily normalizační elitě v tom, aby si o roli populární hudby v "rozvinuté socialistické společnosti" utvořila svou vlastní představu. Státní kulturní politika pak měla tuto představu uskutečňovat. Co bylo od populární hudby očekáváno? Pohlédněme znovu do dokumentu sekretariátu ÚV KSČ z července 1974, "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR":

> "*Základním požadavkem nové tvorby je její angažovanost pro cíle socialistické společnosti*. [...] *Svými specifickými výrazovými prostředky bude přispívat k upevňování socialistického vědomí našich pracujících, k prohlubování internacionálních vztahů a socialistického vlastenectví, povede k podpoře národů bojujících proti novodobému fašismu a imperialismu.* [...] *[P]řispěje k aktivizaci budovatelského úsilí našeho lidu, k popularizaci jeho pracovních úspěchů apod. Bude však vyjadřovat i prosté lidské vztahy, přinášet lidem radost a životní optimismus. Nemůže se vyhýbat ani kritickým a satirickým ostnům proti různým přežitkům maloměšťáctví.*"[1]

Skutečný význam pro formulaci poslání populární hudby v době normalizace měl přitom úkol "*vyjadřovat prosté lidské vztahy, přinášet lidem radost a životní optimismus*".[2] Politické úkoly uvedené v první části této citace, jejichž formulace připomínají plakátová hesla, populární hudba v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech plnila pouze okrajově. Angažovanost pro "*cíle socialistické společnosti*" byla sice podporována, například pořádáním Festivalu politické písně v Sokolově[3], ale podstata poslání populární hudby ležela v době normalizace jinde. Přemysl Houda charakterizuje toto poslání slovy: "*Populární hudba se* [...] *zřekla "velkých" ideologických schémat* [...] *ve prospěch nenáročných písní o základních lidských pocitech a situacích (v různých variacích o lásce, přátelství atd.).*"[4] Toho si ostatně všímají i doboví svědkové. Lubomír Dorůžka považoval tuto skutečnost za zákonitou, i vzhledem k tomu, že populární hudba byla záležitostí zejména mladé generace, "*logickou súčasťou života mladých ľudí v období dospievania, prvých tanečných hodín, prvých ľúbostných* (milostných, pozn. A. Z.) *citov. Z toho možno vyvozovať, že najrozšírenejším tematickým okruhom* [...] *sú drobné životné radosti, krása života, šťastie aj sklamanie z lásky.*"[5] Stejně se na tuto otázku díval ředitel rozhlasového okruhu (stanice) Hvězda[1],

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[2] V osmdesátých letech je tento úkol formulován již zcela otevřeně jako nejdůležitější: "*Posláním zábavné hudby* [...] *je přinášet lidem radost a aktivně působit na vytváření pozitivních mezilidských vztahů.*" Viz NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

[3] K tomu blíže Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 27-28.

[4] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 72.

[5] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 174.

Miroslav Kratochvíl: "*Jsme si velice dobře vědomi, že většina písňové tvorby bude vždycky především vycházet z úsilí o dobrou, v nejlepším slova smyslu rekreační zábavu.*"[2] Naproti tomu písně otevřeně politické, "*ideovo vyhranené*", jak je nazývá Dorůžka[3], představovaly podle Kratochvíla v celku populární hudby menšinový projev: "*Tato část tvorby nikdy nebude ve většině.* [...] *[N]emyslíme* [si]*, že by tyto písně mohly početně převažovat*"[4].

Tento jev se ostatně neomezoval pouze na populární hudbu. Ideologická témata byla v době normalizace opuštěna i například v oblasti televizní seriálové tvorby, jejímž ikonickým příkladem jsou seriály Jaroslava Dietla[5]. Zdá se tedy, že ideologie "*upevňování socialistického vědomí našich pracujících*", "*prohlubování internacionálních vztahů*", "*aktivizace budovatelského úsilí*" a podobně[6] byla v době normalizace nezbytným rámcem myšlení režimní elity, které se přenášelo do nižších pater stranického a státního aparátu a rezonovalo i ve společnosti[7]. Fakticky byl tento rámec vágní a vyprázdněný, takže umožňoval existenci kultury, která nebyla otevřeně ideologická, jako musela být v padesátých letech. Tato skutečnost umožnila nově definovat angažovanost "*v širokém kontextu kulturních potřeb člověka budujícího nejpokrokovější společenské zřízení*"[8]. Sem se nepochybně krásně vlezlo i ono vyjadřování prostých lidských vztahů a přinášení radosti a životního optimismu lidem, jak to požaduje výše citovaný dokument sekretariátu ÚV KSČ[9].

Nová definice angažovanosti však nebyla nouzovým krokem k náhradnímu vyplnění vyprázdněného ideologického rámce, jak by se nabízelo ji chápat. Ač se to na první pohled zdá paradoxním, populární hudba (respektive její část) – stejně jako například výše zmíněné Dietlovy seriály – v době normalizace hrála důležitou společenskou úlohu, kterou jí režim zřejmě zcela vědomě přidělil. Hudební publicista Jiří Černý na to poukazuje svým hodnocením tvorby přední hvězdy normalizačního období, Karla Gotta: "*Jistěže má* [Gottova hudba] *poselství: Gott je posel dobrých zpráv, úniku z reálného světa do světa snů.* [...] *Význam těchto lidí pro normalizaci byl samozřejmě*

---

[1] Rozhlasovému okruhu Hvězda se věnujeme blíže ve čtvrté kapitole.

[2] *Melodie*, 1/1973, str. 5. Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 174.

[3] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie,* str. 174-175.

[4] Citováno tamtéž.

[5] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 61, pozn. 155: "[...] *Dietlovy seriály* [...] *[l]íčí vlastně ideální život, všichni hrdinové jsou v podstatě dobří, všechno nějak funguje* [...]. *O politických záležitostech však v Dietlových seriálech není k nalezení téměř nic.*" Podrobně se tomuto fenoménu věnuje Bren, P., *Zelinář a jeho televize*, zejm. str. 247-370.

[6] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[7] Pullmann v tomto smyslu hovoří o autoritativním diskursu státně socialistického režimu. Srov. Pullmann, M., *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu*, Praha, Scriptorium, 2011, str. 19-22.

[8] *Melodie*, 7/1974, str. 193. Citováno in: Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 61.

[9] Srov. NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/6, sv. 50, ar. j. 50, bod 5, 21. 8. 1972, "Zásady rozvoje kulturně výchovné činnosti": "*[J]de* [...] *o to,* [...] *všestranně rozvíjet osobnost každého člověka,* [...] *aby rozuměl společenskému dění, revolučnímu vývoji ve světě a mohl se s ním ztotožnit, aby se stal šťastnějším, schopnějším plně žít v nové socialistické společnosti* [...], [jde o to], *dosáhnout takových trvalých změn ve vědomí lidí, kterými se upevňuje jejich pozitivní přístup k socialismu, ke společnosti a k životu* [...]."

velký: každému režimu záleží na tom, aby byl klid, aby se lidé smáli a o nic se nestarali."[1] Šlo tudíž o to, aby populární hudba v posluchačích posilovala pozitivní pocity a tím jim umožňovala zaujímat kladný postoj ke skutečnosti[2]. Není divu, že oficiální hodnocení si na počátku sedmdesátých let stěžovalo, že "*[z]načná část současné písňové tvorby je vedena všeobecně v duchu zoufalství, beznaděje a zklamání (včetně invektiv)*"[3] a naopak o několik let později mohlo spokojeně konstatovat: "*Texty jsou většinou psány se snahou vyjádřit životní optimismus* [...]."[4] Státní kulturní politika se sice nadále vyjadřovala v duchu velkých ideologických cílů, jak je citujeme výše, ale důležitější bylo vést společnost k tomu, aby se souhlasem (vyjádřeným či nevyjádřeným) přijímala dané společenské poměry a tím i režim, který je rozhodujícím způsobem utvářel a garantoval. Souhlas společnosti byl totiž základem jeho legitimity[5]. K tomuto cíli chtěla státní kulturní politika využívat také populární hudbu.

[1] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*. Praha, Galén, 2006, str. 265-266.

[2] Srov. Hnízdo, V., *Tvůrčí fronta a úkoly umění po XV. sjezdu KSČ*, str. 75: kultura v "rozvinuté socialistické společnosti" měla obecně být rozvíjena tak, "*aby upevňovala vztah lidí k socialismu, uvolňovala tvůrčí schopnosti člověka a pěstovala jeho smysl pro krásu*."

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 2372/70/II, 14. 12. 1970. Invektiva = "*urážlivý ústní n. písemný útok, výpad, útočná řeč, urážka*". Viz Kraus, J. (ed.), *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia, 2007, heslo *invektiva*.

[4] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1976-1980, č. fondu 1261/0/7, sv. 133, ar. j. 130, bod k informaci 3, 4. 2. 1980.

[5] Srov. Pullmann, M., *Konec experimentu*, str. 223.

Populární hudba a práce s mládeží

Nastavení mládežnické politiky a praktická práce s mládeží byly jednou ze základních otázek, kterou stranické a státní orgány řešily po celá dvě desetiletí normalizace – a nikdy uspokojivě nevyřešily[1]. Představitelé režimu potřebovali mládež získat, protože se v dalších letech měla stát hlavním činitelem "budování rozvinuté socialistické společnosti". To v praktické rovině znamenalo vytvářet v mladých lidech kladný vztah ke společenským poměrům, a tím zajistit, že legitimita, kterou má režim nyní, přetrvá do budoucna. Otázku, jak to provést, bylo velice naléhavě nutno řešit[2]. V šedesátých letech se tento úkol ostatně příliš nedařilo plnit[3]. Převratné události vrcholící Pražským jarem sice mládež aktivizovaly[4], ale v drtivé většině směrem, který po porážce reformního procesu opadl a pro normalizační elitu by býval stejně byl nežádoucí[5]. Vedle toho představovala mladá generace pro režim rizikovou skupinu, protože byla považována za "politicky nevyspělou" a tudíž snadno ovlivnitelnou "imperialistickou a buržoazní propagandou"[6]. Za těmito ideologickými hesly je zřejmě třeba vidět obavy představitelů režimu, že mladá generace může k daným společenským poměrům zaujmout odmítavý postoj snáze než postoj souhlasný. Tím by ovšem byla vážně ohrožena (budoucí) legitimita režimu. Mládeži tedy měla být věnována soustavná a všestranná pozornost. Jedním z důležitých úkolů v této oblasti bylo zabývat se tím, jak tráví mladí lidé svůj volný čas,

[1] Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 203.

[2] Srov. Macura, V., *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha, Academia, 2008, str. 26-29, 91 a 190-191. Obecně vzato spojuje každá společnost s mladou generací své naděje do budoucna. Pro ideology, kteří socialistickou společnost vnímali jako společenství "nových lidí", tak mládež byla tím významnější, že mladý člověk v jistém smyslu představuje ideální typ "nového člověka". Takového, který vyhlíží "šťastné zítřky" a podílí se svou prací na jejich uskutečňování a který naopak není zatížen minulostí, v ideologii socialismu považovanou za něco negativního, překonaného. Z tohoto hlediska představoval začátek normalizace – změna společenských podmínek – vhodnou dobu pro řešení této otázky. Bylo možno, či nutno, začít znovu, radikálně se rozejít s minulostí a stejně radikálně obrátit pohled k budoucnosti. Srov. závěrečnou výzvu *Poučení z krizového vývoje*: "*V čele s Komunistickou stranou Československa kupředu za další výstavbu socialismu v naší vlasti!*" Viz *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, str. 44.

[3] Srov. Kaplan, K., *Kořeny československé reformy*, str. 111-114.

[4] Srov. Golan, G., *Youth and Politics in Czechoslovakia*, in: *Journal of Contemporary History*, 1/1970, str. 3-22.

[5] Srov. *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, str. 27: "*Pod pláštíkem kritiky nedostatků došlo k rozbití Československého svazu mládeže* [...]. *V důsledku nerozhodného postupu předsednictva ústředního výboru Komunistické strany Československa byly mládežnické organizace vydány napospas pravicovým a kontrarevolučním silám.*"

[6] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 81-83. Srov. NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, zápis P35/82, bod k informaci 5, 22. 3. 1982, "Informace o trestné činnosti mládeže v letech 1976-1980". Ve stejném duchu poukazuje *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* na to, že mládež byla v závěru roku 1968 "zneužita" pravicí pro "*nátlakové kampaně zaměřené proti normalizačnímu procesu*". Viz *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, str. 40. Srov. dále NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 91/1984, 28. 11. 1984, "Hlavní tendence ideodiverzní propagandy zaměřené na mladou generaci": "*Nepřátelská centra* [...] [se] *[s]naží* [...] *využívat politické a třídní nezkušenost mladých lidí, často se projevující naivity v hodnocení jevů a událostí, toho, že u mladých lidí se projevuje doposud neucelené přesvědčení a ne zcela zformované základy světového názoru*."

a zajišťovat, aby jej trávili účelně[1], to jest v souladu s představami stranických a státních orgánů. S populární hudbou bylo při při plnění tohoto úkolu nutno stále počítat, protože byla důležitým volnočasovým vyžitím mládeže po celou dobu normalizace. Tvůrci státní kulturní politiky si to velmi dobře uvědomovali[2] – zdá se, že se museli populární hudbou vážně zabývat zejména právě pro její spjatost s mladou generací[3].

V dokumentech týkajících se populární hudby nechybí zmínky o jejím vlivu na mládež – a na druhou stranu dokumenty pojednávající o práci s mládeží nikdy neopomíjejí populární hudbu. Přitom tu znovu narážíme na dvojí aspekt státní kulturní politiky: snahu o zabránění "*negativním jevům, které nevytvářejí dobrý příklad naší mládeži*" a vedle ní požadavek "*propagovat a popularizovat jen ty umělce, kteří svými občanskými postoji i výsledky vlastní umělecké práce poskytují záruky, že oblast zábavné hudby bude orientována v duchu kulturní politiky KSČ.*"[4] Tvůrci kulturní politiky věděli, že populární hudba má na mladé posluchače vliv, který považovali za nežádoucí, že však stejně tak je možno ji využít pro uplatňování vlivu žádoucího, podřídí-li ji svému řízení. Na jedné straně tak je v dokumentu předsednictva ÚV KSČ "Zpráva o trestné činnosti mládeže" populární hudba dávána do souvislosti s působením "*antisocialistických živlů, především některých signatářů "charty", kteří* [...] *se snaží ovlivňovat "volnou mládež"* (to jest mládež, která nebyla zapojena – "organizována" v SSM, pozn. A. Z.) *především prostřednictvím organizátorů*

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1976-1979, č. fondu 1261/0/18, sv. 27, ar. j. 43, bod 1, 10. 5. 1977, "Hodnocení dosavadního stavu péče o mladou generaci, její společné aktivity a návrh komplexního postupu orgánů, organizací a institucí naší společnosti při dalším rozvíjení práce s mládeží po XV. sjezdu KSČ". Srov. NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ, č. fondu 1261/0/6, sv. 50, ar. j. 50, bod 5, 21. 8. 1972: "*Snahou společnosti tedy musí být podchycovat a kultivovat kulturní zájmy mládeže v celé její šíři a mnohotvárnosti, nesnažit se je unifikovat, ale rozlišovat mezi dobrými a špatnými tendencemi*."

[2] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985, "Prohloubení vlivu dětského a mládežnického tisku, Čs. televize, Čs. rozhlasu, Čs. filmu a dalších sdělovacích prostředků na formování socialistického vědomí mládeže". Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 201.

[3] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 159-160. Lubomír Dorůžka v této souvislosti upozorňuje obzvláště na význam, který pro mladou generaci měla rocková hudba jako "*manifest odlišnosti, aký hľadá každá generácia.* [...] *Rock plní pre najširší okruh svojich mladých poslucháčov funkciu určitého symbolu odlíšenia sa od starších generácií. Podla zhrnutia niektorých pozorovateľov nejde ani tak o priamu kritiku spoločnosti dospelých, ako skôr o dištancovanie sa od nej; namiesto ideológie a konkrétneho programu stačia provokujúce symboly (obliekanie sa, správanie* (chování, pozn. A. Z.), *hudba).*" Zdá se, že se tento text (stejně jako i další v Dorůžkově práci) pokouší dokázat, že rocková hudba jako taková není projevem politické opozice, což jí normalizační tvůrci kulturní politiky zejména v sedmdesátých letech přisuzovali.

[4] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974. Srov. komentář Lubomíra Dorůžky: "*Socialistická spoločnosť nemá záujem na samoúčelnom kulte hviezd; na druhej strane však niet dôvodu, aby sa vzdávala pozitívnych hodnôt, ktoré so sebou prináša obľúbenosť dobrých interpretov populárnej hudby.*" Viz Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 149. Citovaný požadavek dokládá, že činnost interpretů populární hudby má sloužit kulturně-politickým potřebám normalizačního režimu. Dorůžkův komentář vedle toho zřejmě napovídá, že právě takto je možno jejich činnost využít – aby byli pro mladou generaci dobrým příkladem, a to nejprve svým pozitivním vztahem ke společenské realitě, resp. vládnoucímu režimu, který byl jejím tvůrcem a garantem.

"undergroundu" a přívrženců "hippies". Ti využívají všech příležitostí ke shromažďování "volné mládeže". Na tzv. srazech spojených s poslechem dekadentní hudby nebo zakázaných hudebních skupin dochází k ideodiverznímu působení na mladé lidi a nezřídka i k jejich získávání pro proti-socialistickou činnost."[1] Podobně měla populární hudba podle téhož dokumentu sloužit aktivitám církví, které režim považoval za sobě nepřátelské, neboť se pokoušely "*narušit proces socialistické výchovy mládeže*".[2] Mohla se tedy stát nástrojem v rukou "nepřátel socialismu", což mělo zřejmě dva důsledky. Za prvé to bylo tvůrcům státní kulturní politiky důležitou motivací, aby se populární hudbu tím více snažili podřídit svému řízení a dozoru. Za druhé to ovšem mohlo vést i k tomu, aby ji sami dokázali mladé generaci nabídnout[3], což postupně, hlavně ve druhé polovině osmdesátých let, vyústilo do poněkud vstřícnějšího vztahu zejména k rockové hudbě (příkladem zde mohou být rockové festivaly, které pořádal SSM a na nichž vystupovaly kapely dříve působící pouze neoficiálně, nebo vznik Ústavu pro zábavnou hudbu a společenskou zábavu, který se měl specializovat na práci s rockovými skupinami)[4].

Tím už se dostáváme k opačnému pólu vztahu mládežnické politiky k populární hudbě. Populární hudba totiž mohla sloužit i jako způsob účelného trávení volného času mladých lidí, které bylo požadavkem mládežnické politiky. V dokumentu odboru kultury národního výboru hlavního města Prahy "Stav, charakteristika a výhled programové činnosti v Malostranské besedě" je tento aspekt dobře viditelný:

> "*Hudební oblast folkové a country hudby a trampské písně se* [...] *stala* [...] *významnou složkou zájmové umělecké činnosti mládeže. Dokladem významu této oblasti je mimo jiné i pozornost, jakou jí věnují například ÚV SSM a řada dalších institucí. Dá se říci, že díky pozitivnímu ovlivňování této oblasti, je možno zaznamenat řadu pozitivních vývojových rysů.*"[5]

---

[1] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, zápis P35/82, bod k informaci 5, 22. 3. 1982. Mimochodem, tento příklad ukazuje, že představitelé režimu mezi různými opozičními skupinami příliš nerozlišovali a předpokládali jejich vzájemnou provázanost a spolupráci. Blíže pravdě však zřejmě byla skutečnost, že disent (chartisté a další) a underground byly dva docela odlišné mikrosvěty, které mezi sebou udržovaly odstup a jejich vzájemný vztah byl určován spíše nedůvěrou a značnou kritičností k činnosti protějšku. Viz Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, str. 19-21; Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 85-86.

[2] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, zápis P35/82, bod k informaci 5, 22. 3. 1982.

[3] Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985: "*Spojení hudby, která je v popředí posluchačského zájmu a* (sic – má být zřejmě "s", pozn. A. Z.) *propagandistickým působením je cestou k posílení efektivnosti vlivu na mládež a zároveň i cestou k omezení nežádoucích zdrojů hudby.*"

[4] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1986-1989, č. fondu 1261/0/20, sv. 33B, ar. j. 40, bod k info 2, 3. 12. 1987; Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých a osmdesátých let*, str. 250-251.

[5] AHMP, Fond Magistrát hl. města Prahy II, odbor kultury NVP, inv. č. 2718, karton 263, signatura OK-263.001, datum neznámé (po roce 1972) "Stav, charakteristika a výhled programové činnosti v Malostranské besedě".

Podobně žádoucí bylo zařazovat populární hudbu do publicistických pořadů pro mládež, "*protože zejména u některých skupin mládeže je hudební složka rozhodujícím důvodem pro poslech určitých pořadů.*"[1] Takovým typem pořadu bylo zejména "Mikrofórum"[2] a na tomto sepětí zpravodajství a publicistiky s populární hudbou pak bylo postaveno celé vysílání rozhlasového okruhu Hvězda (viz čtvrtá kapitola).

Uvedené příklady vymezují prostor, v němž se v době normalizace populární hudba z hlediska mládežnické politiky pohybovala. Je to prostor široký: od činnosti krajně nežádoucí po činnost požadovanou[3]. Tato šíře byla zdrojem napětí, které existovalo v samotné podstatě náhledu režimu na problematiku vztahu mládeže a populární hudby. Obrazně toto napětí lakonicky pojmenovává Jiří Černý jako "*mládežnický tanec mezi porcelánem, tedy mezi zájmy mládeže a strachem z toho, "co nám ta mládež zase vyvede"* "[4]. Nepochybně i ono přispívalo k nedůvěře k populární hudbě, jak je o ní řeč výše. Ostatně právě zde docházelo k průmětu dvou oblastí, které režim považoval za rizikové.

Státní kulturní politika chtěla napětí v této oblasti zmírnit ve svůj prospěch. Kromě potírání nežádoucích projevů a podpory těch vyhovujících bylo jejím cílem také to, aby mladí lidé sami mohli rozlišovat projevy "vhodné" od "nevhodných". Po celou dobu normalizace ji trápila skutečnost, že mladá generace je ohledně populární hudby málo vzdělaná – to jest málo vzdělaná odpovídajícím způsobem, podle představ tvůrců státní kulturní politiky. Již citovaný dokument "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR" požaduje "*péči o prohlubování vztahu posluchačské veřejnosti, především mládeže k dobré zábavné hudbě*". Tomuto úkolu měla sloužit "*především školní a mimoškolní estetická výchova a zájmová umělecká činnost zejména v Socialistickém svazu mládeže, v Revolučním odborovém hnutí a v dalších společenských a vzdělávacích institucích.*"[5] Jako jiné úkoly, které státní kulturní politika pro oblast populární hudby formulovala, se ani tento zřejmě nedařilo uspokojivě plnit. Dokument "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně" tak v listopadu 1986 lamentuje:

> "*Vážným problémem je dlouhodobé zaostávání systematicky prováděné hudební i estetické výchovy, zejména dětí a mládeže, zvláště v rámci školského systému. Tento fakt se odráží v poměrně nízké úrovni hudebního vkusu a zájmů poměrně velké části veřejnosti, zvláště mladé*

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.
[2] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, sv. 5, ar. j. 18, bod 3, 3. 12. 1986, "Ideově-tematický plán vysílání Čs. rozhlasu na rok 1987. Ideově-tematický plán Čs. televize na léta 1987-1988".
[3] Tento prostor ostatně kopíruje rozpětí, v němž se z hlediska státní kulturní politiky pohybovala populární hudba jako taková. Viz Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*.
[4] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 121.
[5] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

generace, a tím i v snížené schopnosti samostatného rozlišování skutečných hodnot v oblasti zábavné hudby."[1]

Kulturně-výchovným požadavkům mládežnické politiky v oblasti populární hudby měl sloužit také rozhlas, televize a hudební časopisy. Konkrétním příkladem zde je televizní pořad "Hudební aréna", který měl vést "*k hlubšímu poznání skutečných a pomyslných hodnot nových proudů populární hudby*" a "*orientovat mladé lidi v hlavních směrech vývoje této hudby, pranýřovat hudební a estetický nevkus a různé výstřelky buržoazní hudební produkce, která se k nám dostává nejrůznějšími cestami*". Pořad byl připravován v roce 1985[2] a uváděn od roku následujícího; podle plánu na rok 1987 byl vysílán třináctkrát za rok a jeden díl trval 40 minut[3]. Také rozhlas měl v hudebních, hudebně-publicistických a mládežnických pořadech plnit úkol "*ovlivňování hudebního vkusu a cítění mladé generace*".[4] Co se hudebních časopisů týče, pak působení měsíčníku *Melodie* v rámci kulturně-výchovné činnosti bylo v průběhu času hodnoceno značně rozporuplně, protože dlouhou dobu neodpovídalo požadavkům, jaké na něj státní kulturní politika kladla[5]. Naproti tomu *G: noviny ze světa hudby a zvuku*, časopis specializovaný "*na vydavatelskou činnost Supraphonu, Pantonu a Opusu*" a známější pod svým podtitulem jako *Gramorevue*, plnil tento úkol dobře[6]. K rozhlasovým a televizním pořadům a hudebním časopisům se ještě vrátíme ve čtvrté kapitole.

Úzká spjatost mládežnické politiky a kulturní politiky v populární hudbě umožňuje pochopit některé zákonitosti, které určovaly vztah československého normalizačního režimu k oběma oblastem. Jelikož měla mladá generace o populární hudbu značný zájem, byla potřeba porozumět problematice populární hudby obzvlášť významná pro získání mládeže pro kladný vztah ke společenské realitě, což byl jeden ze základních cílů režimní elity. Využití populární hudby k tomuto cíli zase předpokládalo poznávat potřeby mladé generace nejen z hlediska jejího volnočasového vyžití, ale také v širším smyslu seberealizace a sebeidentifikace. Státní kulturní politika se tak zde dostávala do spletité sítě vzájemných vztahů mládeže a populární hudby. Konstatuje-li již vícekrát citovaný dokument sekretariátu ÚV KSČ "Prohloubení vlivu dětského a mládežnického tisku, Čs. televize, Čs. rozhlasu, Čs. filmu a dalších sdělovacích prostředků na formování socialistického vědomí mládeže",

[1] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.
[2] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.
[3] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, sv. 5, ar. j. 18, bod 3, 3. 12. 1986.
[4] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.
[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno), "Celkový rozbor časopisu MELODIE za období únor 1974 až únor 1975" ; NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.
[6] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985. Supraphon, Panton a Opus byla tři gramofonová vydavatelství v ČSSR. Supraphon a Panton působily v českých zemích, Opus pak na Slovensku. Kromě toho vydávala desky také Artia, podnik zahraničního obchodu, ale tyto byly určeny pouze na export.

že populární hudba je "*klíč k mladému posluchači*"[1], pak stejně tak platilo, že mladý posluchač je klíčem k populární hudbě. Normalizační režim po celou dobu své existence opatrně hledal způsob, jak tyto klíče používat.

[1] Tamtéž.

"Dobrá" a "špatná" populární hudba

Předchozí zjištění ukazují k tomu, že výrazným rysem, kterým se vztah státní kulturní politiky k populární hudbě v sedmdesátých a osmdesátých letech vyznačoval, byla skutečnost, že pro režim existovala "dobrá" a "špatná" populární hudba[1]. Chápeme-li, že v rámci státní kulturní politiky byl populární hudbě stanoven cíl a že tato kulturní politika rozvíjela jak pozitivní, tak negativní aspekt, nijak to nepřekvapí. "Dobrá" populární hudba byla ta, která směřovala ke stanovenému cíli a byla součástí "*vytváření žádoucího modelu socialistické kultury*", o němž mluví Jiří Knapík[2]; "špatná" populární hudba naopak ta, která s tímto cílem nebyla (domněle či skutečně) v souladu a tedy byla odsouzena k potlačení. "Dobrá" populární hudba se nechala řídit vedoucí úlohou strany, její kulturní politikou a "celospolečenským zájmem"[3], "špatná" sloužila "pravicově oportunistickým kruhům" a "*komerčním zájmům autorů i interpretů*"[4]. "Dobrá" populární hudba vyjadřovala "*prosté lidské vztahy*, [...] *radost a životní optimismus*"[5], "špatná" byla vedena "*v duchu zoufalství, beznaděje a zklamání*"[6]. "Dobrá" populární hudba byla prostředkem účelného využívání volného času mladé generace a "*posílení efektivnosti vlivu*"[7] publicistických rozhlasových pořadů na mládež, "špatná" sloužila "*ideodiverznímu působení*"[8] opozičních skupin a narušování "*socialistické výchovy mládeže*"[9] ze strany církví.

V rozlišování na "dobrou" a "špatnou" populární hudbu navázala normalizační kulturní politika na dřívější vývoj. Tento přístup byl uplatňován po celou dobu trvání státně socialistického režimu v Československu a skutečnost, že hranice mezi "dobrým" a "špatným" se měnila, jej nerelativizovala, ale naopak potvrzovala[10]. Po únorovém převratu, kdy tato dichotomie zavládla[1], byl za "špatnou"

---

[1] Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 203: "*Hlavně na začátku sedmdesátých let byla postavena pevná hráz mezi kulturou institucionalizovanou, a tudíž kontrolovanou KSČ, a hudební kulturou, která na tento princip odmítala přistoupit.*"

[2] Knapík, J., *V zajetí moci*, str. 8-9.

[3] K pojmu "celospolečenský zájem" vzhledem k populární hudbě srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 172-173. Dorůžka jím rozumí "*požiadavky vkusu, vyspelosti, skupinových preferencií aj skutočných potrieb jednotlivých zložiek obyvateľstva*". Šlo patrně o pokus vhodně pojmenovat potřeby, které společnost vzhledem k populární hudbě měla a vyjadřovala. Je ovšem rovněž možné, že tento "celospolečenský zájem" nebyl ničím jiným než zájmem režimu, který byl za zájem společnosti pouze vydáván. Nezapomeňme však na to, že režim nemohl zájem společnosti ignorovat, naopak musel tomuto zájmu věnovat značnou pozornost.

[4] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1976-1980, č. fondu 1261/0/7, sv. 133, ar. j. 130, bod k informaci 3, 4. 2. 1980.

[5] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[6] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 2372/70/II, 14. 12. 1970.

[7] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[8] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, zápis P35/82, bod k informaci 5, 22. 3. 1982.

[9] Tamtéž.

[10] Srov. Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 22: "*Pozornost ze strany státu se přitom obracela zejména na hudební směr, jenž byl v té které době nový a zrovna získával na popularitě*".

populární hudbu považován jazz. Ve druhé polovině padesátých let začal být tento žánr postupně přijímán, takže mohl existovat "dobrý" a "špatný" jazz; "špatnou" populární hudbou se stal rock´n´roll, který byl vzat na milost od druhé poloviny let šedesátých[2]. Dynamika snahy o společenskou reformu umožnila tomuto žánru etablovat se v rámci přijatelného, společensky uznávaného a žádaného; stejnou možnost dostaly i folk a country and western. Těm se navíc z velké části vyhnulo tažení, které ideologie podnikla proti jazzu a rock´n´rollu. To lze vysvětlit jednak tím, že se objevily v době, která byla rozvoji nových forem umění daleko příznivější než padesátá léta, jednak tím, že zde mohl hrát pozitivní roli vliv levicově orientovaných folkových písničkářů, jako byl Pete Seeger[3]. Po změně poměrů v letech 1968-1969 bylo postavení těchto žánrů, dobově zvaných mladá hudba (rock´n´roll, respektive rocková hudba obecně, folk a country and western), zpochybněno. Nebyly sice za "špatnou" populární hudbu považovány jako celek, ale dělící čára mezi "dobrým" a "špatným" probíhala jejich středem. Za "špatné" byly v oblasti rockové hudby považovány například punk[4] nebo tvorba undergroundových kapel[5]; ve folku to byli někteří písničkáři, z nichž nejznámějším příkladem je zřejmě Jaroslav Hutka, který byl na konci sedmdesátých let donucen k emigraci[6].

I tyto skutečnosti odhalují napětí panující v prostoru, v němž se populární hudba z hlediska státní kulturní politiky pohybovala, jak uvádíme výše ve výkladu ohledně práce s mládeží. Poslužme si zde ještě dvěma konkrétními příklady z oblasti rockové hudby. V roce 1981 dostala hudební skupina Olympic ocenění Zlatá deska Supraphonu za LP desku *Prázdniny na Zemi*. O udělení tohoto ocenění rozhodl sekretariát ÚV KSČ s následujícím zdůvodněním: "*Deska hovoří nenásilným způsobem o vztahu dnešního člověka a moderní civilizace, o životním prostředí a problémech s tím spojených. Téma je zpracováno citlivým způsobem po stránce textové i hudební; nahrávka má široký ohlas zejména mezi mládeží.*"[7] Na druhé straně došlo v roce 1983 k rozsáhlému tažení kulturní politiky proti takzvané nové vlně, proudu alternativní hudby, kolem kterého se utvářela celá mládežnická subkultura[8]. Tažení postihlo desítky amatérských kapel a také některé profesionální[1], například byla

---

[1] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 203.

[2] Srov. Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 12-35.

[3] Vlasák, V., *Folkaři*, str. 8-11. Pete Seeger vystoupil v Československu již v roce 1964.

[4] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[5] Srov. NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, zápis P35/82, bod k informaci 5, 22. 3. 1982.

[6] Vlasák, V., *Folkaři*, str. 29.

[7] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 3A, ar. j. 7, bod 3, 3. 6. 1981, "Udělení cen ministra kultury ČSR, Svazu českých skladatelů, a koncertních umělců, vydavatelství Panton a Supraphon, Svazu českých dramatických umělců, Svazu českých výtvarných umělců a Svazu architektů ČSR v roce 1981". Konstatování, že skupina Olympic dostala de facto stranické ocenění (hudebním vydavatelstvím udělené, ale stranou schválené) nemá být obviněním této skupiny z poplatnosti režimu, ale konkrétním příkladem projevu, který byl kulturní politikou dobře přijat a oceněn.

[8] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Praha, Academia, 2010, str. 272-273.

zakázána činnost skupině Pražský Výběr, která v té době již měla k vydání připravenou svou první LP desku[2]. Tentýž způsob uvažování vnímáme u výše zmiňovaného Miroslava Kratochvíla, který v rozhovoru pro *Melodii* z ledna 1973 hodnotí Karla Gotta jako zpěváka, který "*je* [...] *kvalitou náš intepret číslo jedna, ale také* [...] *se v posledních letech dovedl rozumně a poctivě vyrovnat s požadavky, jaké na interpreta takových kvalit oprávněně klade naše socialistická společnost*"; proto "*zpívá na Hvězdě velmi často*". Na druhou stranu mluví Kratochvíl (bez bližšího určení) o zpěvácích, "*kteří v tomto občanském ohledu nemají zcela "čisté konto" nebo se vyhýbají aktivní angažované činnosti*"; proto "[je] *neprosazujeme*".[3] Režim tedy přistupoval k populární hudbě výběrově: podporoval a dovedl i ocenit projevy, které mohly sloužit jím stanovenému cíli a naopak potlačoval ty, které tomuto cíli (domněle nebo skutečně) odporovaly[4]. Zdá se však, že k rozlišování mezi nimi neexistovala přesná kritéria, ostatně by bylo patrně velice obtížné je stanovit[5]. Realizace konkrétních nahrávek nebo vystoupení tak v důsledku závisela nejčastěji na míře benevolence pracovníků kulturně-politického aparátu[6]. Státní kulturní politika také obvykle dávala přednost tomu, co bylo již osvědčené, a naopak k novým projevům přistupovala s nedůvěrou a podezíráním; možnosti inovace v populární hudbě tak byly značně omezeny[7]. A to přesto, že sami tvůrci kulturní politiky formulovali

---

[1] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 338-339.

[2] Nečada, P., *Haló, tady Soukup!*, in: *Magazín DNES*, ročník XII, č. 13, 31. 3. 2005, str. 36-39. Zmíněná deska, eponymní, avšak obecně známá pod neoficiálním názvem "Straka v hrsti", vyšla potom v roce 1988.

[3] *Melodie*, 1/1973, str. 4.

[4] Takto je možno stručně shrnout toto do značné míry arbitrární rozdělení populární hudby na "dobrou" a "špatnou". Podíváme-li se na tento aspekt státní kulturní politiky ze širšího hlediska, zjistíme, že v jeho pozadí mohl být sklon, který byl státně socialistickému režimu bytostně vlastní, a to hledání nepřátel, jak markantně ukazuje (pokud jde o Československo) vývoj v letech 1948-1953. Existuje možnost vykládat toto období tzv. zostřeného třídního boje tak, že státně socialistický režim potřebuje expanzi k tomu, aby mohl "správně" fungovat. Pokud neexpanduje – to jest nevítězí nad svými nepřáteli, skutečnými či domnělými – stagnuje a upadá. Srov. Texler, J., *Despotický socialismus: selhání utopie*. Praha, Academia, 1996, str. 34-64 (kapitola nazvaná příznačně "Kdo nepostupuje, ustupuje"). Jedním z důsledků tohoto způsobu "seberealizace" režimu ve státní kulturní politice sedmdesátých a osmdesátých let mohlo být cílené vyhledávání a potlačování "špatné" populární hudby, které umožňovalo státní kulturní politice "správně" fungovat. Tímto způsobem by tak bylo možno vysvětlit např. zpolitizování undergroundu, k němuž došlo v sedmdesátých letech (viz. Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, str. 19-21).

[5] Srov. výpověď dobového svědka, jednoho ze šéfredaktorů vydavatelství Supraphon Ladislava Šípa: "*[M]usíme zcela realisticky počítat s tím, že nikdy nikdo nebude moci vydat vyčerpávající usnesení nebo dokonce striktní nařízení, podle kterého se ještě to a to smí, a to a to už se nesmí. Nelze si přece naivně představovat, že třeba ministerstvo kultury vydá příslušné regule, a podle nich to bude pak už všechno jednoduché.*" Viz *Melodie*, 12/1971, str. 356. Lze nicméně poznamenat, že normalizační představitelé státní kulturní politiky si ve svém uvažování o populární hudbě často počínali právě tak, jako by tato "*vyčerpávající usnesení*" a "*striktní nařízení*" byla vydána a bylo možné je snadno uplatnit. Potom nepřekvapí jejich neustálá nespokojenost se skutečným stavem.

[6] Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 203; Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 75.

[7] Srov. Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, str. 17 a 23.

požadavek, "*aby zábavná hudba vycházela z rozmanitých žánrových a stylových podkladů a nebyla omezena jen na jeden stylový typ.*"[1]

Samostatnou problematiku ve vztahu státní kulturní politiky k populární hudbě představuje oblast dechové hudby (dechovky). Skutečnosti, že postavení tohoto žánru bylo zvláštní, napovídá už to, že v dokumentech ČÚTI hodnotících produkci gramodesek mu je ve statistických přehledech věnována samostatná položka, zatímco další žánry jsou shrnuty pod položku "*zábavná hudba*".[2] Pro kulturní politiku státně socialistického režimu představovaly jeden, spíše nezřetelně diferencovaný celek, dechová hudba však pro ni měla výjimečný význam. Jednalo se totiž o žánr, který na rozdíl od jiných (ať už šlo o hlavní, "střední" proud pop music, nebo o specifičtější žánry, dobově zvané též menšinové – country and western, folk, jazz, rocková hudba, šanson) nijak nevycházel ze západních vzorů. Naopak: byla to právě dechovka, která v oblasti populární hudby byla tím, čím jiné žánry mohly být jen těžko, a to nositelem "*pokrokových a lidových tradicí české hudby*"[3], žánrem, který nikdy nemohl být podezřelý tím, že by do československé hudební kultury vnášel cizí, západní, "imperialistické" vlivy. Jako taková musela patřit k "dobré" populární hudbě (ovšem ani jí se nevyhnuly problémy: tvůrci kulturní politiky si nejednou stěžovali na její nízkou kvalitu[4]). Vzhledem k tomu, že nemá žádnou spjatost se zahraniční hudbou, k níž tento výklad směřuje, ji zmiňujeme jen na okraj, pro úplnost[5]; je třeba si uvědomit, že k příběhu populární hudby za normalizace patří úplně stejně jako hvězdy "středního" proudu, folkoví písničkáři a rockové skupiny undergroundu.

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974. Srov. *Melodie*, 2/1981, str. 33. Srov. dále Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 172: "*nemožno z populárnej hudby v socialistickej spoločnosti apriorne vylučovať ani jeden hudobný druh alebo prúd, ktorý je dnes súčasťou svetovej populárnej hudby. Ľudovka aj country and western, džez aj rock, masová pieseň aj folk song, šansón aj "žuvačková" hudba pre najmladšie obecenstvo – každý z týchto druhov spĺňa určitý súbor funkcií, ktoré vyhovujú potrebám istej skupiny poslucháčov a tým aj diferencovaným potrebám spoločnosti ako celku.*"

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79.

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 271/75/II, 17. 2. 1975, "Rozbor gramoprodukce za rok 1974".

[4] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79.

[5] Přehledné informace o vývoji tohoto žánru (nejen za normalizace) může poskytnout práce Milana Koukala *Dechovka: historie a současnost naší dechové hudby*. Praha, Slovart, 2007.

Kapitola III

Specifika postavení zahraniční populární hudby

"*Podíl písňové tvorby ze socialistických zemí v nahrávacích studiích stále ještě není úměrný významu tohoto žánru v hudebním světě a potřebě poznávat a šířit, ne-li přímo socialistickou kulturu v pravém slova smyslu, tak produkci zábavné hudby socialistických zemí, tj. tvorbu, která vzniká v podmínkách socialistické společnosti.*"

Zpráva o dohledu nad textovým obsahem
gramoprodukce za rok 1971[1]

Ve třetí kapitole navazujeme na výklad vztahu státní kulturní politiky a populární hudby v době normalizace a rozvíjíme ji již vzhledem k vlastnímu tématu naší práce, to jest k zahraniční populární hudbě. Ta se do Československa dostávala rozmanitými cestami, oficiálními či neoficiálními, kterým se podrobněji věnujeme ve čtvrté a páté kapitole. Přítomnost zahraniční populární hudby v československém prostoru byla také v zásadě určována aspekty popsanými v předcházející kapitole; platila pro ni ovšem jistá specifika, na která se nyní podíváme blíže. Na následujících stránkách budeme tedy rozvíjet úvahu o faktorech podstatných pro postavení zahraniční populární hudby vzhledem k normalizační kulturní politice; úvahu, která chce umožnit pochopit jeho specifika. Právě pochopení těchto specifik je nezbytným předpokladem, chceme-li si uvědomit problematičnost a překvapivost přítomnosti zahraniční populární hudby v Československu v době normalizace. Byl to ostatně právě překvapený údiv – otázka "jak bylo něco takového v totalitním režimu možné?" – který stál na počátku našeho výzkumu.

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972, "Zpráva o dohledu nad textovým obsahem gramoprodukce za rok 1971. Celoroční bilance dohlédací a kontrolní činnosti úřadu ve vztahu k produkci gramofonových nakladatelství Supraphon a Panton".

Je nepochybné, že státní kulturní politika přistupovala k zahraniční populární hudbě diferencovaně podle místa původu. To jest nejprve, zda pocházela z některé ze zemí socialististického společenství (ZSS) nebo z některého z takzvaných vyspělých kapitalistických států (VKS)[1]. Populární hudba pocházející ze ZSS byla v zásadě žádoucí – dokumenty ČÚTI hodnotící gramofonovou produkci vydavatelství Supraphon a Panton si příznačně stěžují na to, že jí je věnováno málo prostoru: "*Zcela neuspokojivý je percentuální podíl skladeb přejatých z písňové tvorby socialistických zemí*".[2] To dokládají i statistické údaje. Podíl skladeb převzatých[3] ze ZSS a vydaných těmito dvěma vydavatelstvími se v sedmdesátých letech (pro léta osmdesátá nemáme tyto údaje k dispozici) pohyboval v jednotkách procent[4]. Naopak podíl populární hudby pocházející z VKS je v mnoha případech kritizován jako neúměrně vysoký a Supraphonu i Pantonu je vytýkáno, že této hudbě straní. Během sedmdesátých let přitom tento podíl rychle klesal (v 1. polovině roku 1970 to bylo 78,4%[5], v 1. polovině roku 1976 jen 10%[6]), což je hodnoceno jako pozitivní vývoj, "*správné sestupné tendence přejímání produkce z kapitalistických států.*"[7] Když ovšem ve druhé polovině sedmdesátých let došlo k opětovnému nárůstu tohoto podílu (v roce 1978 Supraphon 16%, Panton 23,9%), vyjádřil se ČÚTI

[1] Dokumenty ÚV KSČ týkající se kulturní politiky ve vztahu k zahraničí rozlišují v zásadě tři kategorie států světa – země socialistického společenství (ZSS), vyspělé kapitalistické státy (VKS) a rozvojové země. Mezi ZSS jsou řazeny členské státy Varšavské smlouvy (Bulharsko, Maďarsko, NDR, Polsko, Rumunsko, SSSR), dále Jugoslávie, Kuba, KLDR, Mongolsko a Vietnam; Albánie a Čína zůstávají většinou stranou pozornosti. Mezi VKS pak patří Austrálie, Belgie, Dánsko, Finsko, Francie, Irsko, Island, Itálie, Japonsko, Kanada, Lucembursko, Nizozemí, Norsko, NSR, Portugalsko, Rakousko, Řecko, Španělsko, Švédsko, Švýcarsko, USA, Velká Británie a Západní Berlín. Ostatní tehdy existující státy světa jsou v těchto dokumentech považovány za rozvojové země. Viz např. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1976-1979, č. fondu 1261/0/18, sv. 1, ar. j. 1, bod 4, 16. 3. 1976, "Hodnocení kulturních, školských, vědeckých a zdravotnických styků za rok 1975 a plán hlavních akcí v této oblasti na rok 1976".

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 373/74/II, 27. 2. 1974, "Rozbor gramoprodukce za rok 1973". Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974, "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR". Pozitivně je zde hodnocena skutečnost, že se "*[o]bnovily a rozvinuly kontakty s příslušnými partnerskými místy a organizacemi v bratrských socialistických zemích, zejména v Sovětském svazu.*" V této souvislosti jistě stojí za pozornost poznámka ředitele slovenské gramofonové firmy Opus o ediční praxi v oblasti singlů, to jest malých gramofonových desek s jednou písní na každé straně: "*[K] A straně, na níž je zachycena původní slovenská skladba, přidáváme béčko s písničkou zahraničního původu, nejčastěji ze socialistických zemí.*" Viz *Melodie*, 4/1972, str. 100.

[3] Dostupné dokumenty chápou skladby převzaté (ať už ze ZSS, nebo z VKS) jako skladby zahraničních autorů, bez ohledu na to, zda v ČSSR byla šířena verze nahraná zahraničním intepretem, nebo verze nahraná domácím interpretem s českým (slovenským) textem. Proto i zde pracujeme s údaji týkajícími se převzatých skladeb, aniž bychom je dále rozlišovali.

[4] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79.

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 2372/70/II, 14. 12. 1970, "Kontrolní zpráva o zhodnocení gramofonové produkce za III. čtvrtletí 1970 s průvodním dopisem".

[6] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976, "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za I. pololetí 1976".

[7] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 417/76/II, 15. 3. 1976, "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1975".

znovu kriticky: "*Daný stav nelze hodnotit jako optimální.*"[1] Jen z tohoto letmého srovnání statistických údajů vyplývá, že státní kulturní politika považovala populární hudbu ze ZSS v zásadě za "dobrou", populární hudbu z VKS pak spíše za "špatnou", což není překvapivé v kontextu doby "*třídního boje dvou rozdílných společenských systémů*," který "*se přesouvá stále výrazněji do oblasti ideologické*"[2], za jejíž součást byla populární hudba pokládána. V tomto smyslu tedy import populární hudby ze ZSS odpovídal duchu "*zefektivnění styků mezi zeměmi socialistického společenství*" a naplňoval "*společný postup socialistických zemí vůči kulturní politice kapitalistických států*"[3], zatímco import populární hudby z VKS představoval něco alespoň potenciálně škodlivého, "*atmosféru*, [která] *nám je ideově cizí*"[4]. Tato atmosféra je příznačně specifikována například jako "*tlak nerealistických tendencí, proniknutých často duchem nihilismu,* [které] *ztrácejí nezřídka citlivost pohledu na člověka* (!)"[5]. To stálo z hlediska kulturní politiky v přímém rozporu s posláním, které populární hudba měla naplňovat v životě "rozvinuté socialistické společnosti" (připomeňme, že tímto posláním bylo "*přinášet lidem radost a aktivně působit na vytváření pozitivních mezilidských vztahů*"[6]).

Populární hudbě přejímané z VKS bylo vytýkáno, že je "*zkomercializovaná*"[7], to jest řízená ekonomickými zájmy hudebního průmyslu. To podle tvůrců státní kulturní politiky snižovalo její uměleckou kvalitu[8]. Příkazem kulturní politiky naproti tomu bylo, aby se umělecká kvalita populární hudby – vedle její kvality ideové, totiž konformnosti s určeným posláním – zvyšovala[9]. V duchu

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 174/79, únor 1979 (přesné datum neuvedeno), "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1978".

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976. Srov. Bukovský, M., *Aktuální mezinárodní a vnitropolitické aspekty ideologického boje v oblasti kultury*, in: *XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky.* Praha, Horizont, 1977, str. 77-80.

[3] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 67, ar. j. 105, bod 14, 28. 2. 1974, "Plán kulturních, školských, vědeckých a zdravotnických styků na rok 1974".

[4] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 306/78, únor 1978 (přesné datum neuvedeno), "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1977". Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976.

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 174/79, únor 1979 (přesné datum neuvedeno).

[6] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986, "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně".

[7] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[8] Srov. tamtéž; a dále NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985, "Prohloubení vlivu dětského a mládežnického tisku, Čs. televize, Čs. rozhlasu, Čs. filmu a dalších sdělovacích prostředků na formování socialistického vědomí mládeže"; NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.
Gramofonovým firmám pak bylo vytýkáno, že jejich "*komerční zájem* [...] *potlačil zdravé a* (sic) *dramaturgické tendence vydavatelské činnosti.*" Viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 100/73/II, 23. 1. 1973, "Rozbor gramoprodukce za IV. čtvrtletí a celý rok 1972".

[9] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974. To souzní s obecným požadavkem na zvyšování kvality kulturní tvorby jako takové, která byla formulována na XV. sjezdu KSČ (1976): "*Náš lid má náročná kritéria na kulturní a uměleckou tvorbu,* [...] *chce, aby byla hluboce pravdivá a působivá. Proto při hodnocení uměleckých děl klademe vysoké požadavky jak na jejich uměleckou*

tohoto příkazu je požadavek na kulturní výměnu s VKS "*se při dovozu zaměřit na skutečné umělecké hodnoty a naopak omezovat dovoz populární hudby, komerčních filmů, módních bestsellerů*"[1]. Je příznačné, že populární hudba je tu jmenována v jedné řadě s předními produkty showbusinessu – a ty jsou zase dány do protikladu se "*skutečnými uměleckými hodnotami*". Showbusiness je opravdu ovládán ekonomickými zájmy aktérů zábavního průmyslu, tvůrci kulturní politiky se v tomto případě ve svém pozorování nemýlili. Problém byl ovšem v tom, že od této praxe chtěli československou kulturu distancovat, jak napovídají i slova Lubomíra Dorůžky v knize *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*:

> "*Zatiaľ čo v kapitalistickej spoločnosti je tento* [distribučný] *aparát v rukách jednotlivcov a sleduje predovšetkým zárobkové* (výdělečné, pozn. A. Z.), *komerčné ciele* [...], *v socialistickej spoločnosti sú všetky tieto zložky* [výrobné prostriedky, distribučný aparát] *v rukách štátu a slúžia – alebo aspoň by mali slúžiť – celospoločenským záujmom.*"[2]

Ať už pak měli tvůrci kulturní politiky o vyšší umělecké kvalitě populární hudby jakékoliv představy (ty ani v tomto případě nejsou nijak konkrétně definovány), je zřejmé, že produkce pocházející z VKS je převážně nenaplňovala. Pro tvůrce kulturní politiky bylo patrně obtížné připustit, že by v hudebním průmyslu západních zemí – ovládaném komerčními zájmy – mohlo vzniknout něco opravdu umělecky hodnotného. Zato "celospoločenské zájmy" (výklad tohoto pojmu nabízíme ve druhé kapitole) byly považovány za nejlepší záruku toho, že hudební produkce bude na patřičné umělecké úrovni. Samotné postoje tvůrců kulturní politiky (!), kritické k úrovni domácí populární hudby, ovšem ukazují, že tento předpoklad byl v zásadě mylný. (Stejně tak je na druhou stranu problematické paušální tvrzení, že vysoká umělecká hodnota díla je neslučitelná s jeho komerčním úspěchem.). Každopádně výše zmíněné výhrady o tom, že populární hudba z VKS je "zkomercionalizovaná", směřované do oblasti uměleckých hodnot, byly zřejmě politicko-ideologicky motivované.

Kritika směřovala také do roviny otevřeně politické, to jest do oblasti, která představovala samotnou podstatu státně socialistického režimu. Tak mohla být populární hudba z VKS nositelem

---

hodnotu, tak i na jejich ideový obsah." Viz Šeda, V., *Kulturně politická linie XV. sjezdu KSČ jako součást programu budování rozvinuté socialistické společnosti v ČSSR*, in: *XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky*, str. 16.

[1] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1976-1980, č. fondu 1261/0/7, sv. 14, ar. j. 14, bod 8, 4. 8. 1976, "Zásady pro rozvoj a provádění kulturních, školských, vědeckých a zdravotnických styků se zahraničím do roku 1980".

[2] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava, Opus, 1978 (2. vyd), str. 144. Dodejme, že si Dorůžka o několik odstavců svého výkladu dále všímá toho, že jedním z těchto "celospoločenských zájmů" je v případě populární hudby také "*utvárať pre spoločnosť isté finančné zdroje*"; dokonce to považuje za jednu z jejích "*samozrejmých úloh*". Neopomíná však poznamenat, že "*význam ekonomických hľadísk sa môže a musí v socialistickej spoločnosti stále merať aj kultúrnopolitickými aspektmi.*" Viz Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 145.

"*abstraktně humanistických a netřídních přístupů*"[1] nebo ji státní kulturní politika spojovala s působením "*ultrapravicových, anarchistických, antikomunistických a nábožensko-mystických skupin.*"[2] I tento typ výhrad nás odkazuje k tomu, čeho jsme si všimli v předchozím výkladu, že totiž z hlediska režimu mohla populární hudba sloužit "nepřátelům socialismu". Ikonicky tuto "škodlivost" západní populární hudby vyjádřil jeden z delegátů IV. sjezdu SSM (říjen 1987): "*Mohu říci, že západní hudba podle mého názoru je patologie*."[3] Ve sféře státní kulturní politiky nemusely být takové (pravda, značně vágní) názory výjimečné, a to ani ve druhé polovině osmdesátých let. Ve stranickém dokumentu jen o rok starším ostatně najdeme formulaci, že západní populární hudba obsahuje "*projevy cizí socialistickému myšlení a cítění.*"[4]

Negativnímu působení těchto projevů byla podle normalizačních ideologů vystavena především mladá generace. V tomto případě se zřetelně projevuje to, čeho si všímáme ve druhé kapitole, že totiž mládež byla považována za "politicky nevyspělou", a tudíž v ideologickém boji obzvlášť zranitelnou skupinu obyvatelstva. I následující slova z dokumentu ideologické komise ÚV KSČ jsou nesena tímto způsobem uvažování:

> "*Část naší mládeže není ke správnému, kritickému posuzování těchto* [negativních] *vlivů dostatečně připravena, a proto dochází k reálnému nebezpečí jejího názorového ztotožnění s prvky, které jsou k nám záměrně vnášeny a jsou pro naši společnost zcela nepřijatelné. Jejich cílem je odcizit naši mládež socialismu a třídnímu chápání vývoje světa.*"[5]

Státní kulturní politika tedy západní populární hudbě nejen vytýkala nedostatečnou uměleckou hodnotu a špatný vliv politický a – řekněme – psychologický (výhrady k "*duchu nihilismu*"[6] a podobně), ale přímo ji považovala za zbraň ideologického boje, který byl (domněle či skutečně) veden proti socialistickému zřízení. Uvedený citát velmi dobře vystihuje obavu, kterou normalizační elita měla vzhledem k mladé generaci. Slova o "odcizení socialismu" sice znějí jako další heslo s nejasným obsahem, ale jak uvádíme ve druhé kapitole, byla tato obava velmi reálná, protože šlo o budoucí podporu (a tím legitimitu) režimu[7]. Navíc dokument jedním dechem dodává, že "*zvláště*

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976.
[2] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.
[3] NA Praha, fond ÚV SSM, kniha 20, "IV. sjezd SSM, Praha, 2. – 4. 10. 1987, diskusní středisko Mládež a volný čas".
[4] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.
[5] Tamtéž.
[6] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 174/79, únor 1979 (přesné datum neuvedeno).
[7] Vezmeme-li navíc v potaz dobu, kdy citovaný dokument vznikl (počátek druhé poloviny osmdesátých let), je zde možno hledat odpověď na to, proč právě tehdy zaujala státní kulturní politika daleko vstřícnější stanovisko k projevům domácí populární hudby, které do té doby byly vnímány jako podezřelé, zejména k rockové hudbě.

některé extrémní projevy" západní populární hudby "*v krajních případech motivují i protispolečenské jevy, jakými jsou provokativní oblékání, alkoholismus, sklon k vandalismu a násilí aj.*"[1]. Ponecháme stranou otázku, nakolik je odpovídající takové hodnocení působení hudebních žánrů jako punku, punk rocku, heavy metalu a jiných, které jsou vzhledem k dobovému kontextu vzniku dokumentu – druhá polovina osmdesátých let – slovy "*některé extrémní projevy*" patrně míněny. Z hlediska naší úvahy je nicméně zajímavé, že jmenované žánry jsou dány do přímé souvislosti s trestnou činností a společenskými problémy; je zde patrná snaha označit je nejen za politicky nežádoucí, ale i obecně společensky nebezpečné.

Za všemi těmito jmenovanými výhradami státní kulturní politiky vůči západní populární hudbě spatřujeme jednoho společného jmenovatele. I tady obcházelo normalizační elitu strašidlo reformního procesu[2]. Převládání ekonomických zájmů, pokles umělecké úrovně, projevy "socialismu cizí" – toto všechno normalizace spojovala, ve vztahu ke kultuře, s Pražským jarem. Jeden ze zásadních normalizačních stranických dokumentů týkajících se kulturní politiky v populární hudbě, "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR" z července 1974, dává "krizový vývoj" v této oblasti do souvislosti s "*pronikáním negativních tendencí anglosaské provenience /vliv vysílače Luxemburk* (sic – správně Luxembourg, pozn. A. Z.) *a dalších/*". Tyto "negativní tendence" jsou dále specifikovány jako "*životní pocity vlastní kapitalistické společnosti, jako nihilismus, anarchismus, filosofie hippies, životní skepse apod.*", které měly v době Pražského jara dostávat "*stále větší prostor na úkor opravdu uměleckých hudebních děl.*" Dokument poukazuje také na to, že "*v období šedesátých let došlo* [...] *k podřízení celé této sféry komerčním zájmům*".[3] Zdrojem těchto změn v československé populární hudbě, které normalizační elita požadovala za nežádoucí, ("*oblast zábavné hudby postupně ovládly socialismu cizí vlivy*"[4]) byla z jejího hlediska právě západní (respektive zejména angloamerická) populární hudba.

V tomto způsobu uvažování spatřujeme vnitřní souvislost s chápáním populární hudby jako zbraně v ideologickém boji dvou společenských zřízení. Vyplývají z toho následující dvě zjištění. Za prvé, státní kulturní politika pokládala za velmi problematický vliv, který západní populární hudba

---

Snaha takto přece získat mládež ohroženou "odcizením socialismu" mohla být určena úvahou o tom, že když mládež dostane hudbu, kterou má v oblibě, z domácích zdrojů (lépe kontrolovatelných), bude to lepší, než když ji hledá v (kapitalistickém) zahraničí. Vstřícností v této oblasti se navíc kulturní politika mohla pokoušet o to, aby u mladé generace vylepšila reputaci režimu.

[1] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

[2] Reformní proces, v normalizační rétorice označovaný zásadně jako krizový vývoj, byl ostatně obecně dáván do souvislosti s "*útoky* [...] *reakčních sil na Západě, jež pomáhaly při vyvolání a prohloubení krizové situace u nás v 60. letech*". Viz Bukovský, M., *Aktuální mezinárodní a vnitropolitické aspekty ideologického boje v oblasti kultury*, str. 87. V kulturní oblasti jako celku byl krizový vývoj analogicky spojován s "*lavinovitým vpádem*" západní " *"pseudokultury" "*. Viz Bukovský, M., *Aktuální mezinárodní a vnitropolitické aspekty ideologického boje v oblasti kultury*, str. 83.

[3] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[4] Tamtéž.

měla na domácí tvorbu. Ten byl v sedmdesátých a osmdesátých letech považován převážně za nežádoucí. Například dokument ČÚTI hodnotící gramofonovou produkci za rok 1978, jehož formulace jsou ozvěnou výše citovaných slov, dává "*tlak nerealistických tendencí, proniknutých často duchem nihilismu*" za vinu "*vlivu tvorby kapitalistických států*", který "*se negativně projevil v několika textech*".[1] Tento problém byl závažný proto, že domácí tvorba byla široce dostupná a tím pádem měla daleko větší dopad na společnost než populární hudba zahraniční, jejíž dostupnost byla přece jen omezenější, a přímý dopad tudíž menší. Za druhé, souvislost s reformním procesem byla závažným argumentem proti pronikání a šíření západní populární hudby v ČSSR, vzhledem k tomu, že ideologicky stála normalizace na radikálním odmítnutí Pražského jara. Tehdejší otevřenost vůči západní kultuře – populární hudba je toho výrazným příkladem – měla být opět omezena. V tomto duchu se nese i požadavek "*[v] oblasti zábavy ještě více vycházet z našich národních zdrojů a tradic, bojovat proti kopírování různých prvků komerčních zábavných pořadů ze Západu.*"[2]

Představitelé režimu si však museli uvědomovat, že zcela izolovat domácí produkci od zahraničních vlivů nelze. Vývoj druhé poloviny šedesátých nebylo možno zcela zvrátit a dřívější kulturní neprodyšnost ve směru západním obnovit. Tuto skutečnost opět dobře vystihuje Dorůžka:

> "*Prešli sme obdobím, v ktorom prevládali v názoroch niektorých teoretikov predstavy, že populárna hudba v socialistickej spoločnosti bude vychádzať predovšetkým z hudobných tradícií našej staršej ľudovej piesne a ponechá bokom prínos africko-americkej hudobnosti.*"[3]

Toto období (myšlena jsou nejspíše padesátá léta[4]), jak dále uvádí Dorůžka, však již skončilo – a my můžeme dodat: skončilo rozmachem mladé hudby (rock, folk, country and western) v letech šedesátých, který byl důsledkem narušení kulturní neprodyšnosti směrem ze Západu. Podobným vývojem ostatně prošly i další státy východního bloku. V sedmdesátých a osmdesátých letech se na Západě nově vznikající žánry (disco, heavy metal, punk a jiné) vždy – s určitým zpožděním – do ČSSR dostaly[5]. Ve snaze tento příliv nějak kontrolovat postupovala kulturní politika opět

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 174/79, únor 1979 (přesné datum neuvedeno).

[2] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[3] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 24. Srov. dále str. 105: "*Dobově pochopiteľná orientácia na čo najvýraznejšie vyjadrenie veľkých zmien, ktorými prechádzala naša spoločnosť na začiatku pätdesiatych rokov, zúžila teda škálu populárnej hudby, vyzdvihla do popredia iba niektoré jej funkcie a načas zabudla na iné funkcie alebo ich potláčala. Ďalší vývin ukázal, že takýto postup možno uplatňovať iba určitý čas, pretože v dostatočnej miere neprihliada na skutočné, objektívne potreby spoločnosti.*"

[4] Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, in: Alan, J. (ed.), *Alternativní kultura. Příběh československé společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 203: "*[P]rvní polovina padesátých let postavila zásadní přehradu mezi angloamerickou, tj. swingovou a později rock'n'rollovou scénou a socialistickou kulturou* [...]."

[5] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 107.

dvousměrně, uplatňujíc svůj pozitivní a negativní aspekt[1], jak je rozebíráme ve druhé kapitole. Aspekt negativní je formulován v duchu požadavku "*[n]epřipustit, aby se tou či onou formou popularizovaly negativní proudy tzv. pop-muzic* (sic) *jako je punc rock* (sic – správně punk rock, pozn. A. Z.) *a j.*"[2], tedy jasně označit a následně potlačit nežádoucí projevy. Aspekt pozitivní je v tomto případě poněkud obezřetnější, "*přebírání kulturní produkce Západu*" bylo "*nutné věnovat maximální pozornost*" a tato produkce měla být "*přibližována*" (příznačně zejména "*mladé generaci*") "*ve správných relacích*".[3] Šlo tedy o to, že se zahraniční (západní) populární hudba mohla v ČSSR legálně šířit, ale pod důkladnou kontrolou státní kulturní politiky, která si chtěla vyhradit právo na to, jakým způsobem se budou posluchači moci s touto hudbou setkávat. Ani tato snaha však nebyla zcela úspěšná – západní populární hudba se šířila i jinými cestami mimo dosah kontroly státní kulturní politiky:

> "*Mezi mládeží je běžné soukromé nahrávání pořadů cizích rozhlasových stanic* [...], *přehrávání zahraničních gramofonových desek a ozvučených kazet; zejména se rozšiřuje nezákonný prodej a vzájemná výměna těchto nahrávek i moderních audiovizuálních snímků.*"[4]

Ne všechna populární hudba pocházející z kapitalistického Západu však byla v ČSSR přijímána s výhradami. Naopak byly určité její projevy z politicko-ideologického i uměleckého hlediska hodnoceny příznivě. Tak se v dokumentu ČÚTI hodnotícím gramofonovou produkci za první pololetí roku 1977 setkáváme s tímto komentářem k 16 titulům[5] populární hudby převzatým z Francie: "*Ke struktuře dovezených desek z Franci*[e] *lze konstatovat, že vysoké procento titulů mělo výrazný politický akcent a ve všech případech šlo o věci skutečně pokrokové.*"[6] Takové hodnocení – "*výrazný politický akcent*" a "*věci skutečně pokrokové*" prozrazuje naprosté uspokojení s dotyčnou produkcí. Bohužel nemáme k dispozici přesný seznam, o jaké tituly se jednalo, abychom se mohli pokusit

[1] Podle výkladu Jiřího Knapíka, srov. Knapík, J., *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha, Libri, 2006, str. 8-9.

[2] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976.

[4] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

[5] Z dokumentu není úplně zřejmé, zda je slovem titul míněna jednotlivá píseň, nebo celá deska. Pokud by šlo o celé desky, pak se s největší pravděpodobností jednalo o singly (malé desky s jednou písní na každé straně). Usuzujeme tak z toho, že v přehledu Radka Diestlera *Cizí desky v zemích českých*, který obsahuje seznam LP desek licenčně vydaných v ČSSR v letech 1965-1989, nejsou pro rok 1977 uvedeny žádné tituly francouzského původu. Tento seznam ovšem nemusí být úplný – viz Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých aneb Ochutnávka na samém kraji útesu. Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby.* Praha, Popmuseum, 2008, str. 10-11. Srov. dále Diestlerův komentář k citovanému přehledu: "*[N]eexistuje žádný seznam licenčních desek vydaných oběma labely* (tj. Supraphonem a Opusem, pozn. A. Z.). *Soupis, který je součástí tohoto katalogu, je pravděpodobně první: neříkáme však, že vyčerpávající* [...]." Viz Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 3.

[6] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1096/77, září 1977 (přesné datum neuvedeno), "Rozbor gramoprodukce vydavatelství Supraphon a Panton za 1. pololetí 1977". Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 306/78, únor 1978 (přesné datum neuvedeno).

pochopit, co přesně tvůrce kulturní politiky na těchto nahrávkách zaujalo. Podívejme se na jiný – konkrétní – příklad pozitivního ideového hodnocení zahraniční nahrávky. V průvodním textu (sleeve-note) na obalu československého vydání LP desky *Love over Gold* britské rockové skupiny Dire Straits je uvedeno: "*[v]šimneme* [si] *hlubšího ponoru do tematiky v podstatě sociální, která je pro současnou Británii příznačná.*" Album vystihuje "*celkový obraz země zmítané každodenními hospodářskými a politickými problémy* [...], *obavy pramenící z každodenních problémů obyčejného člověka ostrovního státu.*" K tomu se přidává pochvalná zmínka o umělecké kvalitě: "*Rozměrnější podoba skladeb poskytuje nejen větší plochu pro vytvoření textových metafor a obrazů, ale také prostor pro uplatnění instrumentální představivosti a virtuozity.*"[1] V tomto případě nejde o oficiální dokument; víme nicméně, že průvodní texty na obalech gramofonových nahrávek podléhaly schválení ČÚTI, takže můžeme usoudit, že takové hodnocení bylo v souladu s postojem cenzury, a považovat je za oficiální. Takového tvrzení se můžeme odvážit tím spíše, že máme doklady o konkrétních případech, kdy naopak cenzura znění průvodního textu neschválila[2].

Oba uvedené příklady ukazují, která část písňové produkce přebírané ze Západu měla šanci na vstřícné hodnocení. Byla to tvorba společensky angažovaná, tvorba s "*výrazným politickým akcentem*"[3]; slova průvodního textu na obalu nahrávky *Love over Gold* o "*hlubším ponoru do tematiky v podstatě sociální*" a "*obavách pramenících z každodenních problémů obyčejného člověka ostrovního státu*"[4] se nesou ve stejném duchu jako slova dokumentu ČÚTI hodnotící tituly dovezené z Francie. Lze si představit, že by tvůrci kulturní politiky mohli album *Love over Gold* hodnotit právě takovými slovy. Tím nemá být řečeno, že by toto album bylo poplatné státně socialistickému režimu a že by tato skutečnost negativně ovlivňovala jeho kvalitu (kterou ostatně historikovi, muzikologicky nevzdělanému, nepřísluší posuzovat). Jde o to, že je příkladem pozitivní recepce západní populární hudby státní kulturní politikou v Československu, a to právě pro svou kritičnost ke společenským poměrům v jednom z předních VKS, Velké Británii. A jestliže populární hudba ze Západu byla československou kulturní politikou odmítána jako nositel "negativních tendencí", v době normalizace ideologicky spojovaných s nenáviděným reformním procesem, pak určitá část projevů – považovaná za společensky angažovanou, "pokrokovou" – byla naopak argumentem pro náhled vstřícnější. Podněty pro takový náhled vycházely spíše od hudebních publicistů (tak i v citovaném příkladu průvodního textu k albu *Love over Gold*, jehož autorem je Miloš Skalka), než od pracovníků kulturně-politického aparátu. Jejich smyslem bylo často obhajovat existenci toho kterého hudebního projevu

[1] Dire Straits, *Love over Gold*, Supraphon 1113 3517, 1984, autor průvodního textu Miloš Skalka.

[2] Např. u alba *Greatest Hits* Carlose Santany, vydaného v roce 1976 (viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976) a u alba *Dark Side of the Moon* skupiny Pink Floyd, vydaného v roce 1978 (viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 306/78, únor 1978 (přesné datum neuvedeno)).

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1096/77, září 1977 (přesné datum neuvedeno).

[4] Dire Straits, *Love over Gold*, Supraphon 1113 3517 ZN, rok vydání 1984, autor průvodního textu Miloš Skalka.

právě vzhledem ke státní kulturní politice[1]. Vědomí toho, že západní populární hudba může sloužit i jinak, než jako zbraň v ideologickém boji, že to nemusí být jen "*imperialistický manéver na ohlupovanie mládeže*"[2], ovšem pronikalo i do oficiálních dokumentů. Tak si dokument ideologické komise ÚV KSČ "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně" z listopadu 1986 všímá, že soudobá rocková hudba vyjadřuje – vedle výše citovaných "negativních tendencí" – také "*protest proti konzumnímu způsobu života, proti neofašistickým diktaturám, rasismu, imperialistickým hvězdným válkám a horečnému zbrojení.*"[3] Ze zjištění tohoto druhu ostatně zřejmě vyplývaly i požadavky typu "*aby ze zahraničních produkcí byly přejímány jen nejkvalitnější zvukové a zvukově obrazové záznamy.*"[4] Jejich smyslem bylo samozřejmě nejprve zabránit pronikání takových projevů, které tvůrci kulturní politiky z různých důvodů považovali za nevyhovující. Na druhou stranu se zde jaksi druhotně odráží postoj, že ne všechna zahraniční produkce je paušálně špatná a že je možné najít v ní i projevy (z hlediska státní kulturní politiky) kvalitní. Je pozoruhodné, že u těchto požadavků nenajdeme členění na západní a východní populární hudbu ani něco, co by implicitně napovídalo, že "*nejkvalitnějšími záznamy*" se automaticky mají rozumět ty, které pocházejí z Východu... Zde snad byl určitý skrytý potenciál chápat populární hudbu primárně jinak, než na základě ideologických kritérií. Toto chápání vyjádřil jiný delegát IV. sjezdu SSM: "*Záleží přece na kvalitě, nezáleží na tom, odkud to pochází.*"[5] Je ovšem zřejmé, že až do samotného pádu státně socialistického režimu bylo v kulturní politice menšinové.

O východní populární hudbě se oficiální dokumenty obecně zmiňují daleko méně než o populární hudbě přejímané ze Západu. Nejčastěji je to v souvislosti s jejím nedostatečným zastoupením v ediční politice gramofonových vydavatelství, jak uvádíme výše. Příznačné je, že zatímco u západní populární hudby vadilo tvůrcům kulturní politiky, že do Československa proniká příliš, u populární hudby východní kritizovali, že proniká málo. Pochopitelně tudíž hodnotili pozitivně, pokud se tak dělo. Například v dokumentu ČÚTI hodnotícím produkci gramofonových vydavatelství za rok 1971 najdeme: "*Ve čtvrtém čtvrtletí se výrazně podařilo zvýšit počet skladeb převzatých z repertoáru*

[1] Jiným příkladem může být rozhovor se členy české country and western skupiny Greenhorns, který pro časopis *Melodie* udělal Jaroslav M. Navrátil. Repertoár této skupiny se v té době (počátek sedmdesátých let) skládal výhradně z písní převzatých, k nimž si členové skupiny psali vlastní texty. Navrátil popisuje žánr country and western takto: "*Je to hudba »chudých venkovanů«, která se před několika desetiletími vydala z políček Appalačského podhůří na cestu do světa a získala na popularitě, aniž by cokoliv ztratila na svém proletářském původu.*" Viz *Melodie*, 7/1972, str. 193. Tento přístup měl (alespoň teoreticky) oporu v jedné z tezí normalizační kulturní politiky, která hlásala nutnost "*odlišit v kultuře Západu skutečné hodnoty a oddělit je od pseudohodnot, v nichž je reakční ideologická podstata obvykle maskována velmi atraktivní až exkluzívní formou.*" Viz Bukovský, M., *Aktuální mezinárodní a vnitropolitické aspekty ideologického boje v oblasti kultury*, str. 83.

[2] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 159.

[3] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

[4] Tamtéž. O "*zvukově obrazových záznamech*" se v dokumentu mluví v kontextu rozmachu hudebních videoklipů a pronikání audiovizuální techniky, jako např. videomagnetofony, do ČSSR.

[5] NA Praha, fond ÚV SSM, kniha 20.

socialistických zemí. Je skutečným úspěchem, že některé z těchto skladeb se staly tzv. hity, neboť se dle množství prodeje umístily na špici žebříčku nejprodávanějších desek."[1] A v případě, že počet přejímaných titulů z Východu byl nízký, byla oproti tomu vyzdvihnuta jejich kvalita ("*je přejímán špičkový repertoár, přibližující současnou písňovou tvorbu socialistických zemí*"[2]), případně vhodnost vydání konkrétní desky ("*[p]ozitivně lze hodnotit ediční počin SUPRAPHONU v podobě LP desky "Zpívající listy bříz"* (sic – správný titul je *Zpívají listy bříz*, pozn. A. Z.), *přinášející písně sovětských autorů, uvedené na 1. festivalu sovětské populární písně v Ostravě*"[3]). Souhrnně lze konstatovat, že v dokumentech, které máme k dispozici, v podstatě nenajdeme jediné negativní hodnocení písňové produkce převzaté ze ZSS. I toto zjištění nám potvrzuje již vyslovený předpoklad: státní kulturní politika v době normalizace rozhodně dávala přednost východní populární hudbě před populární hudbou západní. V hodnocení přejímané tvorby po celá sedmdesátá a osmdesátá léta hrálo důležitou roli ideologické hledisko "správného původu", které bylo jen v omezené míře korigováno vstřícným postojem k části západní písňové produkce. Vezmeme-li v úvahu širší kontext státně socialistického režimu, pak vidíme, že tato skutečnost kopíruje běžnou politickou praxi, kde právě "správný původ" (či "správná příslušnost"[4]) býval mnohokrát rozhodujícím faktorem. Dodejme, že příznačná byla v případě východní populární hudby i představa tvůrců státní kulturní politiky o jejím příznivém vlivu na mladou generaci. Východní populární hudba měla přispívat "*k internacionální výchově zejména mládeže*". Tato představa byla důležitým argumentem pro požadavek "*zintenzivnit přejímání hudební produkce ze socialistických zemí*"[5]. K tomuto "*zintenzivnění*" však zřejmě nikdy nedošlo. Počet titulů přejímaných ze ZSS zůstával nízký jak v absolutních číslech, tak v relativním poměru k vydávaným titulům domácím, respektive z VKS.

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972. Na okraj dodejme, že šlo o písně *Jedou vozy* Petry Černocké, *Kůň bílý* Marie Rottrové (oba tituly převzaty z PLR) a *Trojka* Milana Chladila (titul převzat ze SSSR). Viz též následující kapitola.

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 417/76/II, 15. 3. 1976.

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 242/80, březen 1980 (přesné datum neuvedeno), "ROZBOR gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za II. pololetí 1979".

[4] Srov. Texler, J., *Despotický socialismus: selhání utopie*. Praha, Academia, 1996, str. 57, kde hovoří o "*[h]odnotě cenného papíru, jímž byla stranická legitimace znějící na určité jméno*".

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 271/75/II, 17. 2. 1975, "Rozbor gramoprodukce za rok 1974".

Kapitola IV

Oficiální způsoby šíření zahraniční populární hudby

"*Spoločenské zriadenie, ktoré zasahuje takmer do každého detailu organizácie ekonomického a kultúrneho života, pomerne výrazne formuje podmienky pre rozvoj populárnej hudby a modeluje aj jej jednotlivé tvary. Dnes sa nijaká krajina nemôže uzavrieť pred vonkajšími vplyvmi, avšak odlišnosť konkrétnych podmienok v každej krajine (z ktorých na prvom mieste stojí jej spoločenské zriadenie) spôsobuje, že jednotlivé druhy hudby nepôsobia v každej krajine presne tým spôsobom, ako v krajine svojho vzniku.*"

Lubomír Dorůžka[1]

Čtvrtá kapitola přináší přehled a rozbor způsobů, jakými se zahraniční populární hudba mohla v Československu doby normalizační šířit oficiálně, to jest, co jí systém státní kulturní politiky sám umožňoval. Postupně uvedeme tyto cesty: gramofonové desky, vydávané firmami Supraphon a Opus či dovážené ze zemí socialistického společenství (ZSS); domácí rozhlasové a televizní vysílání; oficiálně pořádané koncerty zahraničních umělců; repertoár domácích umělců, kteří přebírali skladby ze zahraničí. Budeme se zabývat také hudebním časopisem *Melodie* jako příkladem specializovaného periodika, jehož prostřednictvím se mezi mezi posluchači šířilo povědomí o zahraniční populární hudbě. U každé cesty se snažíme postihnout nejen její praktický význam pro posluchače, případně diváky a čtenáře, ale také zejména analýzu jejího kulturně-politického rozměru, neboť každá představuje konkrétní příklad kulturně-politické praxe normalizačního režimu. Ostatními způsoby, neoficiálními, se zabývá kapitola následující.

[1] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava, Opus, 1978 (2. vydání), str. 12.

Gramofonové desky – ochutnávka exotického ovoce[1]

Hudební nosiče všeho druhu k moderní populární hudbě neodmyslitelně patří[2] a společně s rozhlasovým vysíláním (viz níže) jsou dvěma základními způsoby jejího šíření mezi posluchače[3]. V sedmdesátých a osmdesátých letech byla mezi hudebními nosiči pomyslnou královnou gramofonová deska a veškeré nahrávky vycházely nejprve na ní; pro posluchače představovala nejjednodušší způsob, jak mít písně svého oblíbeného zpěváka či hudební skupiny k dispozici v podstatě kdykoliv. Ve státech východního bloku ovšem nebyly oficiálně dostupné gramofonové desky vydávané západními gramofonovými firmami. Tato skutečnost, která – řečeno slovy experta na populární hudbu Lubomíra Dorůžky – "*nám dnes, kdy je u nás dostupné téměř všechno ze světových katalogů, může připadat absurdní*"[4], byla realitou také v socialistickém Československu. Jejich nepřítomnost na hudebním trhu byla ve velmi omezené míře nahrazována licenčními deskami. Ty byly "*specifickým produktem socialistického hudebního trhu*"[5] a vůbec zvláštností světa populární hudby v zemích východního bloku:

> "*Licenční album bylo buď řadovou LP* (deskou, pozn. A. Z.) *příslušného interpreta nebo skupiny, které v licenci převzaly dvě ze čtyř československých gramofonových firem a vydaly je v Československu, případně v dalších zemích socialistického bloku, případně kompilace z nahrávek téhož, které pocházely z více alb nebo singlů. Vedle těchto nahrávek se samozřejmě objevovaly i kompilace nahrávek více interpretů, zaměřených na určitý žánr nebo styl.*"[6]

Šlo tedy o nahrávky zahraničních gramofonových firem (zpočátku výhradně západních, později, počínaje sedmdesátými lety a v mnohem menší míře také východních – tento zjevný paradox je vysvětlen dále), které byly vydány domácí gramofonovou firmou a distribuovány v její prodejní síti. Obrazně řečeno: československý posluchač dostal oficiální možnost ochutnat z exotického ovoce světové populární hudby. Naopak pro kulturní politiku to byl způsob, jak přísun zahraniční populární hudby do země kontrolovat a usměrňovat.

---

[1] Tato práce s vděčností přejímá od Radka Diestlera označení licenčních desek jako ochutnávky ze světové produkce populární hudby. Toto označení je odvozeno od titulu, pod kterým Supraphon vydal album skupiny Deep Purple *Come Taste the Band* (Supraphon 1 13 2213 ZD, 1977). Viz Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých aneb Ochutnávka na samém kraji útesu. Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby.* Praha, Popmuseum, 2008, str. 1. Nabízející se paralela k exotickému ovoci, v době normalizace rovněž vzácnému, rovněž vystihuje charakter tohoto způsobu distribuce zahraniční populární hudby v Československu.

[2] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 127: "*poslucháč* [...] *na gramofónovej platni* (desce, pozn. A. Z.) [...] *dostáva* [pieseň] *hotovú, v podaní svojho obľúbeného speváka, v aranžmáne a vo zvuku, ktorý s piesňou nerozlučne splýva a stáva sa jednou z jej podstatných kvalít.*"

[3] Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 975/74/II-sekr, 20. 6. 1974, "Rozbor ideové a obsahové stránky populární hudby za rok 1973".

[4] Citováno in: Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 2.

[5] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 1.

[6] Tamtéž.

Podle seznamu sestaveného Radkem Diestlerem vyšla v Československu první licenční deska se západní populární hudbou v roce 1965, v tom roce jako jediná[1]. Stojí za zmínku, že ve stejné době začaly vycházet profilové LP desky domácích interpretů populární hudby[2]. V distribuci populární hudby šlo tehdy o novum, protože do té doby byla LP deska (velká gramofonová deska o průměru 30 cm) konvenčně vyhrazena pouze hudbě vážné, zatímco populární hudbě patřil singl[3]. Tento na první pohled možná nepodstatný detail ukazuje, že vydávání zahraniční populární hudby na gramofonových deskách v Československu začalo v době všeobecného rozmachu moderní populární hudby a nijak za ním nezaostávalo. Zpočátku vycházely licenční desky výhradně ve vydavatelství Supraphon (do roku 1967 Státní hudební vydavatelství[4]), od roku 1973 také v bratislavském vydavatelství Opus, které vzniklo v roce 1971[5] v důsledku formální federalizace Československa[6]. Většina titulů však nadále vycházela u Supraphonu[7]. Třetí československá gramofonová firma, pražský Panton (existující od roku 1967[8]), nikdy zahraniční desky nevydávala[9].

Podíváme-li se do Diestlerova seznamu, zjistíme, že pro vydávání licenčních desek v Československu byla přelomová léta 1968 a 1969. Pro rok 1968 uvádí Diestler devět vydaných titulů, pro rok následující již třináct, což představuje prudký nárůst oproti roku 1967 (dva vydané tituly)[10]. Vzestupný trend vydržel ještě v prvním roce normalizace, vydávání licenčních desek patrně nebylo "první na ráně" restriktivních kulturně-politických opatření. Dokument "Zpráva o výsledku šetření závadného obsahu gramofonových desek", který zahájil politické tažení proti gramofonovým firmám[11], se o licenčních deskách vůbec nezmiňuje; "*závadným obsahem*" byly, pokud jde o oblast populární hudby, domácí písně kritizující soudobou společenskou situaci (viz druhá kapitola)[12]. Rok 1970 tak mohl být, co se licenčních desek týče, mimořádně plodný: bylo vydáno celkem devatenáct

[1] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 6. Diestlerův seznam licenčních desek vydaných v Československu začíná právě rokem 1965, kdy začal vycházet měsíčník *G:noviny ze světa hudby a zvuku* (znám spíše pod svým podnázvem *Gramorevue*), který je jedním z Diestlerových zdrojů.

[2] Černý, J., *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha, Československý spisovatel, 1966, str. 153.

[3] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 131.

[4] Matoušek, D., *Gramofonový průmysl v komunistickém Československu se zaměřením na dobu tzv. normalizace*. Magisterská diplomová práce, Brno, FF MUNI, 2013, str. 12.

[5] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 1.

[6] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 115. Opus vznikl přeměnou bratislavské pobočky vydavatelství Supraphon v samostatný podnik.

[7] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 9-19. Desky vydané u Opusu poznáme podle toho, že jejich katalogové číslo začíná číslicí 9 (viz Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 5). Vycházíme-li z Diestlerova seznamu (s vědomím, že nemusí být úplný, na což autor sám upozorňuje), pak v letech 1973-1989, kdy vycházely licenční desky také u Opusu, jich zhruba dvě třetiny vyšly u Supraphonu a jedna třetina u Opusu.

[8] NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969, "Zpráva o výsledku šetření závadného obsahu gramofonových desek".

[9] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 1. Vydavatelství Panton je tu příznačně nazváno ""*třetí vzadu*" ".

[10] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 6-7.

[11] Srov. Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Praha, Academia, 2010, str. 175.

[12] Srov. NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969.

titulů, což byl na dlouhou dobu jejich maximální roční počet (znovu jej bylo dosaženo teprve v roce 1983 a překonán byl až v roce 1986, kdy vyšlo celkem 27 titulů); v případě samotného Supraphonu pak jde o nejvyšší roční počet vůbec[1].

Teprve od roku 1971 docházelo k postupnému poklesu, až k minimu v roce 1973, kdy bylo vydáno pouhých osm titulů (šest u Supraphonu, dva u Opusu)[2]. Miroslav Vaněk připisuje tento jev "*jisté setrvačnosti*" a "*zdlouhavému procesu výroby*", díky čemuž ještě "*v roce 1972*" vycházela "*alba přijatá do edičního plánu v letech, kdy dohled nad hudebními vydavatelstvími nebyl tak absolutní*."[3] O edičním plánu a o případných změnách, které v něm mohly být v té době provedeny, nemáme žádné bližší informace. Přesto se odvážíme opatrného tvrzení, že tvůrci kulturní politiky začínající normalizace pravděpodobně neviděli v probíhající ediční činnosti gramofonového vydavatelství natolik důležitý problém, aby je to přinutilo zasáhnout. Je ovšem též možné, že museli v prvních letech v oblasti populární hudby řešit jiné, naléhavější záležitosti a na zásah do vydávání licenčních desek jim už nezbývaly síly. Ještě pozoruhodnější než tato skutečnost je to, že ani později, kdy už byla normalizační praxe "zaběhnutá", licenční desky z edičních plánů československých gramofonových firem nezmizely. Hned v roce 1974 povyskočil počet vydaných titulů na čtrnáct a potom až do roku 1983 kolísal mezi deseti a patnácti, s výjimkou roku 1980, kdy jich bylo vydáno celkem osmnáct. V roce 1983 byl vyrovnán počet z roku 1970 (devatenáct, ovšem s tím, že se na tom podílela obě vydavatelství, pražské i bratislavské). Ve druhé polovině osmdesátých let dochází (snad vlivem takzvané přestavby[4]) k výraznému nárůstu tohoto počtu, s nejvyšší hodnotou v letech 1986 a 1989 – shodně dvacet sedm[5].

Miroslav Vaněk hodnotí normalizační vývoj ve vydávání zahraničních titulů spíše negativně: "*Nejkvalitnější gramodesky mohly vyjít právě v letech 1968-1970 (do jara 1972)* [...]. *[V] sedmdesátých letech byl přijat plán postupného snižování nákupu licenčních alb, včetně přebírání písňové tvorby z kapitalistických států.* [...] *Je patrné, že trvalý sestup započal v roce 1972*."[6] My si zde vzhledem k údajům, které přináší Diestlerův seznam, dovolíme formulovat jiné hodnocení. Byl-li přijat "*plán postupného snižování nákupu licenčních alb*", pak podle těchto údajů se jej zřejmě nedařilo plnit. Pokud by tomu tak bylo, musel by počet vydaných licenčních LP desek po roce 1973 dále klesat, k čemuž však nedošlo. A pokud jde o strukturu vydávaných titulů, převládaly zde i nadále nahrávky přebírané z vyspělých kapitalistických států (VKS); nahrávky ze ZSS se sice na licenčních

[1] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 7, 14 a 16.

[2] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 8-9.

[3] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 178-179. Tato setrvačnost působila i ve vydávání desek s domácí populární (v tomto případě konkrétně rockovou) hudbou. Viz týž, *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, in: *Soudobé dějiny*, 2011, č. 3, str. 333. Dostupné elektronicky na http://www.usd.cas.cz/archiv_SD/SD_03_2011.pdf (1. 2. 2016).

[4] K období takzvané přestavby viz Pullmann, M., *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu.* Praha, Scriptorium, 2011, str. 23-40.

[5] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 9-19.

[6] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 178.

deskách v Československu objevovaly také, ale v daleko menším množství[1] (viz dále). Požadavek "*přejít* [...] *do ofenzívy*" v populární hudbě, který na sklonku roku formuloval 1974 umělecký ředitel Supraphonu Jiří Válek[2], tedy nebyl v oblasti vydávání licenčních desek v Československu vyslyšen.

Pokud jde o jednotlivé vydané tituly, lze uvést, že do začátku druhé poloviny osmdesátých let – kdy je podle Miroslava Vaňka opět možno "*zaznamenat nárůst* [nejkvalitnějších gramodesek]"[3] – vyšly v Československu například dvě desky zpěváka Paula McCartneyho (1973 a 1984), přelomové album britských Pink Floyd *Dark Side of the Moon* (1978), výběr z repertoáru country legendy Johnnyho Cashe (1976)[4] a celkem sedm (!) řadových alb světoznámé švédské skupiny ABBA (1975, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981 a 1983). Vedle toho pak některé pozoruhodné, domácími hudebními publicisty sestavené kompilace, například v roce 1973 kytaristy Jimiho Hendrixe (sestavena Petrem Dorůžkou), v roce 1974 zpěváka Charlese Aznavoura (sestavena Jiřím Černým) a v letech 1981 a 1983 legendárních The Beatles (sestaveny Miroslavem Černým)[5]. Tento vývoj tedy nechceme hodnotit jako "*trvalý sestup*" v kvalitě nabídky licenčních desek v Československu. Můžeme říci, že tu československý posluchač měl šanci dostat se k produkci, která v historii světové moderní populární hudby patří ke špičkovým hodnotám, byť šlo samozřejmě – jak to nazývá Radek Diestler – o ochutnávku. Ochutnávku, která však mohla nabídnout (povězme to ještě obrazně) vybrané lahůdky. V tomto smyslu je zřejmě třeba přiznat určité úspěchy snaze gramofonových firem přinášet (v podmínkách daných dobou) "*našim posluchačům ze světové populární hudby* [...] *jen to nejlepší*"[6].

Uvedená teze však nemá v žádném případě být polemikou se zjištěními Vaňkovými, či dokonce odmítnutím těchto zjištění. Chce pouze nabídnout jiný pohled, kterým se snad může odvážit doufat pohled Vaňkův doplnit. Miroslav Vaněk ostatně vztahuje svá zjištění především na hudbu rockovou; zde se (ne naopak – spíše vedle toho) snažíme pohlížet na produkci licenčních desek jako na jeden celek, jehož je rocková hudba důležitou, ale ne jedinou součástí. Na druhou stranu je třeba jasně říci, že pohled, který je zde prezentován, rozhodně neznamená, že by ediční činnost gramofonových firem v oblasti zahraničních nahrávek odpovídala poptávce posluchačů[7]. Vzhledem k "ochutnávkovému" charakteru nabídky ji ani nemohla plně uspokojit. Diestlerův katalog uvádí, že v letech 1965-1989 vyšlo v Československu celkem asi 340 titulů licenčních desek[8], což je vzhledem k nedo-

[1] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 9-19.

[2] *Melodie*, 12/1974, str. 353. Srov. Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 174.

[3] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 178.

[4] Kromě této licenční desky vyšel Cash ještě v roce 1983 na vlastním albu Supraphonu, které vychází ze záznamu koncertu v Praze v roce 1978. Viz *Melodie*, 12/1983, str. 383.

[5] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 9-15.

[6] *Melodie*, 12/1975, str. 353.

[7] K tomu dodejme, že v normalizaci pro populární hudbu obecně platilo, že na prvním místě z hlediska kulturní politiky stálo "*ovlivňování poptávky*". Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 242/80, březen 1980 (přesné datum neuvedeno), "ROZBOR gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za II. pololetí 1979".

[8] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 6-19.

zírné obsáhlosti světového hudebního trhu kapkou v moři. O nákladech jednotlivých titulů máme jen sporé informace, v každém případě nebyl nijak vysoký[1]. Licenční desky patrně byly nedostatkovým, "podpultovým" zbožím a mnohé (zejména ze západní produkce) byly distribuovány prostřednictvím předplatného pouze členům Gramofonového klubu[2]; jejich dosah tak nemůžeme přeceňovat. Kromě vlivu kulturní politiky, která patrně měla značný zájem na tom, aby náklady licenčních desek ze západní produkce byly nízké, zde nepochybně hrálo roli i hledisko ekonomické – za přebírání nahrávek od západních gramofonových firem v rámci licencí musela československá strana platit v devizách, kterými musela šetřit[3]. Detaily distribuce licenčních gramofonových desek jsou ostatně otázkou, na kterou nemůžeme bez dalšího výzkumu odpovědět.

Jiným významným nedostatkem ediční praxe byla nabídka vydávaných titulů, mnohdy neaktuální vzhledem k tomu, co se poslouchalo ve světě. Z výše uvedených příkladů to dokládají třeba dvě kompilace skupiny The Beatles, vydané na počátku osmdesátých let, to jest více než deset let po rozpadu skupiny. Výraznou výjimkou v tomto směru byla alba skupiny ABBA, která vycházela v Československu pouze rok až dva po své světové premiéře[4]. Situace se o něco zlepšila koncem osmdesátých let, kdy licenčních desek (jak už jsme si řekli) vycházelo více a byly aktuálnější vzhledem ke svým premiérám ve světě. Na okraj je možno dodat, že vydávání zahraničních nahrávek v licenci neskončilo s pádem státně socialistického režimu – například počátkem devadesátých let vyšla u firmy Popron dvě alba skupiny Metallica[5].

Licenční desky vydávané Supraphonem a Opusem i se všemi svými omezeními představovaly způsob, jak se československý posluchač alespoň teoreticky mohl dostat k západní populární hudbě. Tuto situaci výstižně komentuje Radek Diestler: "*pro mnoho obyvatel socialistického Československa byla licenční deska Supraphonu nebo Opusu jedinou možností, jak se k nahrávkám „ze Západu" dostat.*"[6] Je zřejmé, že to byla cesta především pro populární hudbu západní; již bylo řečeno, že licenčních desek s nahrávkami východních interpretů vycházelo málo a ve druhé polovině

[1] Např. umělecký ředitel Supraphonu Jiří Válek v rozhovoru pro *Melodii* z prosince 1974 uvádí, že "*dohodami se zahraničními partnery* [...] *je zpravidla limitován celkový náklad počtem dvaceti tisíc výlisků, což je podle našeho názoru dostatečné množství ke krytí potřeby opravdových zájemců. V budoucnu však chceme tento limit, a tedy i celkový náklad zvýšit.*" Tento předpoklad se ukázal být reálným, protože v roce 1980 informovala *Melodie*: "*Bee Gees vyjdou v padesátitisícovém nákladu, takže tentokrát je alespoň určitá naděje, že se na vás dostane*". Zároveň tato poznámka vyvrací tvrzení Válkovo o "*dostatečném množství ke krytí potřeby opravdových zájemců.*" Na mnohé zájemce se často patrně vůbec nedostalo... Viz *Melodie*, 12/1974, str. 354-355; 10/1980, str. 289.

[2] *Melodie*, 12/1974, str. 354-355. Srov. Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 1-2. Diestler uvádí další podobnou síť, Hi-fi klub, který existoval při organizaci Svazarm (viz *Melodie*, 5/1973, str. 132-133).

[3] *Melodie*, 12/1974, str. 354-355; 10/1980, str. 289-291.

[4] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 10-14.

[5] Jedná se o tituly *Master of Puppets* (Popron 50 107-2, 1989) a *Metallica* (Popron 50 148-2, 1991). V obou případech jde již nikoliv o gramofonovou desku, ale o desku kompaktní (CD).

[6] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 2.

osmdesátých let nebyly vydávány vůbec[1]. Východní interpreti měli ovšem jiné možnosti, jak na gramodeskách proniknout na československou scénu. Mohli nahrávat přímo v československých studiích a nahrávky potom vycházely na deskách Supraphonu a Opusu. Z dokumentu Českého úřadu pro tisk a informace (ČÚTI) "Zpráva o dohledu nad textovým obsahem gramoprodukce za rok 1971" se dozvídáme, že "*[v] roce 1971 se* [...] *v nahrávacích studiích vystřídala řada interpretů ze socialistických zemí: např. M. Rodowicz, H. Frackowiak* (sic – má být Frąckowiak, pozn. A. Z.), *skupina ABC–Polsko, N. Čekasnia a G. Čocheli–SSSR a další interpreti* [...]. *Smyslem těchto nahrávek je objevit nový umělecký profil intepreta, než jak je využíván v jeho rodné zemi, příp. i najít jeho nové umělecké možnosti*."[2] Podobně vzniklo v roce 1978 album rumunské zpěvačky Paunity Ionescu (s doprovodem jazzového orchestru Pavla Smetáčka)[3] a německé skupiny Kreis (s doprovodem blíže neurčených "*pražských orchestrů*")[4]. Zahraniční interpreti přitom mohli spolupracovat s českými a slovenskými skladateli – jako již citovaná polská zpěvačka Maryla Rodowicz, pro jejíž československé album složili písně Zdeněk Marat, Jiří Brabec, Pavol Hammel a Angelo Michajlov[5]. Jiným příkladem je maďarská skupina Corvina, která vydala v roce 1975 desku u bratislavského Opusu: "*náplň platne* (desky, pozn. A. Z.) *tvoria pôvodné skladby členov Corviny a skladby slovenských autorov*".[6]

Taková úzká spolupráce byla pochopitelně tvůrci kulturní politiky vítána. Odpovídala na "*potřebu poznávat a šířit, ne-li přímo socialistickou kulturu v pravém slova smyslu, tak produkci zábavné hudby socialistických zemí, tj. tvorbu, která vzniká v podmínkách socialistické společnosti.*"[7] Neobešla se ovšem bez problémů: "*Dle vyjádření Supraphonu* [...] *gramofonová nakladatelství socialistických zemí prý této spolupráci plně nevycházejí vstříc. Jde patrně o důvody obchodního*

[1] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 8-19. Srov. *Melodie*, 12/1975, str. 353: "*Desky ze socialistických zemí se k nám většinou dovážejí tak, jak byly vylisovány v zemi svého původu* [...] *Licenční jednání jsou v těchto případech spíše výjimkami, které je nutno vždy zvláště projednávat*."

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972, "Zpráva o dohledu nad textovým obsahem gramoprodukce za rok 1971. Celoroční bilance dohlédací a kontrolní činnosti úřadu ve vztahu k produkci gramofonových nakladatelství Supraphon a Panton".

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 894/78, září 1978 (přesné datum neuvedeno), "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za I. pololetí 1978".

[4] Tamtéž; Kreis, *Kreis*, Supraphon 1113 2525, 1979.

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972. Je pozoruhodné, že na desce (Maryla Rodowicz, *Maryla Rodowiczová*, Supraphon 0 13 1286, 1 13 1286, 1972) se nachází pouze jedna skladba od Hammela a jedna od Michajlova, zbytek tvoří písně polských a západních autorů.

[6] Corvina, *Corvina*, Opus 9116 0445, 1975, autor průvodního textu Igor Wasserberger. V tomto případě se vlastní skladby členů skupiny nacházejí na straně A, zatímco skladby slovenských autorů na straně B.
Na tuto spolupráci navázal po rozpadu Corviny její frontman Rezsö Soltész, který u Opusu vydal na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvě další alba, *Kodex Corvina* (Opus 9113 0933, 1979) a *Robot Love* (Opus 9113 1195, 1981). I na těchto albech se podíleli slovenští skladatelé. Radek Diestler obě desky uvádí v seznamu licenčních desek (*Cizí desky v zemích českých*, str. 12-13), ale v tomto případě jde o původní nahrávky, které vznikly přímo pro Opus. K přípravě alba *Robot Love* u firmy Opus srov. *Melodie*, 2/1982, str. 45.

[7] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972.

charakteru."[1] Poznámka o "*důvodech obchodního charakteru*" nepochybně stojí za povšimnutí. Za prvé, lze za ní tušit jistou nelibost tvůrců kulturní politiky, kteří ekonomické hledisko považovali za něco druhořadého (na prvním místě bylo pro ně vždy hledisko ideologické), a tudíž podezřelého, pokud se to podle jejich názoru dostávalo příliš do popředí. Za druhé, vede k úvaze, která snad umožní naznačit odpověď na otázku, proč v Československu vycházelo tak málo licenčních desek východních interpretů. Tohoto paradoxu jsme se dotkli v předchozích odstavcích a nyní jej můžeme vysvětlit blíže. Ekonomické zájmy gramofonových firem musely hrát svou roli – ač to kulturní politika státně socialistického režimu možná nerada připouštěla, "*aj v socialistickej spoločnosti jednou zo samozrejmých úloh populárnej hudby je utvárať pre spoločnosť isté finančné zdroje.*"[2] Pokud zahraniční umělci, s nimiž chtěla československá strana spolupracovat, patřili ve své zemi ke špičce (a u citované Maryly Rodowicz o tom není pochyb[3]), přinášeli místní gramofonové firmě značné finanční zisky. Spolupráce umělce se zahraniční gramofonovou firmou (byť ze spřáteleného státu) tak pro místní gramofonovou firmu znamenala ztrátu – bylo výhodnější vydat desku vlastní a pak ji v ostatních zemích bloku prodávat přímo v prodejní síti místních gramofonových firem, nebo prostřednictvím kulturních středisek, jak o tom ještě bude řeč[4]. Totéž platilo i pro licenční desky – československé vydavatelství samozřejmě muselo licenci zaplatit, ale ani tak to zřejmě nepřinášelo takový zisk, jako když byla deska vydána přímo gramofonovou firmou té země, odkud umělec pocházel[5]. Zdá se, že se zahraničním gramofonovým firmám nevyplatilo, aby umělci, jejichž alba vydávaly, natáčeli i pro gramofonovou firmu z jiné ZSS, nebo aby v té zemi tato alba vycházela licenčně. I pro československou stranu bylo nakonec jednodušší, mohla-li dovézt již hotové desky a distribuovat je ve své prodejní síti[6]. Jestliže je tento předpoklad správný, může svědčit o další skutečnosti týkající se trhu s populární hudbou v socialistických zemích, že totiž muselo docházet ke střetům ekonomických zájmů gramofonových firem a ideologických kritérií kulturní politiky. A v těchto střetech nemusela ideologie mít vždy navrch...

Na okraj poznamenejme, že v československých nahrávacích studiích se mohli objevit i někteří umělci ze Západu. Ikonickým příkladem je americký zpěvák Dean Reed, který se usadil v NDR a koncertoval po celém východním bloku; byl pověstný svým zřejmě nepředstíraným nadšením

[1] Tamtéž.

[2] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 145.

[3] Srov. *Melodie*, 3/1972, str. 80-81; 9/1976, str. 266-268; 1/1983, str. 14.

[4] Srov. *Melodie*, 4/1972, str. 100; dále *Melodie*, 12/1974, str. 354.

[5] Tomuto předpokladu může napovídat i skutečnost, že licenční desky východních interpretů se v Československu prodávaly za stejnou cenu jako desky interpretů domácích (44 Kčs; srov. např. Locomotiv GT, *Mindenki*, Opus 9116 0829, 1979 a Matuška, W., *Suvenýr. Waldemar Matuška a jeho 12 nej...*, Supraphon 1113 2556 H, 1980), zatímco licenční desky západních interpretů byly téměř dvojnásobně až trojnásobně dražší (80-120 Kčs; viz např. Deep Purple, *Ochutnávka* (album *Come Taste the Band*), Supraphon 1 13 2213 ZD, 1977 a Dire Straits, *Brothers in Arms*, Opus 9313 1914, 1988).

[6] Srov. *Melodie*, 10/1980, str. 289-290. Srov. dále *Melodie*, 12/1975, str. 353: "*Desky ze socialistických zemí se k nám většinou dovážejí tak, jak byly vylisovány v zemi svého původu* [...] *Licenční jednání jsou v těchto případech spíše výjimkami, které je nutno vždy zvláště projednávat*."

pro ideály socialismu (hájil "*mír, lásku a socialismus*"), které se snažil předat i svým posluchačům. Stal se tak prvním mezi (z hlediska socialistické kulturní politiky) ideálními baviči, "*kteří by uklidnili sovětské děti a zabránili hromadnému odklonu k dekadentní hudbě Západu.*"[1]. Dean Reed hojně spolupracoval a vystupoval s předními interprety ze socialistických zemí[2]; v Československu patřil k jeho blízkým přátelům například zpěvák Václav Neckář[3]. Význam Reeda pro celý východní blok dokládá i to, že se přátelil dokonce s vrcholnými představiteli jednotlivých zemí, včetně Gustáva Husáka[4]. Radek Diestler uvádí jako další příklady západních interpretů, kteří natáčeli v československých studiích, rakouskou zpěvačku Goldie Ens a italskou zpěvačku Annu Rusticano[5].

Jak už bylo řečeno, desky s východní populární hudbou mohly také být přímo dováženy do Československa a prodávány, a to buď v prodejních sítích Supraphonu[6] (v českých zemích; druhé české vydavatelství, Panton, nemělo vlastní prodejní síť[7]) a Opusu (na Slovensku), nebo prostřednictvím kulturních a informačních středisek socialistických států v Praze a v Bratislavě[8]. V úvaze o ekonomických aspektech vydávání gramodesek jsme poukázali na to, že tento způsob byl zřejmě jak pro československou, tak pro zahraniční stranu výhodnější než vydávání desek v licenci nebo natáčení nových snímků v československých nahrávacích studiích, takže byl upřednostňován a velká většina východní populární hudby na deskách se šířila tímto způsobem.

Zajímavým jevem jsou v tomto ohledu kulturní a informační střediska, proto si jich nyní všimneme blíže. Tyto instituce byly zřizovány jednotlivými ZSS v ostatních spřátelených státech a jejich "*úkolem bylo seznamovat občany našich bratrských států s výsledky dosaženými při budování socialismu v různých oblastech společenského života*", a tím napomáhat "*upevňování přátelských vztahů a všestranné spolupráci* [...], *lepšímu poznávání a dalšímu sbližování* [...] *bratrských národů*" a umožňovat "*ještě užší spolupráci při šíření socialistických idejí*".[9] Kulturní a informační střediska tedy měla sloužit především k propagaci země, která je zřizovala, šířením informačních materiálů, stykem s masmédii přijímajícího státu, pořádáním kulturních akcí všeho druhu, pořádáním jazykových

[1] Fenomén Deana Reeda, západního zpěváka, který se stal hvězdou na Východě, zpracovává v žurnalisticko-beletristickém stylu Reggie Nadelson v knize *Soudruh Rock'n'roll Dean Reed*. Praha, BB/art, 2005. Uvedené citace jsou ze str. 69.

[2] *Melodie* 11/1980, str. 344.

[3] Nadelson, R., *Soudruh Rock'n'roll Dean Reed*, str. 134-139. Srov. *Melodie*, 1/1976, str. 16-17.

[4] Nadelson, R., *Soudruh Rock'n'roll Dean Reed*, str. 39 a 126.

[5] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 6.

[6] Podle údaje z roku 1980 dovážel Supraphon z ostatních socialistických zemí ročně 350 tisíc kusů desek s populární hudbou. Viz *Melodie* 4/1980, str. 131.

[7] *Melodie*, 11/1972, str. 325.

[8] Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 336.

[9] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, sv. 55, ar. j. 56, bod k informaci 2, 9. 12. 1982, "Sjednání Dohody mezi vládou ČSSR a vládou PLR o činnosti kulturních a informačních středisek". Jde o materiál týkající se spolupráce ČSSR s konkrétní ZSS (v tomto případě Polskem), lze si však představit, že takové zásady platily i pro činnost kulturních a informačních středisek jiných ZSS na území Československa.

kurzů a podobně[1]. Vedle toho měla oprávnění provádět "*maloobchodní prodej kulturních předmětů, propagujících kulturu svého státu na území přijímajícího státu.*" Ten byl chápán jako "*vedlejší činnost, jejímž cílem je získat prostředky na krytí nákladů na provoz střediska*."[2] Z hlediska šíření zahraniční populární hudby v Československu však byla tato "*vedlejší činnost*" velmi důležitá, jak na to upozorňuje Miroslav Vaněk. V této souvislosti jmenuje na prvním místě kulturní středisko polské a kulturní středisko maďarské, kde bylo možno "*koupit u nás velmi oblíbené kapely a interprety, např. polské SBB, Czesława Niemena, maďarskou Omegu nebo Locomotiv GT*". V obou kulturních střediscích se navíc občas prodávaly i desky západních interpretů, které v licenci vycházely v Polsku (u vydavatelství Polskie Nagrania) a v Maďarsku (Hungaroton pod značkou Pepita). "*Krom toho se chodilo i do střediska NDR kupovat blues a jazz*", dodává k tomu Vojtěch Lindaur[3]. Je samozřejmě otázkou, jak se na tuto prodejní činnost, díky které byla kulturní a informační střediska velmi oblíbená například mezi fanoušky rockové hudby[4], dívali tvůrci kulturní politiky v Československu a ve jmenovaných státech. Prodej desek s východní populární hudbou byl v souladu se stanoveným posláním kulturních a informačních středisek, jak je citováno výše. Prodej licenčních desek s nahrávkami západních umělců s ním měl ovšem společného pramálo. Detaily ohledně činnosti kulturních a informačních středisek ZSS v Československu – obecně i v souvislosti s problematikou šíření zahraniční populární hudby – jsou směrem dalšího výzkumu, který užitečně přispěje nejen k porozumění našemu tématu. Totéž platí i pro prodej gramodesek dovážených ze ZSS v síti Supraphonu a Opusu.

Gramofonová deska byla pro oficiální vydávání zahraniční populární hudby v Československu sedmdesátých a osmdesátých let nejdůležitějším nosičem. Jen několik málo titulů vyšlo na magnetofonových kazetách – Radek Diestler uvádí jeden titul pro rok 1977 (výběr od Franka Zappy sestavený Petrem Dorůžkou) a dva tituly pro rok 1978 (výběry od Olivie Newton-John a Johna Lennona)[5]. Jinak byly magnetofonové kazety a především magnetofonové pásky záležitostí šíření neoficiálního, pro které byly naopak zásadní; budeme se jim věnovat v následující kapitole. Pokud jde o kompaktní desky (CD), ty se v ČSSR začaly vyrábět teprve ve druhé polovině roku 1989[6] a pro vydávání licenčních nahrávek se do pádu státně socialistického režimu již neuplatnily.

[1] Tamtéž.

[2] Tamtéž. Dodejme, že zřizující a přijímající stát se o náklady na provoz kulturního a informačního střediska dělily. V případě spolupráce ČSSR a PLR měl přijímající stát bezplatně poskytnout prostory a dále hradit výdaje na topení a vodu a na generální opravy prostor, zatímco zřizující stát měl hradit poplatky za plyn, teplou vodu a dodávky elektřiny a dále pojištění majetku a vnitřní vybavení střediska. Tyto zásady platily jak pro polské středisko v ČSSR, tak pro československé v PLR.

[3] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 179.

[4] Srov. tamtéž.

[5] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 11.

[6] *Rudé právo*, 164/1989, str. 1.

Rozhlasové a televizní vysílání – výchova posluchačů a diváků

Moderní populární hudba se k posluchači dostává především v reprodukované podobě z nahrávek. Tyto nahrávky se mohou šířit buď prostřednictvím hudebních nosičů, o kterých je řeč výše, nebo prostřednictvím veřejného rozhlasového vysílání. To má za prvé daleko větší dosah na široké vrstvy obyvatelstva, za druhé umožňuje posluchači přístup k daleko širšímu okruhu písní, než jaký má v danou chvíli k dispozici ve své domácí sbírce nahrávek (diskotéce)[1]. Na druhou stranu posluchač nerozhoduje o tom, jaké písně zrovna ve svém přijímači uslyší: nabízená produkce přitom vůbec nemusí odpovídat jeho zájmu. Rozhlasové vysílání tak některým posluchačům (zejména těm, kteří mají specifičtější, vyhraněnější vkus než většina) v tomto ohledu nevyhovuje. Ve výkladu o oficiálních cestách šíření zahraniční populární hudby v Československu je však rozhodně nelze pominout, především právě pro jeho dosah na široké vrstvy obyvatelstva. Takto se k zahraniční populární hudbě mohli dostat i ti, kteří neměli možnost nebo zájem pořídit si gramofonovou desku, případně magnetofonovou pásku s nahrávkami. V době, kterou popisujeme, vstupovalo do tohoto prostoru také vysílání televizní, které k písním přidává vizuální rozměr[2], ovšem jinak má v tomto ohledu stejnou charakteristiku jako rozhlas (široký dosah, širší okruh písní než v domácí diskotéce, posluchač, respektive divák, nerozhoduje o obsahu). Rozhlas oproti televizi však populární hudbě věnuje daleko více vysílacího času[3].

Na území Československa vysílalo v sedmdesátých a osmdesátých letech celkem pět rozhlasových okruhů (stanic) – dva pouze v českých zemích (Praha a Vltava), dva pouze na Slovensku (Bratislava a Devín) a jeden celostátně, federální okruh Hvězda[4], který byl zřízen na počátku normalizačního období (v roce 1970)[5]. Pro populární hudbu byla důležitá zejména právě stanice Hvězda, která byla "*okruhem zpravodajsko-hudebním*"[6], což znamená, že "*[z]pravodajské a publicistické relace jsou na této stanici v hudebním proudu umisťovány každou hodinu*"[7]. Tento

[1] Hovoříme zde o období sedmdesátých a osmdesátých let; dnešní situace je s rozmachem internetu (kanály typu YouTube, hudební databáze apod.) pochopitelně odlišná.

[2] Srov. *Melodie*, 7/1973, str. 196: "*[T]elevize prezentuje nejen hlas zpěváka, ale celou jeho osobnost – proto také výrazně ovlivňuje i výši zpěvákovy popularity. Televize ukazuje zpěváka naprosto konkrétně – na rozdíl od poměrně časté rozhlasové anonymity.*"

[3] Srov. *Melodie*, 8/1971, str. 228: "*Mezi takzvanými masovými komunikačními prostředky, které dnes zásadně ovlivňují všechno, co se děje v oboru pop music, hraje rozhlas roli zcela dominantní. Protože desku si homo sapiens našeho věku kupuje tenkrát, když se mu líbí písnička na ní zachycená, televize* [...] *v minutážích zdaleka nedosahuje časových proporcí, jež by mohly rozhodujícím způsobem rozhlasu konkurovat... Ale* [...] *rádio, to je dočista gejzír: hudba z něho proudí dnes už třemi kanály, a vniká nám do života každou volnou škvírou* (zvýraznění originální)". Třemi kanály, o nichž je zde řeč, jsou míněny dva kanály (čili rozhlasové okruhy) národní a jeden celostátní.

[4] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972, "Koncepce celostátního vysílání politického zpravodajství a publicistiky a koncepce kulturně zábavných pořadů Čs. rozhlasu".

[5] http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/kde-se-vzaly-stanice/2733293 (dostupné 16. 2. 2016).

[6] *Melodie*, 1/1973, str. 4.

[7] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972.

princip, zvaný radioproud, "*to jest téměř nepřetržitý tok poslechové hudby*"[1], do kterého je v pravidelném intervalu zařazeno zpravodajství, dnes běžně užívají mnohé rozhlasové stanice. Na počátku sedmdesátých let však představoval v československém éteru novinku. Není bez zajímavosti, že jej Hvězda převzala od stanice Radio Luxembourg[2], kterou přitom tvůrci kulturní politiky obviňovali ze šíření "*negativních tendencí anglosaské provenience*"[3]. V tomto kroku patrně hrála roli skutečnost, že radioproud byl užíván i některými rozhlasovými okruhy v NDR[4]. Druhou novinkou, kterou Hvězda přinesla, bylo nepřetržité čtyřiadvacetihodinové vysílání, zavedené od 1. ledna 1973 (do té doby vysílala do dvou hodin v noci). Většinu tohoto času vyplňovala populární hudba: šéfredaktor Hvězdy Miroslav Kratochvíl na počátku roku 1973 uvedl, že tento okruh vysílá "*denně asi šest set hudebních snímků*". Díky celostátnímu pokrytí měl dosah na větší počet posluchačů než kterýkoliv jiný rozhlasový okruh v Československu (Kratochvíl hovoří o "*několika miliónech*"). Právem tak mohl Kratochvíl mluvit o tom, že Hvězda je "*stanicí, která šíří vůbec největší množství populární hudby mezi širokou veřejnost*"[5]; stejně ji vnímal zástupce šéfredaktora hudebního vysílání Čs. rozhlasu, Dalibor Basler (srpen 1971): "*HVĚZDA* [...] *se záměrně stala nejsilnější základnou pro prezentaci zábavné, rekreativní hudby všech existujících druhů, žánrů, odnoží, skupin a podskupin, jak je zná naše doba.*"[6]

Rozsáhlý prostor vyhrazený na Hvězdě populární hudbě měl své významné kulturně-politické opodstatnění, které vystihuje opět Dalibor Basler: "*stanice Hvězda* [je] *od počátku vysílání jednoznačně, cílevědomě orientována politicky, ve smyslu propagandistické angažovanosti*."[7] A to tak, aby byla přitažlivá především pro mladou generaci[8]. Tomuto záměru byla podřízena forma zpravodajství, již Miroslav Kratochvíl charakterizuje jako "*stručnou zpravodajskou relaci* [...] *metodou kratičkého komentáře, rozhovoru či malé reportáže*"[9]; zpravodajské relace na Hvězdě měly "*být psány svěže, s přitažlivými argumenty*", aby to odpovídalo "*mentalitě mladých lidí*"[10]. A nejen to, tomuto záměru odpovídal i formát radioproudu: pomocí oblíbené populární hudby měla být mládež získávána pro poslech rozhlasu, který na ni měl ideově působit zpravodajskými relacemi, případně politickou publicistikou[11]. Nezapomeňme, že zpravodajské relace měly v době normalizace "*agitační*

[1] *Melodie*, 8/1971, str. 228.
[2] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 126.
[3] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974, "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR".
[4] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 126.
[5] *Melodie*, 1/1973, str. 4.
[6] *Melodie*, 8/1971, str. 228.
[7] Tamtéž.
[8] *Melodie*, 1/1973, str. 4. Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972.
[9] *Melodie*, 1/1973, str. 4.
[10] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972.
[11] Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985, "Prohloubení vlivu dětského a mládežnického tisku, Čs. televize, Čs. rozhlasu, Čs. filmu a dalších

nebo organizátorský charakter"[1]. Snad tedy nebude přehnané tvrzení, že stanice Hvězda byla (nebo alespoň měla být) hlásnou troubou normalizačního režimu, která získávala své posluchače – zejména z řad mladé generace – pomocí populární hudby. Tato situace nepochybně populární hudbě (hovoříme zatím v obecné rovině) nahrávala; zároveň je příznačnou ilustrací toho, že "*komunismus v Československu se myšlenkově srpnem 1968 definitivně vyčerpal*"[2]. Lze se domnívat, že si tvůrci kulturní politiky uvědomovali (pro režim) dosti neslavnou skutečnost: že totiž politickou agitací v duchu reálného socialismu získají z mladé generace jen málokoho. Politický program, který nepochybně byl stále nezbytným základem a rámcem existence normalizačního režimu i způsobu myšlení jeho elity[3], už jako takový nebyl (pro mládež) přitažlivý[4]. Režim pro uplatnění svého vlivu potřeboval prostředníka, kterým se mu v tomto případě stala populární hudba (podobně jako jinde například štědrá sociální politika[5]). V pozdních letech své existence, ve druhé polovině osmdesátých let, si režim dokonce otevřeně připustil, že "*zejména u některých skupin mládeže je hudební složka rozhodujícím důvodem pro poslech určitých pořadů.*"[6] To jest: mnohý mladý člověk poslouchal rozhlas především proto, aby slyšel svou oblíbenou hudbu, zatímco propaganda a agitace zůstávaly na pomyslné vedlejší koleji.

Jaké místo měla ve vysílání Hvězdy zahraniční populární hudba? "*Přednost má česká písnička*", nazývá se již citovaný rozhovor s Miroslavem Kratochvílem[7]. Ústřední hudební dramaturg Hvězdy Ivan Štědrý k tomu říká: "*i před sebeúspěšnějším zahraničním hitem dávám přednost dobré české písničce*"[8]. Jednoznačná preference domácí tvorby byla vyjádřena v dokumentu "Poslání zábavné hudby v Čs. rozhlase", schváleném v roce 1971: 50% vysílacího času věnovaného hudbě mělo patřit domácí produkci. Zbývajících 50% si měly rovnoměrně rozdělit písně ze ZSS a písně z "ostatních" zemí (tedy zřejmě zejména VKS)[9], což je pozoruhodné, vzhledem k tomu, že státní kulturní politika rozhodně dávala přednost produkci ze socialistických zemí. Lze to snad vysvětlit tím, že v repertoáru domácích interpretů, zejména špičkových, bylo poměrně velké množství písní přebíraných ze západní

---

sdělovacích prostředků na formování socialistického vědomí mládeže". Srov. dále NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, sv. 5, ar. j. 18, bod 3, 3. 12. 1986, "Ideově-tematický plán vysílání Čs. rozhlasu na rok 1987. Ideově-tematický plán Čs. televize na léta 1987-1988". Srov. dále Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 126.

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972.

[2] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha, Academia, 2014, str. 59.

[3] Pullmann, M., *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu*, str. 19-22.

[4] Srov. Texler, J., *Despotický socialismus: selhání utopie*. Praha, Academia, 1996, str. 11.

[5] Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, str. 58-59.

[6] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[7] *Melodie*, 1/1973, str. 4-5. Srov. NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, sv. 5, ar. j. 18, bod 3, 3. 12. 1986, kde najdeme požadavek "*nadále zvyšovat objem vysílání české a slovenské hudby*".

[8] *Melodie*, 1/1973, str. 5.

[9] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*. Diplomová práce, Praha, FF UK, 2012, str. 57.

produkce a nově otextovaných domácími textaři[1] (viz dále) a kulturní politika takto chtěla těmto interpretům vyjít vstříc. Pokud tomu tak bylo, činila to ovšem jen s nelibostí, protože pronikání západní populární hudby dávala do souvislosti se zatracovaným reformním procesem druhé poloviny šedesátých let a patřičně ostře odsuzovala:

> "*Oproštění a zříkání se socialistických principů tvorby jsme zaznamenali zvláště v oblasti zábavné taneční* (to jest populární, pozn. A. Z.) *hudby. Vpád anglo-americké hudby, např. beatů a efektně naaranžovaných tanečních nahrávek anglicky pojmenovaných skupin našich hudebníků, prudký růst objemu vysílání taneční hudby na úkor ostatních hudebních žánrů, propagování západních pěveckých hvězd – to vše nezůstalo bez vlivu zejména na vědomí mládeže.*"[2]

Oproti těmto "*málo hodnotným a pochybným hodnotám ze Západu*" mělo být podporováno "*vytváření nové socialistické tvorby*" domácího původu (pro tento účel byla zřízena autorská soutěž "Písničky pro Hvězdu") a přebírání písní z jiných ZSS – příznačně je tu vyzdvihnuta "*[v]elmi dobrá, soustavná a také vzájemná výměna nahrávek* [...] *se sovětským rozhlasem*."[3] Je nepochybné, že měla-li Hvězda dosah na široké vrstvy obyvatelstva a zároveň významný kulturně-politický úkol (což lze vnímat jako dvě strany téže mince), musela být vysílané hudební produkci věnována obzvlášť důkladná pozornost. Každá píseň, která měla být vysílána, musela před svým uvedením projít schválením ideově uměleckou komisí Čs. rozhlasu. Smyslem této činnosti, kterou můžeme označit jako cenzuru, bylo zajistit, aby rozhlasové vysílání mohlo správně, to jest v souladu s představami tvůrců kulturní politiky, plnit "*funkci kulturně výchovnou*", kterou "*Československý rozhlas uskutečňuje* [...] *ve velmi význačné míře*"[4]. Vedle výchovy politicko-ideologické, zajišťované zpravodajskými a publicistickými pořady, chtěl režim takto působit na formování hudebního vkusu posluchačů, jenž byl součástí výchovy kulturně-estetické[5].

Nutnost schválení samozřejmě platila i pro populární hudbu, která byla vysílána na ostatních rozhlasových okruzích. Šance, že určitá nahrávka bude pro vysílání schválena, se zřejmě lišila podle okruhu, na němž měla píseň zaznít. Tak se zdá, že "*hudba, které oficiální místa moc nepřála*"[6], se

[1] Tyto písně byly považovány za "*skladby z kapitalistických států*", ačkoliv měly český, respektive slovenský text a byly nově nahrané domácím interpretem. Kromě politicko-ideologického hlediska tu nepochybně hrála významnou roli skutečnost, že i za tyto písně (nahrávání, vysílání, vydávání na deskách) se muselo platit v devizách. Viz *Melodie*, 10/1982, str. 289.

[2] Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5.10.1972.

[3] Tamtéž.

[4] Tamtéž.

[5] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974. Srov. NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ, č. fondu 1261/0/6, sv. 50, ar. j. 50, bod 5, 21. 8. 1972, "Zásady rozvoje kulturně výchovné činnosti."

[6] http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/kde-se-vzaly-stanice/2792913 (dostupné 17. 2. 2016).

mohla objevit na stanici Vltava, která byla zaměřena na "*náročná umělecká díla*"[1]. Od června 1973 tam byla v pátek večer vysílána "*rozhlasová a hudební diskotéka*" "Větrník"[2], kde zněla i "*anglosaská hudba, včetně rockové*", například "*Pink Floyd, Deep Purple, později Iron Maiden, The Cure a v osmdesátých letech i Metallica a heavy metalový zpěvák King Diamond.*"[3] To je překvapující i tehdy, když si uvědomíme, že cílem této stanice, formulovaným na počátku sedmdesátých let, bylo zařazovat "*i* [...] *pořady, v nichž přineseme opravdu špičkové, reprezentativní hodnoty z oblasti naší i zahraniční pop music.*"[4] Znamenalo to, že by citované příklady patřily (z hlediska tvůrců kulturní politiky) k těmto "*špičkovým, reprezentativním hodnotám zahraniční pop music*"? Pravděpodobně ne (srovnej kulturně-politické hodnocení skupiny Pink Floyd v jednom z dokumentů ČÚTI: texty písní této skupiny byly považovány za "*ideově cizí*", odrážející "*způsob života nám nepřijatelný*"[5]). Šlo spíše o to, že stanice Vltava neměla takový dosah na široké vrstvy posluchačů: vysílala pouze v českých zemích (a není známo, že by na jejím slovenském protějšku, stanici Devín[6], existoval pořad podobný "Větrníku") a byla se svou orientací na "*náročná umělecká díla*"[7] považována mnohými posluchači za "*snobský okruh*"[8]. Navíc vysílací čas "Větrníku" (páteční večer) příliš nenahrával masové sledovanosti, zejména mezi mládeží, která se právě v pátek večer ve většině věnovala jiným volnočasovým činnostem (diskotéky, taneční zábavy a podobně). Menší sledovanost, určitá okrajovost, zejména ve srovnání s celostátně vysílající Hvězdou, tak mohly napomáhat tomu, aby se v dramaturgii Vltavy uplatňoval "*liberálnější vztah k hudbě*"[9]. To patrně napomáhalo šíření povědomí například o západních rockových skupinách, na druhou stranu však lze stěží tvrdit, že by Vltava, respektive jeden z jejích pořadů, byl pro šíření zahraniční populární hudby jako takové (to jest bez ohledu na původ a žánr) důležitější než Hvězda, okruh určený pro skutečně masový poslech.

Vraťme se ovšem k výchovnému poslání rozhlasového vysílání, které zmiňujeme výše[10]. V roce 1974, tedy poměrně záhy poté, co se problematikou populární hudby začala podrobně zabývat obě republiková ministerstva[11], se objevil stranický požadavek "*využívat možností rozhlasu a televize k rozhodujícímu ovlivňování kvality zábavné hudby a zejména vkusu mladých posluchačů a diváků*". Jedním ze způsobů tohoto "*ovlivňování*", jehož cílem bylo "*rozeznávání hodnot v oblasti zábavné*

[1] Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972.

[2] "*Posloucháte Větrník...*"*/1. Mladý rock z rozhlasového pořadu*, Supraphon 1113 3697 H, 1985, autor průvodního textu Jaromír Tůma.

[3] http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/kde-se-vzaly-stanice/2792913 (dostupné 17. 2. 2016).

[4] *Melodie*, 8/1971, str. 228.

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 306/78, únor 1978 (přesné datum neuvedeno), "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1977".

[6] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972.

[7] Tamtéž.

[8] http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/kde-se-vzaly-stanice/2792913 (dostupné 17. 2. 2016).

[9] Tamtéž.

[10] Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972.

[11] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 1.

hudby", se měly stát "*kriticky komentované pořady domácí i zahraniční zábavné hudby*"[1]. Tento požadavek byl aktuální po celou dobu normalizace. Najdeme jej například v referátu zástupce ředitele odboru umění MK ČSR Jaroslava Hraby z listopadu 1980[2], stejně jako v dalším zásadním normalizačním dokumentu o zábavné hudbě, "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně" z listopadu 1986. Zde je požadavek "*posílit aktivní výchovné působení na posluchače a diváky*" formulován z hlediska našeho tématu zvlášť pozoruhodně: je stanoven úkol "*vytvářet pořady, které by uspokojovaly hudební zájem a zároveň umožňovaly formovat vkus a napomáhaly čelit vlivům socialismu cizích tendencí.*"[3] Způsob myšlení, který tato citace dokládá, byl charakteristický pro celé období normalizace. Ve třetí kapitole výkladu jsme viděli, že státní kulturní politika přisuzovala populární hudbě roli nástroje ideologického boje, tudíž rozhlasové (televizní) vysílání v tomto rámci hrálo roli propragandy, respektive kontrapropagandy.

Dokument ideologické komise ÚV KSČ "Ideově-tematický plán vysílání Čs. rozhlasu na rok 1987. Ideově-tematický plán Čs. televize na léta 1987-1988" nám umožňuje nahlédnout, které rozhlasové pořady plnily tuto kulturně-politickou úlohu především. Uvedený přehled tedy nepokrývá celé období normalizace, ale slouží jako příklad pořadů, které byly určeny k předávání představ tvůrců státní kulturní politiky o zahraniční populární hudbě. Byl to jeden ze způsobů, jak uplatňovat kontrolu nad tím, jak se budou posluchači (diváci) moci s touto hudbou setkávat, jak ji budou přijímat a jaké návyky a vkusová měřítka si v této oblasti vytvoří. Tak již citovaný "Větrník" vedle toho, že dával prostor rockové hudbě, měl i svou výchovnou roli "*působit na posluchače nejenom hudbou, nýbrž i informacemi a názory na ideověestetickou stránku hudební produkce.*"[4] Je možné, že v tomto pořadu zazněla čas od času i píseň, která byla z hlediska státní kulturní politiky považovaná za nevhodnou, aby posluchači bylo názorně ukázáno, co "dobrá" populární hudba není[5]. Dále zde byl každý den vysílaný pořad "Rytmus", zaměřený na takzvané menšinové žánry populární hudby ("*věnuje pozornost hudbě rockové, folkové, jazzové, šansonové, příležitostně i hudbě folklorní, muzikálové i dechové*"). Podobně jako u "Větrníku" zde měly místo "*různé zajímavosti a informace z těchto žánrů*", z čehož usuzujeme, že i tento pořad měl sloužit výchově posluchačů. "Rytmus" měl

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[2] *Melodie*, 2/1981, str. 34: "*V činnosti Čs. rozhlasu zdůrazňujeme co nejefektivnější formy prezentace nejlepších tvůrčích výsledků; zvlášť podtrhuji nutnost soustavně osvětlovat jejich umělecké a ideové hodnoty formou přitažlivých, odborně a kulturně politicky dobře připravených relací* [...]. *I zde bude nutno intenzívněji podporovat vytváření nových, posluchačsky zajímavých a poutavých výchovných pořadů* [...]. *Těmito formami lze přispívat k usměrňování přirozených estetických potřeb širokých posluchačských vrstev ve vztahu k zábavné hudbě. Obdobně v Čs. televizi podporujeme* [...] *uvádění výkladových pořadů, v nichž by atraktivní formou byla tvorba zábavné hudby vhodně podrobována hodnocení.*"

[3] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986, "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně".

[4] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, sv. 5, ar. j. 18, bod 3, 3. 12. 1986.

[5] Srov. komentář Václava Honse, vedoucího redaktora stanice Vltava, která "Větrník" vysílala: "*Čím je* (mladé posluchače, pozn. A. Z.) *budeme či máme ovlivňovat: podle mého názoru samozřejmě perfektní (a ideově usazenou) informací* [...]." Viz *Melodie*, 11/1979, str. 332.

"*propagovat hudbu domácí, hudbu socialistických zemí a hudbu angažovanou*"[1]. To znamená, že byl zřejmě prakticky zaměřen proti "*vlivům socialismu cizích tendencí*"[2]. Další pořad "Osm písní ve studiu", vysílaný jako měsíčník, se orientoval na populární hudbu socialistických zemí: "*Účelem je m. j. popularizovat úroveň populární hudby těchto zemí, zpěváky, autory, ale též spolupráci rozhlasů.*" Měsíčníkem byl také pořad "SSSR v hudbě – hudba v SSSR", podle svého názvu přinášející populární hudbu (a také folklór) Sovětského svazu[3].

V televizním vysílání byl z kulturně-výchovného hlediska důležitý zejména jedenkrát měsíčně vysílaný čtyřicetiminutový pořad "Hudební aréna", sloužící pro "*estetickou orientaci mladé generace v oblasti malých hudebních žánrů*"[4], který je zmíněn již ve druhé kapitole. Také ten byl zaměřen propagandisticky, měl sloužit "*poznání skutečných a pomyslných hodnot*" v populární hudbě a dále "*pranýřovat hudební a estetický nevkus a různé výstřelky buržoazní hudební produkce*"[5]. Tento pořad byl odpovědí na volání po "*popularizačním výkladovém pořadu o současné populární hudbě, který by na vysoké úrovni, ale přístupnou formou orientoval posluchače v rozsáhlé houštině produkce a spoluvytvářel jejich vkus*", jak to v rozhovoru se šéfredaktorem hlavní redakce hudebního vysílání Čs. televize, Lubomírem Čížkem, nazval redaktor časopisu *Melodie* v březnu roku 1983[6]. Volání po takovém pořadu se patrně ozývalo již několik let předtím, než se začal připravovat (to bylo v roce 1985, uveden byl v roce následujícím[7]). To může být příkladem skutečnosti, že normalizační režim často nedokázal pružně reagovat ani na své vlastní (!) kulturně-politické potřeby. Obecný společenský a kulturní vývoj byl po celá sedmdesátá a osmdesátá léta o několik kroků napřed (a vývoj populární hudby byl obzvláště rychlý[8]) a režim jej vzhledem k vlastní nepružnosti nestíhal; potřebné kroky konal se zpožděním[9].

Vedle výchovných pořadů, které plnily důležitou kulturně-politickou úlohu a měly tak z hlediska státní kulturní politiky zvláštní postavení, se zahraniční populární hudba mohla objevit také v zábavných pořadech[10]. Mezi nimi stojí za pozornost pořad "Ein Kessel Buntes", přebíraný Čs. televizí z produkce televize NDR. "Ein Kessel Buntes", hudebně-zábavný estrádní pořad, ve své domovině vznikl proto, "*aby se občané doma nedívali na programy "toho druhého" Německa* (to jest NSR, pozn. A. Z.)"; jeho cílem bylo "*vyjadřovat modernost a hospodářskou sílu NDR*"[11]. V tomto

[1] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, sv. 5, ar. j. 18, bod 3, 3. 12. 1986.
[2] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.
[3] Tamtéž.
[4] Tamtéž.
[5] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.
[6] *Melodie*, 3/1983, str. 67.
[7] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.
[8] Srov. *Melodie*, 3/1983, str. 66.
[9] Srov. Texler, J., *Despotický socialismus: selhání utopie*, str. 15-16.
[10] Srov. *Melodie*, 3/1983, str. 66.
[11] http://kultura.zpravy.idnes.cz/porad-ein-kessel-buntes-vyroci-40-let-zabava-gott-fte-

pořadu, vysílaném jednou za dva měsíce, vystupovaly přední hvězdy populární hudby z NDR a dalších socialistických zemí (včetně ČSSR), stejně jako významní interpreti ze Západu, jejichž přítomnost měla nepochybně zvýšit přitažlivost pořadu pro diváky. "Ein Kessel Buntes" se tak stal platformou, která v socialistických zemích (vedle ČSSR a NDR byl vysílán také v Maďarsku a v Polsku) přispívala k popularizaci některých hvězd západní populární hudby, například skupiny ABBA[1]. Právě možnost vidět tyto hvězdy mohla být důvodem, proč diváci v Československu tento pořad vyhledávali[2]. Jeho zakotvení v systému československé státní kulturní politiky a vliv, který měl na recepci zahraniční (zejména západní) populární hudby v Československu, jsou dalšími možnými směry výzkumu našeho tématu. V každém případě jde o příklad pozitivní recepce západní populární hudby v československém prostoru; zde ji režim dokázal beze zbytku využít k vlastnímu cíli bavit obyvatelstvo pořadem, který vznikl "*v podmínkách socialistické společnosti*"[3], jak to bylo v době normalizace žádoucí.

/televize.aspx?c=A120122_093212_televize_jaz (dostupné 24. 2. 2016).

Československou (mnohem skromnější) obdobou "Ein Kessel Buntes" byl estrádní pořad "Možná přijde i kouzelník", vysílaný v letech 1982-1992 – viz http://www.csfd.cz/film/128547-mozna-prijde-i-kouzelnik/prehled/ (dostupné 24. 2. 2016).

[1] http://kultura.zpravy.idnes.cz/porad-ein-kessel-buntes-vyroci-40-let-zabava-gott-fte-/televize.aspx?c=A120122_093212_televize_jaz (dostupné 24. února 2016).

[2] Srov. http://www.csfd.cz/film/75813-kessel-buntes-ein/prehled/ (dostupné 24. 2. 2016).

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972.

Koncerty – okénko do světa

Osobní účast na živém vystoupení oblíbeného umělce představuje pro mnohého fanouška populární hudby vrcholný zážitek, který je v podstatě jedinečný, neopakovatelný[1]. Oblíbí-li si posluchač tvorbu nějakého zpěváka či hudební skupiny prostřednictvím nahrávek na hudebních nosičích (v případě našeho tématu na gramodeskách, magnetofonových páscích a kazetách) či v rozhlasovém vysílání, často to vede k zájmu vidět umělce naživo[2]. Koncert je také prostorem, kde se posluchač v publiku setkává s dalšími lidmi – fanoušky téhož umělce nebo hudebního žánru, což z koncertu dělá důležitou společenskou událost[3]. Výklad o oficiálně vydávaných deskách a domácím rozhlasovém a televizním vysílání nám ukazuje, že i ten československý posluchač, který nikdy nepřišel do kontaktu se žádným neoficiálním způsobem šíření zahraniční populární hudby, měl příležitost se s ní seznámit a najít si i v omezené nabídce interpretů své oblíbence, které by byl rád viděl naživo. Nehledě na to, že mnozí posluchači měli přístup i k neoficiálním způsobům šíření zahraniční populární hudby, což nabídku poněkud rozšiřovalo. Zájem o koncerty zahraničních umělců musel tedy v normalizačním Československu být značný, když navíc vezmeme v potaz společenský význam, jaký populární hudba (zejména pro mladou generaci) tehdy měla[4]. Koncert zahraničního, zejména západního umělce však byl ze všech způsobů šíření populární hudby ten nejhůře dostupný, už proto, že jej prakticky nebylo možno zorganizovat neoficiálně (jedinou známou výjimku představují dvě vystoupení zpěvačky Nico v roce 1985[5]). Zatímco se tedy posluchač, kterého neuspokojovala nabídka oficiálně vydávaných desek a domácího rozhlasového a televizního vysílání, mohl – i když

[1] Srov. Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 189: "*Pro příznivce moderní hudby stojí rockový koncert v hierarchii hudebního zážitku na nejvyšším stupni. Jeho absolvování patří zpravidla k nejsilnějším motivům přivádějícím mladé posluchače k jejich hudbě.*" Vaněk mluví o hudbě rockové, ale tato slova lze aplikovat i na jiné druhy moderní populární hudby. Rozhodující je zde posluchačova obliba daného hudebního žánru, respektive konkrétního zpěváka či hudební skupiny. Tak i v případě následujících citací téhož autora.

[2] Srov. tamtéž: "*Důležitý je* [...] *pocit sounáležitosti fanoušků s hudebníky na pódiu, která je při vydařeném koncertu téměř absolutní a energie koncertu se přelévá oběma směry, jak z pódia k auditoriu, tak i naopak.*"

[3] Srov. tamtéž: "*Nenapodobitelná je i sounáležitost mezi fanoušky samými, vyznavači jednoho hudebního trendu, směru či rockové kapely.*"

[4] Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, in: Alan, J. (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 201: "*[P]očínaje vrcholnou érou Beatles v letech 1966-1969 se stala rocková a populární hudba významným nositelem kulturního a společenského vývoje na velké části této planety. Britský hudebník Brian Eno to vyjádřil v polovině sedmdesátých let často citovaným výrokem, že "rockový zpěvák má dnes stejnou roli jako v devatenáctém století básník." Zatímco dnes jsou zájmy mládeže poměrně široké a zvláště se zvětšila role sportu,* [...] *tehdy byla na prvním místě hudba.*" Srov. dále Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 149: "*Prieskum postojov českej verejnosti k populárnym spevákom, ktorý uskutečnil Ústav pre výskum kultúry v rokoch 1972 a 1973, priniesol presvedčivé údaje o spoločenskom význame spevákov populárnej hudby.* [...] *[U]kázal, že pozitívny vzťah k spevákom populárnej hudby má približne 90 percent celej našej populácie. Pre 66 percent všetkých obyvateľov by neexistencia spevákov populárnej hudby znamenala "podstatné ochudobnenie života", pre ďalších 20 percent prinajmenšom "malé ochudobnenie života." "*

[5] Zimmerharklová, H.: *Nico – legenda hudebního undergroundu – vystoupila v roce 1985 v Brně a v Praze*, in: Soudobé dějiny, 2011, č. 3, str. 415-436. Dostupné elektronicky na http://www.usd.cas.cz/archiv_SD/SD_03_2011.pdf (1. 2. 2016).

vůbec ne snadno – případně obrátit na její neoficiální alternativy, v oblasti koncertů byl odkázán "na milost a nemilost" státní kulturní politiky.

Významnou platformou pro vystupování zahraničních umělců (jak z VKS, tak ze ZSS) byly v době normalizace pravidelně pořádané festivaly se zahraniční účastí, jako Bratislavská lýra[1], Děčínská kotva, Intertalent v Gottwaldově (dnes Zlín) či Mezinárodní jazzový festival (MJF) v Praze. Tyto festivaly představují v rámci bádání o postavení populární hudby v době normalizace samostatné téma, které zdaleka není vyčerpáno následujícím výkladem. Výjimečné místo mezi nimi v souvislosti s naším tématem zaujímá nepochybně Bratislavská lýra. Tento písňový festival se konal každoročně od roku 1966[2]; v prvé řadě se jednalo o soutěž domácích skladatelů, která měla podporovat vznik nové původní domácí tvorby (tento úkol ovšem neplnila vždy tak, jak se od ní očekávalo[3]). Součástí festivalu byla také mezinárodní soutěž skladatelů ze ZSS a především nesoutěžní část, která se "*stala* [...] *príležitosťou pre takmer jediné stretnutie českej a slovenskej populárnej hudby s niektorými špičkovými predstaviteľmi svetovej tvorby v tejto oblasti*."[4]

Právě nesoutěžní část festivalu je z našeho hlediska zásadní a je hlavním důvodem jeho výjimečnosti. Za prvé, byla zde k vidění vystoupení jak předních představitelů populární hudby ze ZSS, tak některých významnějších interpretů z VKS; za druhé, festival pokrýval široké spektrum žánrů a stylů[5]. Obě skutečnosti vysvítají z výčtu některých předních hudebních skupin a zpěváků, kteří na Bratislavskej lýre vystoupili v letech 1971-1975. Rok 1971 přinesl ze Západu šansoniéra Gilberta Bécauda (Francie) vedle "*jakoby folkově orientované*" skupiny Marmalade (Velká Británie), zatímco socialistické země zastupovala zpěvačka Edita Pjechová se skupinou Družba (SSSR) a rockově orientovaná Sarolta Zalatnay (Maďarsko)[6]. V roce 1972 to z VKS byla tehdy velmi populární, pop rock hrající čtveřice Middle of the Road (Velká Británie) a ze ZSS "cikánský bard" Valentin Baglajenko (SSSR; ovšem jen se dvěma písněmi) a již podruhé Sarolta Zalatnay[7]. V roce 1973 vystoupila na Lýre přední italská zpěvačka Rita Pavone, nizozemská rocková formace Shocking Blue a rumunská skupina Phoenix, svérázným způsobem kombinující hard rock s lidovou hudbou[8]. V roce 1974 zastupoval Západ především německý (NSR), anglicky zpívající, vokální soubor Les Humphries

[1] V dobových textech v českém jazyce se běžně užívá označení "Bratislavská lyra", v této práci ponecháváme název v původní podobě v jazyce slovenském, včetně jeho skloňování.

[2] *Melodie*, 8/1975, str. 240.

[3] Srov. např. komentář Lubomíra Dorůžky k osmému ročníku Lýry: "*[F]estivalové skladatelské soutěže nepřinášejí zpravidla koncentraci špičkových hodnot, ale jsou daleko spíše obrazem průměru, kterého písničková tvorba dosahuje v průběhu běžného roku. Tohoto průměru se tu soustřeďuje až příliš mnoho, takže převládá bezbarvá šeď*." In: *Melodie*, 8/1973, str. 240.

[4] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 116.

[5] Srov. komentář Lubomíra Dorůžky k sedmému ročníku Lýry: "*[Ž]ánrové rozrůznění a odstínění (které jistě nikdy nemůže být zcela vyčerpávající) dovedlo zabrat do značného počtu různých poloh*." In: *Melodie*, 8/1972, str. 240.

[6] *Melodie*, 8/1971, str. 240-241.

[7] *Melodie*, 8/1972, str. 240-241.

[8] *Melodie*, 8/1973, str. 240-241.

Singers se svou kombinací prvků gospelu a country se soudobou disco hudbou. Z východních umělců to byl zejména bulharský zpěvák "*číslo jedna*" Emil Dimitrov (opět s pouhými dvěma písněmi)[1]. V roce 1975 pak Lýra viděla už druhé vystoupení Cliffa Richarda (Velká Británie), který se v Bratislavě objevil poprvé v roce 1970 se skupinou Shadows. Východní blok byl v tomto roce zastoupen polskými Dwa Plus Jeden, hrajícími kombinaci popu a folku, a maďarskou rockovou skupinou Corvina[2].

V tomto výčtu jmenujícím pouze nejvýznamnější umělce, kteří v nesoutěžní části Lýry v letech 1971-1975 vystoupili, bychom jistě mohli pokračovat do dalších let. Považujeme však za postačující zůstat u těchto pěti ročníků festivalu; lze říci, že dobře ukazují jeho charakter. Je pravda, že zde postrádáme jméno skutečně zvučící dějinami světové pop music. To by ostatně bývalo bylo, jak to v té době vystihl Lubomír Dorůžka, od festivalu "*nereálné očekávat*".[3] Na druhou stranu nabízel festival posluchačům pravidelnou "ochutnávku" jak západní, tak východní populární hudby, a to i v době – řečeno s Miroslavem Vaňkem – "*hudebně chudých sedmdesátých let*"[4]. Děčínská kotva a Intertalent v tomto ohledu za Bratislavskou Lýrou poněkud zaostávaly, i když i tady se bylo možno setkat s významnými představiteli zejména východní populární hudby, jako s Bisserem Kirovem (Bulharsko) na Intertalentu v roce 1971, s Marylou Rodowicz na Děčínské kotvě v témže roce a na Intertalentu v roce 1973 nebo se Saroltou Zalatnay na Děčínské kotvě v roce 1975[5]. Od poloviny sedmdesátých let se ovšem na Intertalentu začali objevovat také západní umělci: v roce 1977 to byl Gilbert Bécaud, v roce 1979 Suzi Quatro (v Československu vystoupila i samostatně) a italský zpěvák Drupi, v roce 1981 Rita Pavone, v roce 1987 německé (NSR) synthpopové duo Modern Talking[6]. Intertalent tak s Lýrou poněkud vyrovnal krok, ovšem na rozdíl od ní se konal pouze jednou za dva roky. MJF přinášel i velmi zvučná jména světového jazzu, jako byl Duke Ellington v roce 1969, Dizzy Gillespie v roce 1971, Oscar Peterson s orchestrem Counta Basieho v roce 1974 nebo Benny Goodman v roce 1976[7]. Na rozdíl od Lýry byl MJF ovšem zaměřen převážně na jeden žánr, jak napovídá již jeho název, takže lze říci, že neměl takový dosah na široké posluchačské vrstvy.

Bratislavská Lýra, případně Intertalent tak byly pro československého posluchače výjimečnými příležitostmi, jak se setkat naživo alespoň s některými představiteli zahraniční populární hudby. O obou festivalech platilo to, co prohlásil Lubomír Dorůžka o Lýře, totiž, že "*svými zahraničními hosty*" je to "*vítané obohacení našeho hudebního jídelníčku.*"[8] Současně ovšem tato výjimečnost

[1] *Melodie*, 8/1974, str. 241-242.
[2] *Melodie*, 8/1975, str. 240-241. K prvnímu vystoupení Cliffa Richarda na Bratislavskej Lýre v roce 1970 viz *Melodie*, 12/1970, str. 362-363.
[3] *Melodie*, 8/1972, str. 240.
[4] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 195.
[5] *Melodie*, 7/1971, str. 198; 8/1971, str. 241; 7/1973, str. 208; 12/1975, str. 365.
[6] *Melodie*, 7/1977, obr. příloha; 7/1979, str. 208; 12/1981, str. 366-367; Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 202.
[7] *Melodie*, 1/1970, str. 18-20; 1/1972, str. 23; 1/1975, str. 17-18; 1/1977, str. 16-17.
[8] *Melodie*, 8/1972, str. 240.

vypovídá mnohé o tom, co bychom mohli označit za tragédii populární hudby normalizačního Československa, jejíž živý kontakt se světovou scénou byl na dlouhou dobu v podstatě omezen na jeden, respektive dva pár dní trvající písňové festivaly ročně[1] a na několik sólových vystoupení (viz následující odstavec), což samozřejmě nemohlo uspokojit poptávku posluchačů, respektive domácích interpretů, kteří ze živého setkávání s mezinárodní scénou čerpali novou inspiraci pro vlastní tvorbu.

Interpreti, které lze počítat ke špičce světové pop music, vystupovali v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech sporadicky. Adam Havlík uvádí vystoupení Johnnyho Cashe (1978), Suzi Quatro (1979; již zmíněna výše), Raye Charlese (1982), skupiny Smokie (1983) a Eltona Johna (1984)[2]. Problémem u těchto koncertů mohla být (podobně jako jsme si toho všimli u licenčních desek) neaktuálnost nabídky, zde i ve srovnání s tím, co se fanouškům západní populární hudby nabízelo například v sousedním Maďarsku:

> "*V listopadovém čísle časopisu Melodie z roku 1984 např. vyšel článek o koncertu britské heavymetalové skupiny Iron Maiden v Budapešti, kde se autor pozastavuje nad tím, že v sousedním Maďarsku jsou koncerty západních skupin a zpěváků častější a že když (už konečně) se podobná kulturní akce uskuteční v Československu, tak jde o již dávno vyhaslé hvězdy*."[3]

Podle Havlíka měl autor článku "*vyhaslými hvězdami*" na mysli například právě již zmíněnou skupinu Smokie, "*koncertující u nás v roce 1983, když už dávno byla za svým vrcholem.*"[4] Tato situace se poněkud změnila ve druhé polovině osmdesátých let, kdy se uskutečnily koncerty skupin Duran Duran, Modern Talking a (zejména) Depeche Mode[5], které v té době byly na vrcholu své popularity. Souběžně probíhala diskuse kolem série článků na stránkách časopisu *Mladý svět*, kterou výstižně pojmenovává Miroslav Vaněk jako " *"proč k nám nejezdí špičkové zahraniční soubory a k soudruhům do Maďarska ano"* "[6]. Vývoj korespondoval s podivným táním přestavbových let a je konkrétním příkladem změn v postavení populární hudby z hlediska kulturní politiky i změn ve společnosti jako takové.

Předcházející odstavce ukazují, že zpěváci a hudební skupiny z VKS měli do Československa přístup po celou dobu normalizace, byť se až na nepočetné výjimky nejednalo o úplnou světovou špičku. Více možností však měli, a to zejména v sedmdesátých letech, jejich protějšky ze socialistických zemí. Tato doba jim přála v duchu požadavku obnovení a rozvíjení "*kontaktů*

[1] Například v roce 1979 trval Intertalent čtyři dny, stejně jako Bratislavská Lýra. Viz *Melodie*, 7/1979, obr. příloha; 8/1979, obr. příloha.
[2] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 107.
[3] Tamtéž.
[4] Tamtéž.
[5] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll*, str. 201-202. Ke koncertu Depeche Mode podrobně na str. 201-205.
[6] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 201-202.

s příslušnými partnerskými místy a organizacemi v bratrských socialistických zemích"[1], v duchu "*potřeby poznávat a šířit* [...] *tvorbu, která vzniká v podmínkách socialistické společnosti.*"[2] To bylo v případě koncertů obzvlášť dobře viditelné. Mezi posluchači se – docela v souladu s představami tvůrců kulturní politiky – šířilo povědomí zejména o populární hudbě maďarské, východoněmecké (to jest z NDR) a polské. V dnešní době, kdy je pro běžného posluchače například německá scéna (nemluvě o maďarské či polské) prakticky neznámá, to může znít podivně, ale v sedmdesátých letech přítomnost zpěváků a hudebních skupin ze sousedních ZSS mnohý posluchač přijímal s povděkem, když přístup k západní populární hudbě (zejména ke koncertům) byl omezen. Krásně to vystihuje Miroslav Vaněk, když (bez ironie) mluví o "*hudební "bratrské pomoci"*". Jako příklady jmenuje (opět z oblasti rockové hudby, která je středem jeho zájmu) maďarské skupiny Locomotiv GT a Omega, polského zpěváka a hudebníka Czesława Niemena a skupinu SBB a východoněmeckou formaci Puhdys[3].

"Bratrská pomoc", užijeme-li v tomto smyslu Vaňkova označení, ovšem nebyla vždy neproblematická. Tak jako – dovolme si to přirovnání ještě poněkud rozvést – nevítalo československé obyvatelstvo "bratrskou pomoc" tanků Varšavské smlouvy v srpnu 1968, tak nevítali tvůrci kulturní politiky "bratrskou pomoc" východních rockových skupin v polovině sedmdesátých let. Ikonickým případem odmítavého až nepřátelského přístupu k nim je koncert maďarských Locomotiv GT v Praze v září 1973, respektive jeho následky. Tyto události podrobně popisuje Miroslav Vaněk[4], takže zde nabízíme jen jejich stručné shrnutí. Locomotiv GT přijeli do ČSSR na pozvání agentury Pragokoncert, která v Československu zprostředkovávala vystoupení zahraničních umělců; naplánováno bylo celkem sedm koncertů. Po vystoupení ve Valašském Meziříčí vyjádřili zástupci Pragokoncertu svou nespokojenost s vizáží (účesy, oblečení) hudebníků a doporučili ji upravit, což bylo jakousi předzvěstí dalších potíží. O koncert v Praze byl samozřejmě velký zájem, takže byl zajištěn dozor Veřejné bezpečnosti; ještě před začátkem koncertu došlo k "*vážnému incidentu, kdy jeden z mladíků díky tlaku davu promáčkl výlohu a velmi vážně se zranil*"[5]. K samotnému průběhu vystoupení neměl Pragokoncert vážnější výhrady; o to hůře je však hodnotil odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy (v roli instance, která koncertu vystavila povolení). Problémy spatřoval v pozdním dodání programu vystoupení (to bylo podmínkou každé povolované akce), v nedodržení programu

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972.

[3] Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 334 a 339-340.

[4] Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 341-345. Srov. týž, *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 196-201. Vaněk vychází z podrobného materiálu "Informace o průběhu koncertu maďarské skupiny Lokomotiv (sic) GT v Lucerně, 18. 9. 1973", který je uložen v Archivu hlavního města Prahy ve fondu Odbor kultury národního výboru hl. města Prahy.

[5] "Informace o průběhu koncertu maďarské skupiny Lokomotiv (sic) GT v Lucerně, 18. 9. 1973", citováno in: Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 342.

po obsahové stránce[1] a v blíže neupřesněné nevhodnosti pro socialistickou zábavu[2]. Dohrou byla schůzka vedoucího odboru kultury Antonína Svobody s kulturním radou maďarského velvyslanectví G. Boroszem, při které Svoboda naznačil, že koncert hraničil s politickou provokací. Borosz to odmítl, "*na vystoupení ani na chování maďarské skupiny* [nespatřoval] *nic extrémního*"[3]. Svobodu to však zřejmě nepřesvědčilo, protože závěrem bylo Boroszovo prohlášení "*že do Prahy budou tedy z maďarské strany vysílat jen soubory, o které projeví československá strana zájem.*"[4] Odbor kultury poté vydal nařízení, které tvrdě dopadlo na domácí rockové skupiny (Vaněk cituje Modrý efekt, Olympic, Prúdy a další), když výrazně omezilo jejich možnosti vystupovat ve velkých sálech v Praze a v dalších městech; v sále Lucerna, kde se nešťastný koncert Locomotiv GT konal, byla tato vystoupení zakázána úplně.

Miroslav Vaněk zmiňuje další problematická vystoupení východních rockových skupin[5], pražský koncert Locomotiv GT v září 1973 není ojedinělým příkladem tohoto jevu. Problémy, s jakými se tyto soubory při vystupování v ČSSR setkávaly, svědčí o tom, že vstřícnost státní kulturní politiky vůči kulturní produkci jiných ZSS měla své hranice. Příklad Locomotiv GT a dalších východních rockových skupin ukazuje, že ač v době normalizace byla jednoznačně dávána přednost "*tvorbě, která vzniká v podmínkách socialistické společnosti*"[6], nebylo všechno, co pocházelo z jiných ZSS, přijímáno automaticky jako dobré a žádoucí. Lze říci, že jde o další paradox, který existenci zahraniční populární hudby v normalizačním Československu provázel, a snad právě tento je paradoxem nejpodivnějším. Historik, který na něj pohlíží zvenčí, se neubrání dojmu, že zde byla státní kulturní politika sama proti sobě. Vždyť potřebovala-li kvalitní populární hudbu, kterou by zaujala mladou generaci, chtěla-li uskutečnit onu "*ofenzivu progresivní socialistické hudby, která by byla postavena* [...] "*proti pahodnotám západní hudby*" "[7], mohla být právě rocková hudba z jiných ZSS dobrou volbou. Rocková hudba obecně byla v té době důležitou součástí života mladé generace, ať už ji –

[1] "*Místo původních maďarských skladeb převládly skladby angloamerické produkce, zpívané anglicky* [...]." Viz "Informace o průběhu koncertu maďarské skupiny Lokomotiv (sic) GT v Lucerně, 18.9.1973", citováno in: Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 343. Je otázkou, jak to s těmi "*skladbami angloamerické produkce*" vlastně bylo. Mnoho písní tehdejšího repertoáru Locomotiv GT totiž existovalo ve dvojí jazykové verzi (maďarské a anglické), protože se skupina postupně prosazovala i na Západě. Je možné, že na pražském koncertě zařadila anglické verze svých písní, což pozorovatelé z odboru kultury nerozpoznali a považovali je za "*skladby angloamerické produkce*".

[2] "*[K]oncert svým průběhem s přispěním hudebníků odporoval obsahově socialistické zábavě.*" Viz "Informace o průběhu koncertu maďarské skupiny Lokomotiv (sic) GT v Lucerně, 18. 9. 1973", citováno in: Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 343.

[3] Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 344.

[4] Tamtéž.

[5] Vaněk, M., *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, str. 344-345.

[6] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972.

[7] *Melodie* 12/1974, str. 353.

společně s Lubomírem Dorůžkou – chápeme jako "*manifest odlišnosti, aký hľadá každá generácia*"[1], či nikoliv. Určitě se tedy lze domnívat, že pokud by se k ní byla státní kulturní politika stavěla vstřícněji, mohla prostřednictvím koncertů vytvářet prostor, v němž by byly uspokojovány důležité potřeby mládeže. Jednak potřeba kulturního vyžití, jednak potřeba setkání se vzory, kterými pro ni rockoví umělci byli, jednak potřeba trávit čas s lidmi stejného věku a stejných zájmů[2]. Režim zde nepochybně mohl ukázat mladé generaci vstřícnější tvář, a to ve zřejmém souladu s požadavky, které na populární hudbu kladl, jak je vykládáme ve druhé kapitole. Rockové skupiny ze sousedních ZSS představovaly pro normalizační státní kulturní politiku šanci, jak svébytným způsobem přispět "*k internacionální výchově zejména mládeže*"[3], kterou do značné míry promarnila. Situace se o něco zlepšila až ve druhé polovině sedmdesátých let s příchodem východoněmeckých skupin, jako byli již zmínění Puhdys, dále Karat, Kreis a jiné[4]. Těm bylo dokonce umožněno (konkrétně souborům Karat a Puhdys) vystupovat na Dnech kultury NDR v září 1983[5].

Dny kultury byly příležitostně pořádanými prestižními akcemi, během nichž se v Československu prezentovaly špičky kulturního (nejen hudebního) dění některého ze zahraničních států (zejména z východního bloku):

> "*Dny kultury se socialistickými zeměmi se stávají významnými kulturními manifestacemi s výrazným internacionálním obsahem. Přinášejí nové formy spolupráce, jakými jsou společně koncipovaná vystoupení umělců, hostování vynikajících sólistů vysílající země s uměleckými kolektivy přijímající země apod. Stávají se tak významnou kulturně politickou akcí a přehlídkou úspěchů dosažených v kulturní spolupráci.*"[6]

Z těchto formulací je zřejmé, že státní kulturní politika přikládala dnům kultury velkou důležitost a možnost během nich vystoupit znamenala pro daného umělce zvláštní projev ocenění. Rockovým formacím Karat a Puhdys se právě takového ocenění mělo dostat; na programu se ocitly například vedle Drážďanské filharmonie nebo významného operního zpěváka Theo Adama[7]. Jiným příkladem takového vystoupení je sovětská rocková skupina Avtograf, která byla na programu Dnů kultury SSSR v roce 1987, organizovaných při příležitosti 70. výročí bolševického převratu (takzvané Velké říjnové socialistické revoluce) v Rusku. Rocková hudba tak měla i na této akci místo vedle hudby vážné,

[1] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 159-160.
[2] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 157-158.
[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 271/75/II, 17. 2. 1975, "Rozbor gramoprodukce za rok 1974".
[4] *Ruleta 3: Rockové skupiny Německé demokratické republiky*, Supraphon 1113 3010 H, 1981.
[5] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, zápis č. S75/83, bod k informaci 1, 7. 4. 1983, "Informace o dnech kultury v roce 1983, recipročních Dnech kultury ČSSR v NDR, ČSSR v MoLR, ČSSR v NSR a o Dnech rakouské kultury v ČSSR."
[6] Tamtéž.
[7] Tamtéž.

zastoupené například Státním komorním orchestrem SSSR a souborem Moskevští virtuosové[1]. I tato skutečnost dokládá posun ve vnímání společenského významu populární hudby z pohledu tvůrců kulturní politiky v období přestavby.

[1] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1986-1989, č. fondu 1261/0/9, sv. 39, ar. j. 37, bod k informaci 2, 20. 5. 1987, "Informace o uspořádání Dnů Sovětského svazu reprezentovaného RSFSR v Československu u příležitosti 70. výročí VŘSR".

Domácí interpreti – písně z celého světa "počesku"

Přejímání zahraničních skladeb domácími interprety je výrazným znakem vývoje moderní populární hudby v Československu, který začal v šedesátých letech (Lubomír Dorůžka uvádí, že počátek tohoto vývoje nastal "*zhruba od začiatku druhej tretiny šesťdesiatych rokov*"). Od té chvíle se populární hudba jak v českých zemích, tak na Slovensku "*vyvíjala v kontakte so všeobecným svetovým vývinom*". Ten na podobu domácí scény velmi významně působil a v podstatě ji formoval, ačkoliv "*jednotlivé štýlové zlomy, nástupy nových prúdov a presuny v charaktere hlavného prúdu doliehali k nám s istým oneskorením* (zpožděním, pozn. A. Z.) *a stretávali sa z prípadu na prípad s väčšou alebo menšou odozvou.*"[1] To představovalo radikální změnu oproti předchozímu období let padesátých, kdy byla československá populární hudba od světového vývoje do značné míry izolována[2]. A tak zatímco mohl Dorůžka označit takzvané písničky malých scén[3] za "*veľmi svojský tvar, ktorý nemá priamu obdobu v iných kultúrach*"[4], zde se odvažujeme – při povšechné znalosti vývoje jednotlivých žánrů populární hudby – prohlásit, že jakmile se v Československu začal projevovat onen "*kontakt so všeobecným svetovým vývinom*"[5], nevzniklo zde nic nového, co by z tohoto vývoje nevycházelo a co by naopak bylo specificky českým nebo slovenským produktem[6]. Světový vývoj populární hudby, který od té doby bylo možno sledovat, byl velmi silným impulsem pro domácí umělce profesionální i amatérské, aby sami usilovali o vlastní projev v daném žánru. Převzetí skladby, která se umělci líbila nebo (častěji) byla komerčně úspěšná, bylo důležitým způsobem, jak se toto úsilí projevovalo. Zpočátku (například u rock´n´rollu) byly přejímány celé písně, to jest text v cizím jazyce i aranžmá[7]. Záhy však začaly vznikat české texty[8] a aranžmá odlišná od zahraničního originálu[9].

---

[1] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 107. K situaci na Slovensku viz str. 115.

[2] Srov. Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 203.

[3] Typ písně, který vznikl na přelomu padesátých a šedesátých let nejprve pro potřebu divadelních a kabaretních představení nově vznikajících tzv. malých divadel (např. Semafor). Nejznámějším autorem-interpretem, řekněme "otcem zakladatelem" tohoto typu písně je Jiří Suchý (společně s Jiřím Šlitrem, s nímž vytvořil úspěšnou autorskou dvojici). Viz Černý, J., *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha, Československý spisovatel, 1966, str. 10-11, 21 a 63. Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 106-107.

[4] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 107.

[5] Tamtéž.

[6] Srov. NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986: "*Naše moderní zábavná hudba ve značné míře čerpá své žánrové a stylové vzory ze zahraničních zdrojů, které jsou pak více či méně přizpůsobovány našim podmínkám.*" Srov. dále Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 205: normalizační populární hudbu "*vytvářel* [...] *úspěšný střední proud, který stavěl z velké části na přejatých zahraničních skladbách.*"

[7] Srov. Černý, J., *Zpěváci bez konzervatoře*, str. 149 a 152.

[8] Srov. Černý, J., *Zpěváci bez konzervatoře*, str. 15.

[9] Např. píseň Hanka Williamse *Take These Chains from My Heart* ve stylu country hudby nazpíval česky Karel Hála pod názvem *Dej mi pár okovů* ve swingové úpravě. Srov. originální píseň: https://www.youtube.com/watch?v=PdtSxT_R6C4 s českou verzí: https://www.youtube.com/watch?v=p5KMsatYQfY (dostupné 2. 4. 2016).

Dobrým příkladem přejímání zahraničních skladeb je jeden z takzvaných menšinových žánrů populární hudby – country hudba, dobově zvaná country and western[1], v době normalizace velice oblíbená. Její vzestup je neodmyslitelně spojen s přejímáním zahraničních skladeb. V jiných menšinových žánrech, například v hudbě rockové, se po počátečním období přejímání výrazně projevila snaha o původní tvorbu, kterou zřejmě lze přičítat touze hudebníků po vlastním vyjádření a nikoliv požadavkům doby upřednostňovat domácí produkci, neboť původní tvorba v tomto žánru vznikala už před začátkem normalizace[2]. Podobně hudba folková, spojená především s písničkáři, sólově vystupujícími zpěváky, kteří se sami doprovázeli (nejčastěji na akustickou kytaru) a hráli převážně svou vlastní tvorbu[3]. V country hudbě však přejímaná tvorba nezmizela ani poté, co se žánr na konci šedesátých let etabloval na scéně populární hudby a směřoval ke své zlaté éře, kterou byla první polovina let sedmdesátých[4]. Ikonicky tento žánr a jeho oblibu představuje skupina Greenhorns (později Zelenáči[5]), která začala působit jako jedna z prvních country skupin v Československu již na konci první poloviny šedesátých let a právě v první polovině let sedmdesátých dosáhla svého největšího úspěchu. Repertoár Greenhorns – Zelenáčů se v té době skládal výhradně z písní převzatých z repertoáru umělců, kteří tvořili soudobou světovou špičku žánru (Johnny Cash, Marty Robbins, Lester Flatt&Earl Scruggs a jiní). České texty k těmto melodiím psali členové skupiny, zejména Miroslav Hoffmann a Jan Vyčítal. Teprve od druhé poloviny sedmdesátých let, kdy zlatá éra skupiny v podstatě skončila, se v jejím repertoáru objevily i původní domácí skladby. Greenhorns – Zelenáči v době svého největšího úspěchu výrazně přispěli k popularizaci country hudby a jejích světových špiček v Československu a zasloužili se tak o výjimečné postavení tohoto žánru v rámci československé populární hudby[6]. To je fenomén pravděpodobně ojedinělý v rámci celého

[1] Srov. *Zábavná hudba v ČSR. Její hodnoty a předpoklady společenského uplatnění.* Praha, Divadelní ústav, 1984, str. 40: "*Po celou dobu rozvoje naší countryové hudby bylo pro ni charakteristické, že se do značné míry opírala o zahraniční repertoár. Také dnes se naši skladatelé této tvorbě věnují málo a její domácí tvůrčí scénu tvoří v podstatě textaři a zpěváci*."

[2] Srov. např. první dvě LP alba přední české rockové skupiny Olympic *Želva* (Supraphon 0 13 0412, 1 13 0412, 1968) a *Pták Rosomák* (Supraphon 0 13 0589, 1 13 0589, 1969), která obsahují pouze původní tvorbu. Skupina Olympic ostatně stavěla vždy (s výjimkou počátečního období své existence) na vlastním repertoáru (viz Tůma, J., *Čtyři hrají rock: Jasná zpráva o skupině Olympic*. Praha, 1986). Srov. dále první LP album přední slovenské rockové skupiny Prúdy *Zvoňte, zvonky* (Supraphon 0 13 0740, 1969), které také obsahuje pouze původní tvorbu.

[3] Vlasák, V., *Folkaři: báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*. Řitka, Daranus, 2008.

[4] Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972, "Zpráva o dohledu nad textovým obsahem gramoprodukce za I/1972": "*stoupá zastoupení a podíl tzv. westernových žánrů*".

[5] Nutnost změnit název z anglického či anglicky znějícího na český je typickým jevem v československé populární hudbě první poloviny sedmdesátých let, jedním z předních důsledků normalizace v této oblasti. Viz Čvančara, J., *Taxmeni aneb Hledání country grálu*. Cheb, Svět křídel, 2000, str. 78. Srov. NA Praha, fond ČÚTI č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972: "*Ve druhém čtvrtletí* [roku 1972] *je třeba zaznamenat dokončení změny názvů skupin, převážně z anglických na české nebo univerzálně vžité*."

[6] Historií této skupiny a jejího vztahu k československé státní kulturní politice se podrobněji zabývám ve své bakalářské diplomové práci *Hudební skupina Greenhorns a kulturní politika Československa v letech 1965-1974*. Bakalářská diplomová práce, Olomouc, FF UPOL, 2013.

východního bloku[1], i když skromnější country scéna posléze vznikla i v jiných socialistických zemích, například v Maďarsku a v Polsku[2].

Popularizace žánru country and western nebyla, zejména právě v době zlaté éry žánru v první polovině sedmdesátých let, bez problémů. Je jasné, že byla-li vydána LP deska obsahující výhradně písně převzaté z kapitalistického zahraničí (a v případě Greenhorns to byla v letech 1971-1974 jedna taková deska ročně), zvedla se tím poměrná část těchto písní v rámci celkové produkce gramofonového vydavatelství. To ovšem nebylo z hlediska tvůrců kulturní politiky žádoucí. Vydavatelství Panton, které desky country and western skupin hojně vydávalo, bylo kvůli tomu vystaveno jejich ostré kritice: "*U Pantonu je nepříznivé zastoupení co do původu skladeb. Zásluhou westernových žánrů převažuje číselně a tedy i procentuálně zastoupení skladeb západní provenience.*"[3] Jako negativní jev to bylo vnímáno tím spíše, že u Pantonu existovala "*výrazná disproporce mezi přejímáním hudební produkce socialistických a kapitalistických zemí*"[4], k čemuž vydávání těchto desek výrazně přispívalo. Ve srovnání s tímto poměrem u vydavatelství Supraphon, které domácí country and western nevydávalo, nebo vydávalo v menší míře, ona "*disproporce*" obzvlášť vyniká: například v roce 1972 byl tento poměr u Supraphonu 36% (písně z VKS) ku 10% (písně ze ZSS), zatímco u Pantonu 45% ku 5%[5]; v roce 1978 potom u Supraphonu 16% ku 11%, zatímco u Pantonu 23,9% ku 1,2%[6]. Jinou výhradou, vůči country and western formulovanou, byla úroveň textů, které tvůrci kulturní politiky považovali za vulgární a obhroublé[7].

S popularitou žánru country and western ovšem neměli problém jen tvůrci kulturní politiky, ale také někteří odborníci – hudební publicisté, případně i umělci. Pro ilustraci zde můžeme citovat z recenze jedné country and western desky v časopise *Melodie*. Autor recenze Jan Burian hodnotí country hudbu, respektive její domácí podobu, nepříznivě jako "*specificky český žánr, který se od originální countryové hudby liší tím, že většina písniček bez vlastního tvůrčího přístupu plaguje cizí folklórní vlivy*". Burian country hudbě vyčítá nepůvodnost, neautentičnost, protože "*z velké většiny neodráží životní zkušenosti autorů, nýbrž mírně řečeno deformovanou fantazii.*"[8] Své stanovisko

[1] Srov. *Zábavná hudba v ČSR*, str. 41.

[2] Srov. *Melodie*, 12/1983, str. 365.

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972.

[4] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 174/79, únor 1979 (přesné datum neuvedeno), "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1978". Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, č. j. 306/78, únor 1978 (přesné datum neuvedeno): "*V dlouhodobém pohledu lze považovat výrazné disproporce mezi přejímáním hudební produkce socialistických zemí a kapitalistických států pro vydavatelství Panton za charakteristické*".

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 100/73/II, 23. 1. 1973, "Rozbor gramoprodukce za IV. čtvrtletí a celý rok 1972".

[6] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 174/79, únor 1979 (přesné datum neuvedeno).

[7] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972: "*Vážným nedostatkem* [...] *je používání vulgarismů a obhroublostí zejména v žánrech zvaných westernových*".

[8] *Melodie*, 6/1976, str. 191; jde o desku *Ostrov Fešáků* skupiny Fešáci, do které po svém odchodu ze skupiny Greenhorns – Zelenáči přešel zpěvák Michal Tučný a někteří další členové skupiny (viz Novotná, M. – Sarvaš,

podporuje slovy zpěváka Vladimíra Mišíka (“ *“Country v našem pojetí, to je strašně vylhaná hudba. Navíc nemá ani ryze hudební kvality – je to umění na třech akordech.”* ”) a textaře Zdeňka Borovce (“ *“Tam, kde vychází lidová hudba z domácího jádra, je to pochopitelné, ale proč u nás děláme kovbojské písně jako folklór?”* ”)[1]. Navzdory takovým negativním ohlasům i ostré kritice ze strany tvůrců kulturní politiky si country hudba udržela velkou oblibu, která začala klesat až ve druhé polovině osmdesátých let. Právě pro tuto oblibu ji nelze pominout v souvislosti s přejímáním zahraničních písní do repertoáru domácích umělců, kde je specifickým fenoménem nemajícím obdoby v žádném jiném žánru populární hudby.

Vedle country and western docházelo k přejímání písní z repertoáru zahraničních umělců také v hlavním (středním) proudu populární hudby. V repertoáru čelných představitelů tohoto žánru (například Karel Gott, Waldemar Matuška, Helena Vondráčková, Hana Zagorová) měly vedle skladeb domácích autorů důležité místo písně převzaté ze zahraničí (často šlo o úspěšné hity)[2]. Na československou scénu se tak dostávaly písně rozličného původu a žánru, zdroje nebyly omezeny na hudbu angloamerickou, významná zde byla také scéna francouzská (zejména na konci šedesátých a počátku sedmdesátých let) a italská (zejména v osmdesátých letech). Ilustrací této pestrosti může být přehled písní převzatých ze zahraničí na dvou výběrech zmíněných hvězd populární hudby, Waldemara Matušky[3] a Heleny Vondráčkové[4]. Obsahem výběru písní Waldemara Matušky jsou tituly:
– *Tulák se vrátil do San Franciska*, originální titul *San Francisco*, autoři Bronisław Kaper a Walter Jurmann, titulní píseň stejnojmenného filmu z roku 1936[5], původní interpret Jeanette MacDonald
– *Má láska je za velkou louží* a *Tuhle rundu platím já*, originální tituly *My Bonnie Is over the Ocean* a *The Good Ship Venus*, anglické lidové
– *Ráno*, originální titul *La lontananza*, autoři Domenico Modugno a Enrico Bonaccorti, původní interpret Domenico Modugno
– *Modrý sarafán*, originální titul neuveden, ruská lidová[1]

R., *Michal Tučný. A vzpomínky ty nemůžeš si zout...* Praha, Humor a kvalita, 1997, str. 82 a 85-86; Vyčítal, J., *Greenhorns & Honza Vyčítal 1. díl*. Cheb, G + W, 2000, str. 114). K neautentičnosti české country srov. *Melodie*, 1/1976, str. 16: “*u nás existuje příliš málo skupin, které pravděpodobně pracovaly na ranči*”.

[1] *Melodie*, 6/1976, str. 191.

[2] Podle dokumentu ČÚTI hodnotícím činnost Supraphonu bylo zásadou ediční politiky tohoto vydavatelství, že “*tyto skladby jsou dávány interpretům, jež* (sic – správně *již*, pozn. A. Z.) *mají exkluzivní smlouvy, tedy zpěvákům, kteří výrazně vytvářejí profil edice populární hudby a mohou být právě prostřednictvím těchto smluv redakcí ovlivněny* (sic – správně *ovlivněni*, pozn. A. Z.) *pokud by procento skladeb západní provenience v jejich nahrávaném repertoáru bylo příliš vysoké, nebo naopak, pokud by se vyhýbali interpretaci skladeb původem ze socialistických zemí.*” Písně převzaté z VKS tak byly dávány právě předním intepretům, hvězdám středního proudu. V tomto smyslu snaha o kontrolu, zdůrazněná ve druhé části citace, mohla mít poněkud opačný efekt: tím, že tyto písně byly interpretovány předními hvězdami, se jim dostávalo více pozornosti, než by si tvůrci kulturní politiky možná byli přáli.

[3] Matuška, W., *Waldemar Matuška*, Supraphon 10 1189-2 311, 1990.

[4] Vondráčková, H., *Kam zmizel ten starý song*, Supraphon 11 1218-2 311, 1992.

[5] http://www.sfmuseum.org/hist1/song.html (dostupné 18. 3. 2016).

– *Slavíci z Madridu*, originální titul *Rossignol anglais*, autor a původní interpret Hugues Aufray

– *Já mám jódlování rád*, originální titul *Freunde der Berge*, rakouská lidová

– *Až se můj čas ponachýlí*, originální titul *Quand il est mort le poète*, autor a původní interpret Gilbert Bécaud

– *Sbohem, lásko*, originální titul *Laisse-moi petite fille*, autoři Guy Magenta a Hugues Aufray, původní interpret Hugues Aufray.

Obsahem výběru písní Heleny Vondráčkové jsou tituly:

– *Červená řeka*, originální titul *Red River Valley*, americká lidová

– *Pátá*, originální titul *Downtown*, autor Tony Hatch, původní intepret Petula Clark

– *Chytila jsem motýlka*, originální titul *I Only Want to Be with You*, autoři Raymond Ivor a Mike Hawker, původní intepret Dusty Springfield

– *Růže kvetou dál*, originální titul *L´important c´est la rose*, autoři Gilbert Bécaud a Louis Amade, původní intepret Gilbert Bécaud

– *Proč mě nikdo nemá rád*, originální titul *I Say a Little Prayer*, autoři Burt Bacharach a David Hal, původní intepret Dionne Warwick (1967) a Aretha Franklin (1968)

– *Miláčku*, originální titul *Honey Pie*, autoři John Lennon a Paul McCartney, původní interpret The Beatles

– *Kam zmizel ten starý song*, originální titul *What Have They Done to My Song, Ma*, autor a původní intepret Melanie Safka

– *Jak mám spát*, originální titul *Après toi*, autoři Klaus Munro, Mario Panas a Yves Desca, původní interpret Vicky Leandros[2]

– *Dvě malá křídla tu nejsou*, originální titul *Killing Me Softly with His Song*, autoři Norman Gimbel a Charles Fox, původní interpret Roberta Flack

– *Já půjdu tam a ty tam*, originální titul *Save Your Kisses for Me*, autoři Tony Hiller, Martin Lee a Lee Sheridan, původní interpret Brotherhood of Man[3]

– *To je štěstí*, originální titul *Woman in Love*, autoři Maurice Ernst Gibb a Robin Hugh Gibb, původní interpret Barbra Streisand

– *Nač vlastně v půli vzdávat mač*, originální titul *9 to 5*, autor Florrie Palmer, původní interpret Sheena Easton.

Lepší vypovídající hodnotu má výběr Heleny Vondráčkové, protože pokrývá léta 1964-1985 (v případě Waldemara Matušky jsou to léta 1966-1973). Příznačné pro oba výběry, které mají

[1] V I. čtvrletí roku 1973 se tato píseň dostala mezi deset nejprodávanějších titulů vydavatelství Supraphon. Viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 760/73/II, 16. 4. 1973, "Rozbor gramoprodukce za I. čtvrtletí 1973".

[2] Originální verze této písně vyhrála v roce 1972 evropskou písňovou soutěž Eurovision. Viz http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=288 (dostupné 19. 3. 2016).

[3] Originální verze této písně vyhrála v roce 1976 evropskou písňovou soutěž Eurovision. Viz http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=292 (dostupné 19. 3. 2016).

představovat konkrétního interpreta prostřednictvím nejúspěšnějších skladeb, je to, že převzaté písně tvoří více jak polovinu výběru (devět ze čtrnácti v případě výběru Matušky a dvanáct z jedenadvaceti v případě Vondráčkové). To dokládá význam, jaký převzaté skladby měly v repertoáru těchto předních českých hvězd středního proudu populární hudby.

Uvedené příklady ukazují, že obecně byly přebírány zejména písně z VKS. Písně ze ZSS byly přebírány v menší míře (několik příkladů uvádíme ve třetí kapitole – písně *Jedou vozy* Petry Černocké, *Kůň bílý* Marie Rottrové a *Trojka* Milana Chladila[1], dalším je pak výše citovaná *Modrý sarafán* Waldemara Matušky). Ačkoliv podle tvůrců kulturní politiky měla být jednoznačně dávána přednost "*tvorbě, vznikající v podmínkách socialistické společnosti*"[2], přejímalo se ze ZSS dle dostupných údajů vždy méně písní než z VKS. Lze říci, že zde v podstatě platilo totéž, co pro vydávání nahrávek východních umělců v licenci a pro jejich přímou spolupráci s československými gramofonovými firmami, jak o tom hovoříme výše. Dokument ČÚTI hodnotící gramoprodukci tak musel v roce 1972 pouze s nelibostí konstatovat, "*že podnik* [Supraphon] *se zásadně nebrání spolupráci v tomto směru. Nenalézá však, jak jeho zástupci prohlašují, dostatečné pochopení u partnerských vydavatelství socialistických zemí*."[3] Přebírání písní ze ZSS do repertoáru československých interpretů se patrně potýkalo se stejným problémem. Pro vydavatelství ze socialistických zemí bylo snadné dovážet do Československa své vlastní nahrávky a prodávat je zde[4], a bylo to (zřejmě) ekonomicky výhodnější, než přenechat úspěšnou melodii domácímu interpretovi, aby ji sám nahrál s novým textem. Tomu napovídá i poznámka v dokumentu ČÚTI hodnotícím gramoprodukci za I. čtvrtletí roku 1972 o "*převyšujícím*" "*ryze obchodním zájmu*" vydavatelství ze socialistických zemí v této záležitosti[5].

Tvůrci kulturní politiky tak volali po "*velkorysejší a širší obchodně politické spolupráci*" mezi jednotlivými vydavatelstvími ze socialistických zemí, která se měla uskutečňovat "*na bázi výměny úspěšných skladeb a interpretů s dohodnutým výhledem do budoucna*."[6] Odpovědí na toto volání měla být deska *Písně našich přátel*, "*složená výhradně ze skladeb ze socialistických zemí*",

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972. Originální tituly v těchto případech jsou: *Jedou vozy – Jadą wozy kolorowe*, autoři S. Rembowski a J. Ficowski, interpret Maryla Rodowicz, *Kůň bílý – Ballada wagonowa*, autoři Andrzej Zieliński a Agnieszka Osiecka, interpret Maryla Rodowicz, *Trojka* – originální titul nezjištěn, ruská lidová. Píseň *Jadą wozy kolorowe* je zajímavá tím, že existuje také ve verzi slovenské, kterou pod názvem *Tiahnu vozy maľované* nazpívala Zora Kolínska. Viz *Populár*, 10/1975, str. neuvedena (soutěžní příloha).

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972. Srov. požadavek formulovaný v závěru tohoto dokumentu: "*je třeba rozvíjet všechny formy dosavadní spolupráce s hudebními nakladatelstvími socialistických zemí, aby se dosáhlo na našem trhu gramofonových desek větší nabídky zejména sovětských skladeb a interpretů a vytvářet pro to i ekonomické předpoklady v plánu nakladatelství.*"

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972.

[4] Srov. *Melodie*, 4/1980, str. 131.

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972

[6] Tamtéž.

kterou připravoval Panton[1]; nepodařilo se však zjistit, zda tato deska byla kdy skutečně vydána. V roce 1979 ovšem vyšlo u Supraphonu album *Zpívají listy bříz*[2], výběr sovětských písní s českými texty, nazpívaných předními domácími interprety (například Jiří Korn, Pavel Novák a Hana Zagorová) během Festivalu sovětské populární písně v Ostravě. Podobná alba vycházela potom po celá osmdesátá léta: v roce 1980 pod názvem *Hvězdné léto*[3], v roce 1981 *Nádherná přátelství*[4], v roce 1982 *Tak daleko, tak blízko*[5] a od roku 1983 dále jako *Přátelství v nás*[6]. Je samozřejmě otázkou, nakolik se takto převzaté písně uchytily v repertoáru jednotlivých umělců, zda a v jakém nákladu byly vydány na singlu, jakého prostoru se jim dostalo v rozhlasovém vysílání, zda nakonec nezazněly pouze v rámci ostravského festivalu, jaké prodejnosti dosáhla samotná deska... Krátce řečeno: měly tyto písně takový dopad na československou populární hudební scénu, respektive na posluchače, jak si tvůrci kulturní politiky jistě přáli? Odpověď lze formulovat jen zkusmo, na základě povšechné znalosti vývoje populární hudby v Československu: jednotlivé tituly vydané na citovaných deskách nepatří ke známým projevům těch interpretů, kteří je nazpívali; můžeme říci, že zapadly. Zdá se, že se zde neopakoval úspěch písní *Kůň bílý* a *Jedou vozy* z počátku sedmdesátých let, kdy tyto dva singly dosáhly desetitisícových nákladů, což tvůrci kulturní politiky tehdy vnímali jako téměř zázračné[7]. Písně přebírané z repertoáru východních umělců neměly nikdy takový vliv, jakého dosáhla česká country hudba, také postavená převážně na převzatých melodiích. Výhrada, kterou formuloval ČÚTI v roce 1972, totiž, "*že až na výjimky se dosud v žádoucí míře neprosadily skladby převzaté z produkce socialistických zemí*"[8], platila patrně po celou dobu normalizace.

Vraťme se ještě k písním přebíraným z VKS. Vedle toho, že jich bylo přebíráno vždy více než ze ZSS, také obecně dosahovaly větších nákladů a prodejnosti, jak ukazují žebříčky deseti nejprodávanějších titulů (nerozlišené na singly a LP desky) vydavatelství Supraphon a Panton

[1] Tamtéž.

[2] *Zpívají listy bříz*, Supraphon 1113 2697 H, 1979.

[3] *Hvězdné léto*, Supraphon 1113 2903, 1980. Na tomto výběru se z předních interpretů podíleli mj. Jiří Korn, Pavel Novák a Michal Prokop.

[4] *Nádherná přátelství*, Supraphon 1113 2943, 1981. Na tomto výběru se z předních interpretů podílely mj. Marie Rottrová a Helena Vondráčková.

[5] *Tak daleko, tak blízko*, Supraphon 1113 3097, 1982. Na tomto výběru se z předních interpretů podíleli mj. Jiří Korn a Věra Špinarová.

[6] 1983: *Přátelství v nás*, Supraphon 1113 3234, 1984 (Karel Černoch, Lenka Filipová, Karel Gott a další); 1984: *Přátelství v nás*, Supraphon 1113 3494, 1984 (Karel Hála, Václav Neckář, Pavel Novák a další); 1985: *Přátelství v nás*, Supraphon 1113 3765, 1985 (Jiří Korn, Marie Rottrová, Karel Zich a další); 1986: *Přátelství v nás*, Supraphon 1113 4245, 1987 (Karel Černoch, Václav Neckář, Helena Vondráčková a další); 1987: nezjištěno; 1988: *Přátelství v nás*, Supraphon 11 0015-4, 1988 (Karel Černoch, Michal David, Věra Špinarová a další), 1989: *Přátelství v nás*, Supraphon 11 0479-4, 1989 (Iveta Bartošová, Stanislav Hložek, Darina Rolincová a další).

[7] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972.

[8] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972.

z počátku sedmdesátých let[1] (pro další období nemáme tyto údaje k dispozici). Písně přebírané z VKS celkově zřejmě dosahovaly větší obliby a tudíž prodejnosti, takže gramofonová vydavatelství měla zájem na tom, aby mohly být do repertoáru domácích umělců hojně přejímány. Výhodné to ostatně mohlo být i pro západní firmy, kterým se tak otevírala cesta na jinak těžko přístupný trh. Tento postoj – a skutečnost, že "*stále dominuje provenience západní v českém přebásnění*"[2] – se od počátku normalizace stal předmětem kritiky ze strany státní kulturní politiky. V dopise předsedy ČÚTI, Vlastimila Neubauera, vedoucímu ideologického oddělení byra ÚV KSČ, Vladimíru Gerlochovi, z prosince 1970, najdeme komentář, který se ostře vymezuje vůči soudobé ediční praxi gramofonových vydavatelství:

> "*Kontrolní zpráva za III. čtvrtletí 1970 a tabulkové přehledy ukazují, že zejména v edičním profilu vydavatelství gramoprodukce jsou vážné slabiny. Vysoký vzestupný trend písní a skladeb autorů ze západních zemí a absence skladeb a autorů ze socialistických zemí ukazují, že v gramoprodukci jsou ignorovány kritické závěry stranických a státních orgánů o jednostranné preferenci západních autorů a skladeb.* [...] *Situace na úseku gramoprodukce se jeví jako politicky závažná záležitost, protože kdyby tyto trendy preference západních autorů a skladeb trvaly nadále, nelze to charakterizovat jinak, než jako ignoraci usnesení byra ÚV KSČ.*"[3]

Předseda ČÚTI tedy ediční praxi Supraphonu a Pantonu považoval v podstatě za ideologickou diverzi, proti které bylo třeba rázně zakročit. Příčinu tohoto stavu posléze ČÚTI spatřoval v "*malé životnosti jednotlivých titulů populární hudby*", jež "*nutí zařazovat do plánu skladby, které* [...] *již prorazily a svou výší nákladů zajišťují již předem nízké náklady na výrobu a zvýšení obchodního efektu.*"[4] Jinými slovy, bylo-li si gramofonové vydavatelství (například Supraphon) vědomo úspěchu určité písně ve světě, mělo dobrý důvod spoléhat na to, že tato píseň bude – navíc v podání oblíbené domácí hvězdy – hitem i v Československu. To však bylo pro státní kulturní politiku projevem nenáviděné komercializace, která byla z ideologického hlediska zavrhována stejně jako projevy zaměřené (domněle či skutečně) proti "*třídnímu chápání vývoje světa*"[5], to jest proti samé podstatě ideologie státního socialismu. Během sedmdesátých let tak podíl písní převzatých z VKS u obou gramofonových vydavatelství postupně poklesl (lze se domnívat, že byl uměle snížen) na hodnotu

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 100/73/II, 23. 1. 1973; NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 760/73/II, 16. 4. 1973; NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1287/73/II, 23. 7. 1973, "Rozbor gramoprodukce za II. čtvrtletí 1973".

[2] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972.

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 2372/70/II, 14. 12. 1970, "Kontrolní zpráva o zhodnocení gramofonové produkce za III. čtvrtletí s průvodním dopisem".

[4] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972.

[5] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

okolo dvaceti procent celkové produkce. Uprázdněné místo zaujala domácí tvorba, což je v příslušných dokumentech ČÚTI hodnoceno kladně.

Přesto se ještě ve druhé polovině osmdesátých let objevila výhrada, že "*i v důsledku preferování zahraniční produkce*" (blíže nespecifikováno, avšak je pravděpodobné, že je míněna produkce VKS) "*je ze současné tvorby populárních písní* [...] *vylučována řada profesionálně vybavených skladatelů a textařů, zejména členů tvůrčích svazů, kteří dříve měli možnost psát své skladby a texty pro většinu předních zpěváků a zároveň tak pozitivně ovlivňovat jejich repertoár*."[1] Z toho usuzujeme, že přejímání písní ze zahraničí domácími interprety bylo chápáno i jako něco, co vlastně "bere práci" domácím skladatelům, případně textařům (bez nichž se ovšem přejímání nemohlo obejít). S vlivem západní hudební produkce na domácí scénu populární hudby tedy kulturní politika zápolila po celou dobu normalizace. Považovala jej za přílišný a snažila se jej omezit. Tato snaha ovšem přinášela výsledky rozpačité, přestože se podařilo snížit množství přejímaných skladeb. Omezení vlivu západní hudby, se kterým by tvůrci kulturní politiky byli spokojeni, však nebylo dosaženo, stejně jako na druhé straně nebyl splněn záměr posílit vliv hudby východní. Ze Západu totiž stále přicházely nové podněty (zejména – hovoříme-li o středním proudu – v podobě nových úspěšných písní, "šlágrů"), které domácí scéna chtěla přijmout a využít, jakkoli to tvůrcům kulturní politiky nebylo po chuti.

[1] Tamtéž.

Hudební časopisy – jak psát o pop music?

S rozmachem moderní populární hudby souvisí i potřeba posluchače získávat o ní informace – ať už se to týká nově vydaných nahrávek, oblíbeného zpěváka či hudební skupiny, nebo hlubšího vhledu například do vývoje některého žánru, případně do role, jakou pop music, respektive určitý její projev, ve společnosti v danou dobu hraje. Tomu v sedmdesátých a osmdesátých letech sloužily hudebně-publicistické pořady v rozhlase a v televizi, výkladové poznámky na obalech gramofonových desek (sleevenote) a také specializované hudební časopisy, o nichž bude řeč nyní. Šlo prakticky o dva časopisy, které se na oblast populární hudby zaměřovaly, a to *Melodie* v českých zemích (vycházela od roku 1963) a *Populár* na Slovensku (od roku 1969). Časopis *Hudební rozhledy* se zabýval pouze vážnou hudbou[1] a časopis *G: noviny ze světa hudby a zvuku*, známější pod svým podnázvem *Gramorevue*, byl určen zejména k propagaci nových gramodesek (zpočátku, v letech 1965-1974, pouze Supraphonu, posléze i Pantonu a slovenského Opusu), ačkoliv i tady příležitostně vycházely články o populární hudbě jako takové[2]. Jelikož v této studii pojednáváme především o prostoru českých zemí, budeme v následujícím výkladu svou pozornost věnovat zejména měsíčníku *Melodie*, který byl v tomto prostoru nejdůležitějším (protože v podstatě jediným) časopisem specializovaným na populární hudbu.

Melodie navíc představuje v rámci kultury normalizačního režimu jedinečný jev, kterého se v našem výkladu můžeme jen zlehka dotknout. Význam *Melodie* pro šíření povědomí o zahraniční populární hudbě v Československu je ovšem jeho součástí. Stručně řečeno jde o to, že si tento časopis po dlouhou dobu (až do konce roku 1983) do velké míry udržel kontinuitu s vývojem na konci šedesátých let. V roce 1970 sice odešel Lubomír Dorůžka z pozice šéfredaktora a byl na tomto místě nahrazen Stanislavem Titzlem, který funkci vykonával právě až do konce roku 1983[3], změna se však obešla bez čistky mezi redaktory a dopisovateli[4] (Dorůžka sám zůstal členem redakční rady[5]). Kolem *Melodie* se soustředili přední čeští hudební publicisté, kritici a odborníci na populární hudbu (vedle Dorůžky také Jiří Černý, Leo Jehne, Josef Kotek a další), stejně jako samotní hudebníci (například Sláva Kunst a Jan Antonín Pacák)[6]. Šéfredaktor Titzl v mnohém navázal na strukturu nastavenou koncem šedesátých let, takže se časopis orientoval převážně na přinášení informací ze světa populární hudby domácí i zahraniční (profily interpretů, recenze desek, reportáže z koncertů a festivalů, výkladové články o žánrech a stylech a jejich představitelích v různých zemích, zejména

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 43, č. j. 2102/73/I, prosinec 1973 (přesné datum neuvedeno), "Situační zpráva o podílu kulturních rubrik některých ústředních deníků a kulturních časopisů při uskutečňování linie XIV. sjezdu KSČ v oblasti kultury a umění za období červenec až listopad 1973".

[2] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*. Praha, Galén, 2006, str. 100-101.

[3] *Melodie*, 1/1971; 1/1972; 1/1973; 1/1974; 1/1975; 1/1976; 1/1977; 1/1978; 1/1979; 1/1980; 1/1981; 1/1982; 1/1983.

[4] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 65.

[5] *Melodie*, 1/1971; 1/1972; 1/1973; 1/1974; 1/1975; 1/1976; 1/1977; 1/1978; 1/1979; 1/1980; 1/1981; 1/1982; 1/1983.

[6] Tamtéž.

socialistických). Jako dobová nutnost i zde fungovala vnitřní cenzura[1], přesto měly články solidní úroveň a dobrou informační hodnotu. Na rozdíl od jiných kulturních časopisů (týkajících se výtvarného umění, filmu a podobně) se *Melodie* běžně zabývala i nesocialistickými zeměmi[2]. V tomto ohledu tedy významně přispívala k šíření povědomí o zahraniční populární hudbě v Československu. Mezi čtenáři si získala značnou oblibu a její náklad postupně vzrůstal (72 000 kusů v roce 1974[3], 90 000 na počátku osmdesátých let[4]). Představu o záběru, jaký *Melodie* měla, co se zahraniční hudby týče, si můžeme udělat na přehledu článků, které na toto téma v časopise vyšly v průběhu roku 1975 (tento rok představuje období, kdy normalizační režim byl již ustálen a zároveň byla ustálena redakce *Melodie*, a tedy i celková podoba časopisu). Přehled je uveden v příloze I na konci kapitoly.

Orientace *Melodie*, kterou můžeme označit jako faktografickou, se od počátku normalizace ukazovala být v rozporu s posláním, jaké časopisu určila státní kulturní politika. Její tvůrci kladli důraz na jeho ideovou a výchovnou funkci: "*Jde v podstatě o funkci hudební kritiky a estetiky a o výchovu a usměrňování vkusu posluchačů, čímž časopis musí působit i v oblasti ideové*"[5]. Očekávali, že *Melodie* bude sloužit především jako médium tlumočící požadavky státní kulturní politiky na oblast populární hudby: časopis měl působit "*v kontextu s principy duchovní a hmotné kultury naší společnosti.*"[6] V tomto duchu měl "*[i]nformovat a ovlivňovat tuto uměleckou oblast, a to jak obec posluchačů, tak i amatérských a profesionálních hudebníků a pracovníků v tomto oboru.*"[7] Vzhledem k takto široké cílové skupině[8] měla *Melodie* vyváženě spojovat odbornou a popularizační funkci, přičemž cílem obou bylo "*v prvé řadě pomoci při tvorbě správných uměleckých kritérií*"[9], to jest takových, jaké pro populární hudbu chtěla nastavit státní kulturní politika. Čistě informativní funkce, kterou naopak vyžadovala většina čtenářů a kterou časopis plnil především, byla z hlediska jeho kulturně-politického poslání pokládána za druhotnou. Tento rozpor mezi stanoveným posláním a skutečným obsahem časopisu byl příčinou výhrad, které vůči němu byly po dlouhou dobu vznášeny[10]. Autor materiálu "Hodnocení časopisu Melodie č.2/71" si při posuzování působení

[1] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 65.

[2] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 100. Příznačný je na tomto místě komentář Jiřího Černého: "*Filmaři a výtvarníci muzikantům záviděli, že mají časopis o tom, co se děje v Americe a Anglii.*"

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno), "Celkový rozbor časopisu MELODIE za období únor 1974 až únor 1975".

[4] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 37, č. j. 1054/71/I, 24. 6. 1971, "Dodatek k "Hodnocení časopisu Melodie č. 2/71" ".

[6] Tamtéž.

[7] Tamtéž.

[8] Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno): "*MELODIE je určena širšímu zájmovému okruhu čtenářů, z nichž každý hledá v obsahu svoji oblast*".

[9] Tamtéž.

[10] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 97. Srov. NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

časopisu "*v oblasti ideové*" všiml, že "*tomu* [působení] *se Melodie zásadně vyhýbá.*"[1] V časopisu sice vycházely i články s výrazně politickým a ideologickým obsahem (rozhovory s představiteli kulturních institucí, reportáže z festivalů angažovaných písní, články k významným výročím státně socialistického režimu a podobně), nikdy však nebyly v převaze[2]. Na to upozornil i samotný předseda ČÚTI v dopise tajemníkovi ÚV KSČ Oldřichu Švestkovi: "*Ukazuje se, že měsíčník se převážně věnuje vlastní podstatě populárních melodií a jejich intepretaci, zatímco otázky politicko výchovné mají na jeho stránkách minimální zastoupení.*"[3]

Pokud jde o články týkající se specificky zahraniční populární hudby, vadila – zejména v případě hudby západní – právě ona výše uvedená faktografičnost *Melodie*, jak ukazuje následující výhrada k článku[4] o Rayi Charlesovi formulovaná v materiálu ČÚTI "Hodnocení časopisu Melodie č.2/71":

> "*Do rozhovoru je* [...] *zařazena celá řada otázek a problémů soudobého vývoje společnosti* [...]. *Jedním z nich je otázka vlivu pop-music na mladé lidi. Uvádí se i názor republikánského senátora Jamese B. Utta* [...]: "*Komunisté použili sugestivní rytmické hudby, aby získali hlasy pro svůj ďábelský program. Rozsáhlé výzkumy ukázaly, že rock´n´roll vede k narušení normálních útlumových mechanismů mozkové kůry, k zlehčení morálky a k znevážení všech dosud žitých morálních norem. Co říkáte této analýze?" Odpověď: "To je hloupost. Dnes sice máme daleko svobodnější i volnější společnost než před několika lety, ale hudba s tím nemá moc co dělat." Zde se nedá usuzovat: hudba ve spojení s komunistickým programem. Ukázka toho, že interviewovaná osobnost hudebního světa nemá erudici k hodnocení tendencí o osvobození společnosti ve smyslu politickém. Proto také měl zasáhnout autor příspěvku a komentovat.*"[5]

Ponechme zde stranou skutečnost, že argumentace citovaného materiálu působí poněkud zmateně a postrádá jasný smysl. Chceme poukázat především na poslední větu úryvku. Hodnocení článku se dovolává nutnosti posuzovat poskytované informace z hlediska ideově-výchovného, což autoři *Melodie* právě příliš nedělali; soustředili se na jejich prosté podání. Tvůrci kulturní politiky to

---

[1] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 37, č. j. 1054/71/I, 24. 6. 1971.

[2] Na druhou stranu právě tyto články byly z hlediska kulturní politiky hodnoceny nejlépe: "*Tyto zásadní materiály, pro které je charakteristická jejich kvalita, se zabývají základními či aktuálními otázkami a problematikou zábavné hudby v úzké souvislosti s vytčenými cíli kulturní politiky. Vyznívají vysoce podnětně a zpravidla přinášejí i návrhy konkrétních opatření k celkovému zlepšení úrovně v oblasti zábavné hudby.*" Tyto články "*obsahují v největší míře <u>výchovné předpoklady</u>, vedoucí k <u>akceptování zásad státní kulturní politiky</u> nejen v okruhu osob, jež jsou jakýmkoliv způsobem zapojeny do procesu produkování zábavné hudby, ale i u čtenářů.*" Viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno). Zvýraznění originální.

[3] Tamtéž.

[4] Hodnocený článek je koncipován jako " "*rozhovor*" " sestavený "*z nejrůznějších "rozsáhlých zahraničních interview" "*. Viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 37, č. j. 1054/71/I, 24. 6. 1971.

[5] Tamtéž.

považovali za vážný nedostatek[1]. Stejně je směřována další výhrada k témuž článku, v němž byla uvedena mimo jiné výpověď Charlese: " *"Jednou jsem si pohrával s drogami – ale to všechno je jako když chodíte do školy. Já jsem se snažil být vždycky dobrým studentem. Nelituji ani těch prokletých věcí." "* K tomu podotýká hodnocení ČÚTI následující: *"Zde je možno redakci položit otázku: Nedává se tím příklad pro některé nekritické obdivovatele /i obdivovatelky/, kteří by se mu chtěli v umění interpretace vyrovnat, aby též okusili jako slavný Charles "pohrát si s drogami"?"*[2] Za touto formulací lze jasně vytušit nevyřčené obvinění, že redakce *Melodie* v podstatě propaguje experimentování s drogami. Tedy nejen výhrada, že působení časopisu není výchovné, ale dokonce nařčení, že je v rozporu s výchovou.

Další připomínky ČÚTI v souvislosti se způsobem informování o zahraniční hudbě se týkají toho, že *Melodie* dává příliš mnoho prostoru zprávám ze "*společenského dění*" v populární hudbě[3] (jinými slovy *"zprávám a zajímavostem ze života "velkých i malých interpretů" "*[4]), které ovšem jsou "*hudebnímu dění na hony vzdálené*"[5] – v podstatě šlo o typ zpráv, které bychom dnes označili za bulvární[6]. ČÚTI kritizoval i to, že "*přetrvává převážná orientace na angloamerickou provenienci*"[7] hudby, o které *Melodie* psala. Tato výhrada, která je v hodnoceních ze sedmdesátých let řečená na okraj, se dostává do popředí pozornosti v polovině osmdesátých let:

> "*Časopis <u>M e l o d i e</u>* [...] *neúměrně propagoval západní populární hudbu, přičemž se zaměřoval na propagaci extrémních skupin a interpretů. Také při popularizaci naší zábavné hudby nezřídka vyzdvihoval autory a zpěváky, napodobující západní "vzory".*"[8]

Všimněme si, že toto hodnocení je formulováno v minulém čase – dokument, jehož je součástí, vznikl na sklonku roku 1985, tedy v době téměř dva roky poté, co došlo ke změně na postu šéfredaktora časopisu. Stanislav Titzl, vykonávající tuto funkci od roku 1971, byl nahrazen bývalým šéfredaktorem rozhlasového okruhu Hvězda, Miroslavem Kratochvílem. Následkem této nařízené změny[9] odešla celá

---

[1] Ten nebyl spatřován pouze u článků referujících o zahraniční hudbě, ale i u těch, které se zabývají domácí scénou. Tak je v hodnocení rozhovoru se zpěvákem Michalem Prokopem konstatováno: "*Redakce je však* [...] *pasivní a tak uvádí pouze to, jaký postoj tento mladý interpret zaujímá*." Viz tamtéž.

[2] Tamtéž.

[3] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno).

[4] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 37, č. j. 1054/71/I, 24. 6. 1971.

[5] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno).

[6] Příkladem může být krátká noticka z čísla 2/71 "*o tom, že Elvis Presley si koupil nový dům v Bel Air za 200 000 dolarů*". ČÚTI jej uvádí na doložení skutečnosti, "*že redakce špatně hospodaří s místem a že neodhadne, kolik pozornosti je třeba věnovat různým informacím*". Viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 37, č. j. 1054/71/I, 24. 6. 1971.

[7] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno).

[8] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[9] Srov. tamtéž: "*Kritické připomínky oddělení kultury ÚV KSČ, tlumočené mnohokrát prostřednictvím ředitele Panoramy* (vydavatel *Melodie*, pozn. A. Z.)*, redakce Melodie nerespektovala. Proto bylo přikročeno*

redakce časopisu a také externí dopisovatelé do něj přestali přispívat[1]. Podle Jaroslava Riedela "*Melodii* [...] *v roce 1983 postihlo totéž, co skoro všechna literární, filmová, výtvarná a jiná periodika na začátku normalizace. Významné kulturní časopisy tehdy většinou byly zlikvidované – buď zanikly úplně, nebo do nich byli nasazeni noví, nesrovnatelně horší redaktoři.*"[2]

Z hlediska našeho tématu je zajímavé, že jako hlavní důvod "*kádrové změny*"[3] na pozici šéfredaktora je ve výše citované analýze jmenováno právě to, že časopis "*neúměrně propagoval*" západní populární hudbu, a to "*extrémní skupiny a interprety*", případně domácí "*autory a zpěváky, napodobující západní "vzory"* "[4]. Pohled Jiřího Černého naznačuje, že příčina této změny byla obecnější: "*Už delší dobu vadilo, že časopis, který má náklad sto tisíc, dělá redakce, kde nikdo není ve straně. Zejména nestranické šéfovství bilo do očí a bylo to něco zcela ojedinělého.*"[5] Kulturní politikou deklarovaná nutnost zasáhnout proti "neúměrnému propagování" západní populární hudby se stala zřejmě jakýmsi zástupným důvodem administrativního zásahu proti oblíbenému časopisu. Obojí – administrativní zásah i jeho zástupný důvod – však je v souladu s duchem normalizačního režimu, který nepřestával usilovat o kontrolu společnosti a jejího počínání. *Melodie*, měsíčník o populární hudbě, měla být v rukou režimu jen dalším z mnoha nástrojů této kontroly. Normalizační režim počítal s tím, že *Melodie* bude přispívat k řešení "*celé řady problémů*" s "*celkovou úrovní zábavné hudby*"[6], a to k takovému řešení, které bude odpovídat potřebám a představám státní kulturní politiky a režimu samotného. Pokud jde o zahraniční populární hudbu, měla *Melodie* působit zejména k "*jejímu přibližování mladé generaci ve správných relacích*"[7] – a to nejen populární hudby západní[8], ale také východní, ač to v dostupných dokumentech nikde přímo řečeno není. Tuto potřebu a představu ovšem *Melodie* po velkou část normalizace nenaplňovala. Je s podivem, že jí přece bylo umožněno tak dlouhou dobu působit jinak – Jiří Černý ji příznačně označuje jako "*bílou vránu*" "*mezi kulturními časopisy*"[9]. "Bílou vránu", která – rozvedeme-li obrazně toto symbolické pojmenování dále – se

---

ke kádrovým změnám." K tomu dodejme, že Dorůžkův odchod na počátku sedmdesátých let (viz výše) byl – alespoň podle vzpomínky Jiřího Černého – osobním rozhodnutím. Dorůžka tehdy odešel "*zcela dobrovolně, aby nemusel obsah časopisu cenzurovat*". Viz Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 65.

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985; Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 100-101.

[2] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 100-101.

[3] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.

[4] Tamtéž.

[5] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 100. Uváděná výše nákladu je pravděpodobně přibližným odhadem, oficiální údaj (viz NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985) je 90 000.

[6] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno).

[7] NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976, "Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za I. pololetí 1976".

[8] Srov. NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 37, č. j. 1054/71/I, 24. 6. 1971: "*[j]e třeba dát jinou polohu obdivu "veličinám za mořem", a to v aplikaci na principy i podmínky duchovní i hmotné kultury naší společnosti*".

[9] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 100.

dlouho nenechala chytit. Dodejme, že když už se režimu podařilo redakci časopisu ovládnout, znamenalo to značný propad v jeho úrovni, ač analýza pro sekretariát ÚV KSČ hrdě tvrdí, že "*náklad časopisu neklesl a je o něj stálý zájem*"[1]. Po necelých čtyřech letech (na sklonku roku 1987) pak došlo k další změně šéfredaktora (Kratochvíla nahradil Jan Dobiáš[2]) "*a do časopisu se opět vrátil starý autorský okruh.*"[3]

Působení hudebního měsíčníku *Melodie* v kulturním prostoru československé normalizace představuje jedinečný fenomén, který si zaslouží širší zpracování, než tento vhled do postoje kulturní politiky k tomu, jak časopis referoval o zahraniční populární hudbě. Již toto nedlouhé zamyšlení však dovoluje opatrně vyslovit polemiku se způsobem, jakým postavení a působení časopisu chápe Adam Havlík[4]. Ten zdůrazňuje, že šlo o oficiální hudební časopis, což je nepochybně pravda. Pohled do režimních posudků ovšem ukazuje, že postavení časopisu bylo daleko problematičtější, než jak to vyznívá z Havlíkova hodnocení. Je třeba všimnout si toho, že tento oficiální časopis po dlouhou dobu působil jinak, než bylo oficiálně požadováno. Konkrétně to lze ukázat právě na článcích o západní populární hudbě, kterých v *Melodii* vycházelo více než jen "*malé množství*" (jak uvádí Havlík[5]), což se v roce 1983 stalo záminkou pro nařízenou výměnu šéfredaktora. Na druhou stranu lze souhlasit s tím, že "*[č]lánky o západních skupinách, jejichž tvorba by klidně mohla být současně bleskurychle odsouzena,* [...] *nebyly* [v *Melodii*] *ničím výjimečným.*"[6] Toto tvrzení, které ukazuje k určité nekonformnosti časopisu, ovšem Havlík dále nerozebírá.

Na závěr výkladu o hudebních časopisech zmiňme ještě krátce *Populár*, který byl poněkud skromnější slovenskou obdobou *Melodie*. Jak uvádíme výše, začal tento časopis vycházet v roce 1969. Jeho předchůdcem byl *Malý repertoár*, "*repertoárový časopis pre súbory a krúžky ĽÚT* (ľudovej umeleckej tvorivosti, pozn. A. Z.)"[7], který vycházel od roku 1964. Obsahem *Malého repertoáru* byly především literární texty (povídky, básně, divadelní hry), doplněné o vtipy a různorodé informace ze světa umění, včetně populární hudby. Pravidelně se v tomto časopise objevovaly fotografie jejích domácích i zahraničních hvězd, články však byly výjimkou. V roce 1969 došlo ke změně názvu a časopis se postupně přeorientoval na oblast populární hudby (pod vlivem rostoucí poptávky po takovém časopise na Slovensku[8]); materiály týkající se jiných oblastí umění (zejména literatury) v něm ještě nějakou dobu vycházely[9]. Svou strukturou a obsahem se posléze podobal *Melodii*: také obsahoval informace ze světa domácí i zahraniční populární hudby, portréty umělců, rozhovory

[1] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985.
[2] Jan Dobiáš předtím působil v časopise *Mladý svět*. Viz http://eportal.parlamentnilisty.cz/Articles/589-jak-na-to-sel-karel-gott-kupoval-hudebni-casopisy-ktere-pak-rusil-.aspx (dostupné 31. 3. 2016).
[3] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 110.
[4] Srov. Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 14, 38 a 40.
[5] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 40.
[6] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 40-41.
[7] *Malý repertoár*, roč. 1968.
[8] *Populár*, 1/1969, str. 2.
[9] *Populár*, roč. 1969 a 1971.

i teoretické články o roli populární hudby ve společnosti. Nechyběly ani drobné zprávy a noticky, vycházející v rubrice "Zrkadlo Populáru", která se velmi podobá rubrice "Z domova" a "Ze světa" v *Melodii*. Články v *Populáru* jsou obecně stručnější, časopis nebyl tolik "nabitý informacemi" jako *Melodie* a také měl po určitou dobu menší formát (16x23 cm, zatímco *Melodie* vycházela ve formátu A4)[1]; v osmdesátých letech se formát změnil na klasickou A4[2]. Obsahová struktura časopisu se během sledovaného období měnila, jak zjišťujeme z porovnání ročníků 1969, 1971, 1975, 1980 a 1985. Rovněž lze – alespoň podle Jaroslava Riedela – říci, že *Populár* nedosahoval takové úrovně jako jeho český protějšek; v řadách jeho autorů patrně chyběly takové osobnosti, jaké v té době nabízela česká hudební publicistika a jejichž články vycházely na stránkách *Melodie*[3]. *Populár* se orientoval zejména na domácí scénu (jak slovenskou, tak i českou) a článků o scéně zahraniční v něm vycházelo relativně méně. Pro představu o záběru časopisu v oblasti zahraniční populární hudby opět uvádíme přehled článků, které na toto téma vyšly v roce 1975. Přehled je uveden v příloze II na konci kapitoly. Význam časopisu *Populár* v prostoru československé (a zejména slovenské) kultury normalizačního období je třeba dále zkoumat; jediný odstavec, který tomuto periodiku v naší práci věnujeme, nemůže nic víc, než upozornit na jeho existenci, v českém prostředí málo známou.

[1] *Populár*, roč. 1975.

[2] *Populár*, roč. 1980 a 1985.

[3] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 100.

Příloha I: přehled článků vydaných v časopise *Melodie* s tématem zahraniční populární hudby v roce 1975

Přehled je zpracován podle rejstříku ročníku 1975, který je součástí svázaného vydání tohoto ročníku, nacházejícího se ve Vědecké knihovně v Olomouci. Jsou uvedeny úvahy a přehledné články (označeny symbolem ○), profily, portréty a rozhovory (♦), festivalové referáty (•) a recenze desek (§). Nejsou uvedeny drobné zprávy a noticky, které jsou součástí každého čísla a přinášejí informace z domácí i zahraniční populární hudby.

1/75

§Černý, J., "Na samém kraji útesu (Yes)"

♦Černý, J., "Snící venkovan John Denver"

•Dorůžka, L., "Jazz ve Smetanově síni (X. MJF, Praha ´74; třetí koncert)"

§Dorůžka, P., "Déjà Vu (CSN & Y)"

♦Englich, I., "Satchmo z blízka (vzpomíná Lucille Armstrongová)"

•Heřmanský, M., "Jazz ve Smetanově síni (X. MJF, Praha ´74; první koncert)"

♦Ouřadová, D. – Poledňák, I., "Bette Midlerová – Barbra sedmdesátých let?"

•Poledňák, I., "Jazz ve Smetanově síni (X. MJF, Praha ´74; druhý koncert)"

•Wasserberger, I., "Jazz ve Smetanově síni (X. MJF, Praha ´74; druhý koncert)"

2/75

♦Černý, J., "Komu zvoní 2300 Oldfieldových pásků"

♦Dorůžka, L., "O myších a lidech (Apple, Beatles)"

♦Hueber, V., "O jazzovém zpěvu s Aurou Urziceanovou"

♦Petrov, A., "Poetický svět Alexandra Gradského"

•Ursulescu, O., "Národní jazzový festival – Sibiu ´74"

♦Zvoníček, P., "Jazzový romantik Paul Desmond"

3/75

♦Černý, J., "CSN & Y – značka volné rockové písně"

♦Dorůžka, L., "Jazzová romantika dvacátého století – Keith Jarrett"

♦Hueber, V., "Boško Petrovič: Všechno začalo v Praze"

♦Reichelt, R., "Big Band Aktuell – velká kapela z Berlína"

♦-čm-, "Maxime Le Forestier"

♦-kas-, "Syreeta Wrightová"

4/75

♦Černý, J., "Kanadou v Lightfootově kanoi"

♦Černý, M., “Tanya Tuckerová”

♦Dorůžka, L., “Apoštolové z Budapešti”

♦Viklický, E. – Zvoníček, P., “Šedá eminence moderního jazzu – Herbie Hancock”

♦Wende, P., “Hubert Katzenbeier – mezi trombónem a houslemi”

♦-do-, “Marie Pachomenková za hranice konvencí”

♦-ka-, “Adam Makowicz – jeden z konklávy”

♦-kas-, “Platters”

•-pld-, “Italské starosti (Canzonissima)”

5/75

♦Černý, J., “Bílá kytarová blues Erica Claptona”

♦Černý, J., “Harry Nilsson”

§Heřmanský, M., “Interjazz 2”

♦Petrov, A., “Ariel – oříšek pro folkloristy”

§Zapletal, P., “Písně od Vitoši (výběr bulharské populární hudby)”

♦-kas-, “Dwa Plus Jeden”

•-lk-, “Made in Hungary 1975”

6/75

§Černý, J., “Dvorana slávy country & western II”

§Černý, J., “Marek Grechuta – Anawa”

♦Černý, J., “Nepochopený rock Davida Bowieho”

♦Černý, J., “Oživla sgrafita, vznesl se Zeppelin”

•Letov, I., “Jubilejní Sanremo – krok vpřed či vzad?”

♦-šva-, “Kandidáti věd u mikrofonu – Iskatěli”

7/75

♦Černý, J., “Když Santana seká latinu”

§Dorůžka, P., “Locomotiv GT”

§Heřmanský, M., “Buddy Rich”

•Jehne, L., “Marginálie na téma Intertalent ´75”

•Titzl, S., “Kde se pivo vaří (Mezinárodní dixielandový festival, Drážďany ´75)”

♦Wagnerowski, R.S., “SBB – elita polského rocku”

§Wasserberger, I., “New Orleans Jazz”

8/75

•Benda, A., “Jazz nad Odrou 1975”

♦Černý, J., “Jak Joe Cocker tahá tóny až z paty”

§Černý, J., “Sarolta Zalatnay”

♦Dorůžka, P., “Bruce Springsteen”

§Kotek, J., “Letní déšť (Ronald Binge)”

•Lehne, J., “Nestůj, běž dál! (K jubilejní Bratislavské lyře 1975)”

♦Sprostranov, T., “Mimi Ivanovová”

♦Švarcová, J., “Rumunské zjevení – Paunita Ionescuová”

♦-kas-, “Mistr oktáv Wes Montgomery”

9/75

♦Čapek, M., “Saxofon v pohybu – Josephine Bakerová”

♦Černý, J., “Bachman Turner Overdrive”

•Dorůžka, L., “Folklór, rytmus a mezinárodní soubory (Tři dominanty lublaňského jazzového festivalu)

♦Kolář, J., “Magda Bódiová”

♦Langer, M.J., “Merle Haggard”

♦Petrov, A., “Cvety za hranice zvyklostí”

10/75

♦Čapek, M., “Brassens není na export”

♦Černý, J., “Fotbalová hudba Slade”

♦Dorůžka, P., “Tim Buckley”

♦Petrov, A., “Blankytné písně Jurije Antonova”

§Poledňák, I., “Velcí jazzoví kytaristé”

•Srp, K., “Jazz nepatří jen Američanům (San Sebastian 1975)”

♦Wagnerowski, R.S., “Gold Washboard”

§Wasserberger, I., “Výlet do Československa (Dixieland Graeme Bella)”

♦-kas-, “Diplomatický stařík Benny Waters”

11/75

♦Černý, J., “Ario Guthrie z restaurantu Alice”

§Černý, J., “Glen Campbell”

♦Dorůžka, P., “Trojrozměrná originalita 10cc”

•Hála, V., “Jazzový maratón v Montreux”

•Horáček, F., “Sopoty ´75 – festival písní včerejších?”

○Ursulescu, O., “Křižovatky rumunských písničkářů”

♦Zvoníček, P., “Zdravá kytara Larryho Coryella”

12/75

♦Černý, J., “Upřímnost – největší z talentů Raye Charlese”

♦Horáček, F., “Niemena nebaví zpívat?”

♦-kas-, “Kanibal se saxofonem (Cannonball Adderley)”

•-pld-, “Třicet novinek z Mamaie (RSR: Národní soutěž zábavné hudby)”

Příloha II: přehled článků vydaných v časopise *Populár* s tématem zahraniční populární hudby v roce 1975

V roce 1975 se informace o interpretech zahraniční populární hudby objevovaly zejména v pravidelných rubrikách, a to "Hviezdy šansónu" (označeny symbolem ¶) a "Zo zahraničných pódií" (↕). Dále jsou uvedeny portréty a profilové články (♦), reportáže z koncertů a festivalů (•) a ostatní články (○).

1/75

•Litschauerová, N., "Zneli sov. piesne"

¶Litschauerová, N., "Dobrý deň pán Bécaud"

♦-vm-, "Hostia s pesničkou – Maria Kodrianu"

↕autor neuveden, "Kreis – NDR, Tasavallan Presidentti – Finsko"

2/75

↕Hora, F., "Locomotiv GT – Maďarsko, Michel Delpech – Francúzsko"

¶Litschauerová, N., "Hviezdy šansónu"

♦Švarcová, J., "Stan Borys"

•Uhrík, Š., "X. Medzinárodný džezový festival – Praha ´74"

♦Wagnerowski, R., "Džezový fenomén Zbigniew Namyslowski"

♦Z.T., "Halina Frąckowiaková"

3/75

♦H.K., "Gerd Michaelis – chor"

♦-jl-,"Populárna speváčka Maria Pachomenková"

¶Litschauerová, N., "Hviezdy šansónu – Dalida"

♦Wagnerowski, R., "Andrzej Rosiewicz"

♦Z.T., "Thomas Lück má rád humor"

↕Z.T., "Gramine – Poľsko, Neil Diamond – USA, Generál – Maďarsko"

4/75

↕Hora, F., "Cliff Richard"

♦Litschauerová, N., "Edita Pjechová"

¶Litschauerová, N., "Hviezdy šansónu"

○autor neuveden, "Indickí umelci"

5/75

↕Hora, F., "Lift – NDR, Santana – Mexico"

¶Litschauerová, N., “Hviezdy šansónu – Adamo”

•-ľuz-, “Sanremo 1974”

♦-nl-, (Litschauerová, N.?), “Svetlana Rezanovová”

6/75

↕Hora, F. “Marek Grechuta – Poľsko, Teach In – Holandsko”

○Hora, F., “Veľká cena Eurovízie”

♦-jak-, “Spevák – bojovník”

♦-jkl-, “Oswaldo Rodríguez”

¶Litschauerová, N., “Hviezdy šansónu F. Hardyová a J. Boyerová”

•Michalička,V., “Hostia z NDR”

7/75

↕Hora, F., “Michal Urbaniak – Poľsko, Bachman-Turner Overdrive – Kanada”

¶Litschauerová, N., “Mireille Mathieu”

♦Nutz, P., “Už známy spevák Seroka”

♦autor neuveden, “Grupa &”

8/75

↕-ak- (Karšay, A.?), “The Kinks – Anglicko”

↕Hora, F., “Šturci – Bulharsko, Bay City Rollers – Skotsko”

○Karšay, A., “Nino Rota o Fellinim a inom”

¶Litschauerová, N., “Hviezdy šansónu”

9/75

↕Hora, F., “Ariel – ZSSR, Kraftwerk – NSR, Hollies – V.Británia”

♦-ak- (Karšay, A.?), “Harry Belafonte”

♦-ak- (Karšay, A.?), “Úspešný súbor – Mziuri”

♦Bubílková, Z., “Dwa + Jeden – Poľsko”

•Cón, Z., “Zlatý Orfeus ´75”

♦Petr, V., “Bob Dylan – spevák pre všetkých”

¶Litschauerová, N., “Hviezdy šansónu”

♦autor neuveden, “Wess Johnson & Dori Ghezzi”

10/75

○-ak- (Karšay, A.?), “Ozve sa John Lennon?”

↕Hora, F., “Piramis – Maďarsko, Tower of Power – USA”

¶Litschauerová, N., “Hviezdy šansónu”

♦-mel-, “Stars of Faith”

♦Sikorski, A., “Kto je Eumir Deodato”

♦Wagnerowski, R., “Novi Singers”

♦Z.B., “Poznáte ho? ...”

♦-zb-, “Trio Romen”

♦autor neuveden, “Zlatý J. Martynov”

11/75

♦Karšay, A., “Regina Thossová”

¶Litschauerová, N., “Hviezdy šansónu – Hugues Aufray”

↕-zb-, “Sestry – konkurentky?”

12/75

↕Hora, F., “10cc – Anglicko, Gianni Nazzaro – Taliansko”

•Hora, F., “Sopot ´75”

•Litschauerová, N., “Drážďany ´75”

¶Litschauerová, N., “Hviezdy šansónu – Danielle Darieux”

•-vm-, “Zsuzsa Konczová a súbor Corall – Spokojnosť i rozpaky”

Kapitola V

Ostatní způsoby šíření zahraniční populární hudby

"*Tam, kde dopyt* (poptávka, pozn. A. Z.) *po pop music, vyvierajúci z objektívnych čŕt civilizačného procesu, nie je nasýtený legálnym spôsobom, čoskoro sa objavia cesty, suplujúce článok, ktorý tu chýba.*"

Lubomír Dorůžka[1]

Pátá a závěrečná kapitola výkladu doplňuje kapitolu předchozí o přehled ostatních způsobů, jakými se zahraniční populární hudba mohla v normalizačním Československu šířit. Mluvíme o ostatních, neoficiálních způsobech, tedy takových, které neměly přímé zakotvení v kulturně-politické praxi státně socialistického režimu. Na rozdíl od oficiálních způsobů se téměř výhradně týkají populární hudby ze Západu. Jak napovídá úvodní citace, uplatňovaly se (již v dřívějších letech existence režimu) mimo tuto praxi tam, kde nebyla schopna uspokojit poptávku posluchačů. Tyto způsoby nemusely být nutně nelegální, i když tvůrci kulturní politiky proti nim často vystupovali. V této kapitole ukážeme čtyři takové způsoby: poslech zahraničního rozhlasu, neoficiální distribuce gramofonových desek, domácí nahrávání na magnetofonové pásky, případně kazety, poslechové pořady hudebních publicistů. Zatímco v případě oficiálních způsobů šíření, popsaných v předchozí kapitole, usilujeme o hlubší rozbor z hlediska kulturně-politické praxe, v této kapitole jde daleko spíše o pouhý nástin možného dalšího výzkumu. Je zřejmé, že zde by podrobnější pohled vyžadoval (a bude vyžadovat) – více než jiné části této práce – výzkum metodou orální historie, neboť jde zejména o osobní zkušenosti jednotlivých posluchačů. I přesto považujeme za důležité tuto problematiku do práce zařadit alespoň stručně. Jednak proto, že oficiálními způsoby se možnost dostat se k zahraniční populární hudbě nevyčerpávala a způsoby neoficiální k nim tvoří jakýsi kontrapunkt; jednak proto, že neoficiální způsoby ukazují kulturně-politickou praxi normalizačního režimu z jiného hlediska – z hlediska jejích mezer. A nakonec tu jde právě o onu zkušenost posluchačů, kterou zde můžeme pouze naznačit, ale kterou v žádném případě nechceme pominout: zkušenost hledačskou, hledání cest, jak se k žádané nedostatkové zahraniční hudbě dostat, někdy i za cenu rizika určitého postihu.

[1] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava, Opus, 1978 (2. vyd.), str. 126.

Poslech zahraničního rozhlasu – na vlnách "ideodiverzních vysílaček"

O důležitosti rozhlasového vysílání pro moderní populární hudbu hovoříme v předešlé kapitole. Zahraniční rozhlas představoval neoficiální alternativu k rozhlasu domácímu i v této oblasti. Jeho dostupnost byla dobrá a počet posluchačů značný; nicméně zjišťovat jej "*zpětně* [je] *pochopitelně poměrně obtížné*"[1] a z dostupných údajů nelze zjistit, jaká byla poslechovost konkrétně hudebního vysílání. Poslech zahraničního rozhlasu jako takového představuje samozřejmě komplexnější jev, který nemůžeme v tomto výkladu postihnout celý. Omezujeme se proto jen na skutečnosti, které mají souvislost se šířením zahraniční populární hudby v Československu.

Poslech hudebního vysílání zahraničních (západních) rozhlasových stanic měl v Československu v době normalizace již svou tradici, sahající do padesátých let, kdy na domácím rozhlase žádná západní populární hudba vysílána nebyla[2]. Tehdy, a potom také po celá šedesátá léta bylo důležité zejména vysílání stanice AFN Mnichov[3] a Radio Luxembourg; lokálně (jižní Morava) také Österreich 3[4]. Stanice Radio Luxembourg byla posléze normalizační kulturní politikou obviněna ze šíření "*negativních tendencí anglosaské provenience*"[5] v populární hudbě, na druhou stranu však od ní federální rozhlasový okruh Hvězda převzal formát vysílání (hudební proud, do něhož jsou v pravidelném intervalu zařazeny zpravodajské relace)[6], jak popisuje předchozí kapitola.

V sedmdesátých letech se do popředí – jak zájmu posluchačů, tak také ovšem tvůrců kulturní politiky – dostalo hudební vysílání takzvaných ideodiverzních stanic, to jest západních rozhlasových okruhů, které vysílaly do socialistických zemí v jejich jazyce a zaměřovaly se zejména na politické zpravodajství a publicistiku. Zařazovaly ovšem také stále více pořadů týkajících se kultury a do jejich programu pronikala i populární hudba. Šlo zejména o stanice BBC, Hlas Ameriky (Voice of America) a Svobodná Evropa (Radio Free Europe)[7] a mezi těmito upoutávalo pozornost tvůrců kulturní politiky

[1] K tomu blíže Tomek, P., *Československá redakce Radio Free Europe. Historie a vliv na československé dějiny*. Praha, Academia, 2015, str. 256-274. Citace je ze str. 256.

[2] Srov. Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Praha, Academia, 2010, str. 154-158.

[3] Srov. Zapletal, A., *Hudební skupina Greenhorns a kulturní politika Československa v letech 1965-1974*. Bakalářská diplomová práce, Olomouc, FF UPOL, 2013, str. 12. AFN = American Forces Network, rozhlasové vysílání pro vojáky americké armády v zahraničí. Tato stanice byla zřejmě první, odkud mohli posluchači v Československu slyšet později oblíbenou country hudbu (viz předchozí kapitola). Stanici se podle anglické výslovnosti jména města (Munich) říkalo "Mjúnik", což je vzpomenuto i v písni Greenhorns *Když u nás Pete Seeger hrál* (text J. Vyčítal): "*Po nocích jsem ladil "Mjúnik"–/ všechny ty písně znamenaly únik*". Viz Vyčítal, J., *Greenhorns & Honza Vyčítal 1. díl*. Cheb, G + W, 2000, str. 3.

[4] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*. Praha, Galén, 2006 str. 39 a 45-46.

[5] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974, "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR".

[6] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 126.

[7] Další stanice (západní i východní) vysílající do Československa uvádí přehledně Tomek, P., *Československá redakce Radio Free Europe*, str. 220-222.

zejména hudební vysílání stanice Svobodná Evropa[1]. A to přesto, že se jednalo o stanici, která byla rušena takzvanou rádiovou obranou (od roku 1965 jako jediná společně se stanicí Deutschlandfunk)[2]. Jejímu působení se věnovali nejvíce, protože měla ve srovnání s ostatními "*celkově nepoměrně více vysílacího času – do ČSSR to je přes dvacet hodin denně*"[3]. Hudební vysílání tvořilo důležitou součást její programové náplně:

> "*Specifickým znakem SE* (Svobodné Evropy, pozn. A. Z.) *při působení na mládež je metodika širokého využívání hudebních pořadů k připoutání mladých posluchačů. SE má denně ve svém vysílání 220, v neděli 270 minut hudebních pořadů. Jde především o takovou hudbu, která může mladého posluchače upoutat a která často již sama o sobě propaguje úpadkové jevy kapitalistické společnosti. Hudební pořady jsou přerušovány zpravodajstvím a jinými relacemi, tak, aby i "čistě hudební posluchač" byl nucen vyslechnout příslušnou porci ostatní ideologické diverze.*"[4]

V tomto ideologicky vyhroceném hodnocení se spojují tři okruhy, které pro kulturní politiku normalizačního režimu představovaly významný problém: vysílání zahraničního rozhlasu, považované za imperialistickou a buržoazní propagandu, západní populární hudba[5] a mladá generace. Hudba přitom byla chápána jako prostředek upoutání pozornosti mládeže k takzvanému ideodiverznímu vysílání ("*využívání hudebních pořadů k připoutání mladých posluchačů*"[6]). V případě Svobodné Evropy byla tato skutečnost pokládána za obzvláště závažnou, neboť tato stanice zařazovala do svého vysílání nejvíce hudby[7] a navíc její "*mechanismy ideologické diverze ve směru působení na mládež*" byly podle tvůrců kulturní politiky "*nejpropracovanější*"[8]. I samotná hudba byla hodnocena záporně ("*sama o sobě propaguje úpadkové jevy kapitalistické společnosti*"[9]), ale největší problém představovalo z kulturně-politického hlediska právě toto sepětí hudby, atraktivní pro mládež,

[1] Srov. Pospíšil, F., *Hudební vysílání Svobodné Evropy*, in: Junek, M. a kol., *Svobodně: Radio Svobodná Evropa 1951-2011: 60 let RFE*. Praha, Radioservis ve spolupráci s Českým rozhlasem a Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze, 2011, str. 128-153.

[2] NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1986-1989, č. fondu 1261/0/9, sv. 96, ar. j. 96, bod 15, 8. 12. 1988, "Zpráva o situaci v oblasti rušení zahraničních rozhlasových stanic". Fenoménem rušení se blíže zabývá Tomek, P., *Československá redakce Radio Free Europe*, str. 298-314.

[3] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 104/1976, 8. 11. 1976, "Hlavní tendence ve vysílání nepřátelských rozhlasových stanic, určeném čs. mládeži".

[4] Tamtéž.

[5] Ještě větší problém v zahraničním vysílání představovala tvorba domácích umělců, kteří z Československa odešli a tvořili v zahraničí, např. Karel Kryl a Jaroslav Hutka. Viz NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 49/1983, 11. 7. 1983, "Hlavní tendence propagandy ideodiverzních stanic zaměřené na mládež v ČSSR v období leden 1982-červen 1983".

[6] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 104/1976, 8. 11. 1976.

[7] To platilo i v osmdesátých letech – viz NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 16/1987, 18. 2. 1987, "Útoky buržoazní propagandy proti československé kultuře".

[8] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 104/1976, 8. 11. 1976.

[9] Tamtéž.

s politickým zpravodajstvím a publicistikou, to jest s vlastním "ideodiverzním obsahem". Pro tento jev vytvořila normalizační kulturní politika technický termín "*sociologická propaganda*":

> "*Ideodiverzní stanice se* [...] *snaží zdokonalovat metodu postupného přitahování zájmu mladých lidí o politické zpravodajství a komentáře přes tzv. sociologickou propagandu prostřednictvím zdánlivě nepolitických pořadů, odpovídajících jejich převládajícím zájmům: Hudebních a sportovních relací, jazykových kurzů, informačních přehledů o novinkách módy, spotřebního zboží na Západě, kulturního dění, a v posledním období stále výrazněji i o novinkách vědy a techniky. Tyto relace, plnící úlohu jakýchsi "poutačů", jsou zařazovány všemi sledovanými stanicemi pravidelně jako součást širších zpravodajských pořadů. Příjem pořadu odpovídajícího zájmu, např. hudby je tedy podmíněn vyslechnutím celého bloku vysílání, včetně politických komentářů a úvah.*"[1]

Otázkou, kterou se tvůrci kulturní politiky v tomto případě nezabývali, je, do jaké míry tyto pořady (hudební vysílání a další) skutečně takto působily. Jinými slovy nebrali v úvahu možnost, že posluchač může vysílání zahraničního rozhlasu vyhledávat právě jen kvůli předmětu svého zájmu (v našem případě populární hudba) a vysílání politickému nemusí vůbec věnovat pozornost. Přitom u pořadů vysílaných domácím rozhlasem si tvůrci kulturní politiky tuto skutečnost jasně uvědomovali: "*zejména u některých skupin mládeže je hudební složka rozhodujícím důvodem pro poslech určitých pořadů.*"[2] Přitom není vyloučeno, že západní rozhlasové stanice mohly mít tento záměr – získat prostřednictvím hudebního vysílání pozornost mladé generace pro politické zpravodajství a publicistiku – na zřeteli ve své dramaturgii. To ovšem ještě neznamená, že mladá generace byla takto nutně získána pro poslech politického vysílání a že na ni toto vysílání mělo vliv. Obavy režimu lze tady snad vysvětlit tím, že – jak jsme viděli ve čtvrté kapitole – populární hudba byla používána rozhlasovými okruhy v Československu, zejména Hvězdou, právě s tímto záměrem, měla sloužit jako "poutač" pro politické pořady. Od takového kulturně-politického uvažování je již jen krůček k tomu, aby stejně bylo chápáno i hudební vysílání západních rozhlasových stanic. Je ostatně zřejmé, že populární hudba byla v domácím rozhlasovém vysílání zařazována v takové míře zároveň proto,

[1] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 090/1981, 17. 12. 1981, "Informace o některých trendech současné propagandy ideodiverzních stanic zaměřené na mládež v ČSSR v roce 1981". Zvýraznění originální. Srov. NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 49/1983, 11. 7. 1983; NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 91/1984, 28. 11. 1984, "Hlavní tendence ideodiverzní propagandy zaměřené na mladou generaci".

[2] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985, "Prohloubení vlivu dětského a mládežnického tisku, Čs. televize, Čs. rozhlasu, Čs. filmu a dalších sdělovacích prostředků na formování socialistického vědomí mládeže". Viz také předchozí kapitola.

aby neměl mladý posluchač potřebu poslouchat západní rozhlas[1] a tím se (z hlediska tvůrců kulturní politiky) vystavovat negativnímu ideovému působení. Skutečnost, že posluchači přesto vysílání západního rozhlasu vyhledávali, svědčí z tohoto hlediska o neúspěchu režimu uspokojit jejich poptávku po populární hudbě. Strach, že tím jsou vystaveni "ideodiverznímu obsahu", zase napovídá, že režim posluchačům – zejména z řad mládeže – nedůvěřoval. Za poslechem západního rozhlasu byla jaksi automaticky viděna politicky nepřátelská motivace – a skutečnost, že tato motivace mohla být čistě apolitická, si režim prostě nepřipouštěl. Vedle vlivu na běžné posluchače považovali tvůrci kulturní politiky za problematické i to, že hudební vysílání ze Západu sledovali také "*profesionální, poloprofesionální i amatérští hudebníci a zpěváci, kteří si z něj vybírají skladby, jež pak zařazují do svého repertoáru.*"[2] Pro domácí umělce byl zahraniční rozhlas patrně nejvhodnějším způsobem, jak udržet kontakt se světovou scénou, která zůstávala, jak si všímáme v předchozí kapitole, důležitým zdrojem nových písní[3]. V případě umělců měl režim pochopitelně ještě větší obavy ze vlivu, jaký na ně poslech "*mluveného ideodiverzního vysílání*" mohl mít, a podle chápání režimu také měl – umělci se "*do jisté míry automaticky, postupně stávají konzumenty*" tohoto vysílání[4]. A vzhledem k významnému vlivu umělců na posluchače se tvůrci kulturní politiky děsili toho, že by se umělci ztotožnili s "*prvky, které* [...] *jsou pro naši společnost zcela nepřijatelné.*"[5]

Ve druhé polovině osmdesátých let byl postoj k úrovni vysílané hudby zmírněn. V dokumentu ze září 1987 čteme následující: "*U značné části* [hudebních] *pořadů nelze hovořit o negativním působení na estetické cítění posluchačů. Skladba těchto pořadů se výrazněji neliší od hudebních pořadu* (sic – má být "pořadů", pozn. A. Z.) *čs. rozhlasu a televize, pokrývá v podstatě tytéž požadavky* [...]."[6] Můžeme zde také vnímat určitou diferenciaci mezi jednotlivými stanicemi a žánry, jaké na nich byly prezentovány. Tak v hodnocení vysílání Hlasu Ameriky je vysloven pozitivní náhled na americkou country hudbu a pořady o hudbě jazzové[7]. Na druhou stranu je formulováno odmítavé

[1] Srov. Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 116: "*mladý človek, ktorého neuspokojuje produkcia našich rozhlasových a televíznych staníc, veľmi ľahko môže preladiť svoj prijímač na niektorú zahraničnú stanicu...*".

[2] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 16/1987, 18. 2. 1987.

[3] Jak to mohlo probíhat, napovídá komentář Jaromíra Tůmy: "*František Ringo Čech pět minut před usnutím zapojí svůj pověstný "lapač hitů", natočí noční rozhlasové vysílání a druhý den v něm nalezne "tutovou" píseň.*" Viz *Melodie*, 10/1980, str. 291.

[4] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 16/1987, 18. 2. 1987.

[5] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986, "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně".

[6] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 79/1987, 15. 9. 1987, "Způsoby ovlivňování estetického cítění čs. posluchačů ideodiverzními stanicemi".

[7] "*Velmi dobrou úroveň hudební, často i textovou, má americká country, vycházející z lidových tradic a udržující si trvalé místo na hudební scéně. Většinou vysokou úroveň mají džezové pořady uváděné P. Bachem, a to v celém širokém spektru od tradicionalu až po džez současný.*" Viz tamtéž.

stanovisko k úrovni hudby uváděné stanicí BBC (převážně rock a heavy metal)[1], o které je řečeno, že její "*[e]stetické působení na posluchače je nejhorší ze všech stanic.*"[2] V těchto postojích se v podstatě odráží dobové ideově-estetické hodnocení jednotlivých hudebních žánrů (jazzová a country hudba byla obecně ceněna více než hudba rocková)[3]. Zmírnění a diferenciace hodnocení hudebního vysílání západních stanic – ve druhé polovině osmdesátých let již nebylo hodnoceno paušálně jako pokleslé, úpadkové – neznamenalo, že by se tvůrci kulturní politiky zřekli svého přesvědčení, že "*[h]udba západní produkce, zejména rocková a způsob jejího přednesu, má vliv na estetické cítění i ideologické ovlivnění mladé generace*".[4] Působení samotné hudby tedy bylo stále považováno za něco (alespoň potenciálně) problematického, už proto, že v té době se "*rocková hudba v kapitalistických zemích* [...] *dostala do rozmanitých i protichůdných ideových poloh.* [...] *Část naší mládeže není ke správnému, kritickému posuzování těchto vlivů dostatečně připravena*"[5]. Opět se zde objevuje "leitmotiv" vztahu státně socialistického režimu k mladé generaci, která byla považována za politicky nevyspělou, a tedy snadno ovlivnitelnou, čímž "*dochází k reálnému nebezpečí jejího názorového ztotožnění s prvky, které* [...] *jsou pro naši společnost zcela nepřijatelné.*"[6]

Poslech západního rozhlasu, včetně jeho hudebního vysílání, byl tedy považován za politicky motivovaný čin, kterým posluchač vyjadřoval negativní postoj ke státně socialistickému režimu, čímž se vystavoval riziku určitého postihu. Poslech samotný sice podle zákona nebyl trestný, ale "nepřátelské smýšlení" v době normalizace "*znamenalo*", jak uvádí Prokop Tomek, "*přinejmenším negativní kádrový posudek pro posluchače a případně i kádrový postih pro jeho rodinu*"[7], tedy dlouhodobé existenční znevýhodnění (zastavení kariérního postupu, pro děti nemožnost studovat některé školy a podobně). Část posluchačů ovšem toto riziko podstupovala, a tak měla díky hudebnímu vysílání západních rozhlasových stanic aktuální kontakt se světovou scénou pop music.

---

[1] "*Pořady BBC mají, až na řídké výjimky, stejný ráz: Proud rocku, heavymetalu, v menší míře popmuzic* (sic). [...] *Převažuje rytmus a decibely, kokafonie* (sic), *hluky a zvuky nejnemožnějšího druhu.*" Viz tamtéž. Zvýraznění originální.

[2] Tamtéž.

[3] Srov. *Zábavná hudba v ČSR. Její hodnoty a předpoklady společenského uplatnění.* Praha, Divadelní ústav, 1984, str. 18-19 (jazz), 26-30 (rock), 39-42 (country).

[4] NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 16/1987, 18. 2. 1987.

[5] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

[6] Tamtéž. Srov. NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. neuvedeno, 1986 (přesné datum neuvedeno), "Hlavní tendence buržoazní propagandy ve II. čtvrtletí 1986": "*Kosmopolitní a antisovětské postoje budou podněcovány např. propagací rockové hudby*".

[7] Tomek, P., *Československá redakce Radio Free Europe*, str. 295.

Neoficiální distribuce gramofonových desek – jen pro šťastlivce a majetné

V předchozí kapitole uvádíme, že gramofonové desky představovaly v sedmdesátých a osmdesátých letech vedle rozhlasového vysílání druhý zásadní způsob šíření populární hudby. A stejně jako bylo možno neoficiálně poslouchat zahraniční (západní) populární hudbu na vlnách zahraničního rozhlasu, bylo stejně tak možno neoficiálně sehnat zahraniční gramofonové nahrávky. Tento způsob, respektive způsoby šíření ovšem zůstávaly pro mnohé posluchače nedostupné, protože byly všechny v podstatě založeny na osobních kontaktech, které neměl každý. Někdo se k zahraničním deskám mohl dostat díky příbuzným, respektive příbuzným známých, kteří žili v západních zemích a odtamtud mu desky poslali poštou. Někdo mohl pracovně cestovat "za oponu" a desky si tam sám nakoupit, nebo měl známého, který tam takto jezdil a desky mu přivezl. Pro určitý okruh lidí pak byly důležitým zdrojem neoficiální (vlastně nelegální) burzy desek ve velkých městech, zejména v Praze[1].

K zaslání příbuznými či známými či osobnímu dovozu ze zahraničí nemůžeme mnoho říci, protože se jedná o způsob distribuce (respektive získávání), o kterém mohou nejlépe vypovědět osobní vzpomínky pamětníků, jejichž shromáždění bude hlavním úkolem dalšího výzkumu. Pro ilustraci můžeme v tuto chvíli uvést alespoň vzpomínku Miroslava Vaňka, která ukazuje, že ani tento způsob nebyl bez problémů:

> "*Sám si pamatuji, jak jsem od jednoho otcova kolegy a pozdějšího emigranta získal někdy v roce 1978 vysněnou desku Led Zeppelin III; bohužel (tak jako u jiných mých známých) se mi nepřejícný celník pomstil a průbojníkem vyrazil uprostřed desky kulatý otvor, avšak deska kupodivu nepraskla (společnost Atlantic odvedla kvalitní práci), a tak jsem přišel jen o dvě písničky.*"[2]

Získaná deska představovala pro obdarovaného velkou vzácnost, a to i přes poškození při celní kontrole. Možnosti osobního dovozu desek ze zahraničí – v tomto případě ovšem nikoliv ze západních zemí, ale z "liberálního" Maďarska – se významně rozšířily, jak také uvádí Vaněk, "*ve druhé polovině osmdesátých let*". Tehdy "*podnikali fanoušci populární hudby již samostatné výpravy*" do této země, kde byl na gramofonovém trhu, co se světové populární hudby týká, větší výběr než v Československu. Takto nakupovat a dovážet desky bylo možno také z Polska a pro "*ty nejšťastnější*" i z " "*téměř západní*" *Jugoslávie*", kde podle Vaňka byla nabídka nejaktuálnější[3].

Více informací je možno podat o burzách desek, které se konaly v některých velkých městech. Tímto fenoménem se již zabývali Josef Alan, Adam Havlík, Miroslav Vaněk a Josef Vlček a náš výklad vychází z jejich poznatků. Ze všech způsobů, které v této kapitole uvádíme, je tento nejblíže

[1] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých aneb Ochutnávka na samém kraji útesu. Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby*. Praha, Popmuseum, 2008, str. 2.
[2] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 180-181.
[3] Tamtéž.

protizákonnému jednání. Burzy desek totiž neměly, jak uvádí Adam Havlík, po dlouhou dobu žádné institucionální zázemí, nebyly oficiálně povolené a stávaly se tudíž cílem represe ze strany státní moci[1]. Při jejich organizaci se tak musela uplatňovat určitá snaha o utajení. V průběhu let se burzy – například v Praze – přemísťovaly:

> "*Myslím, že v Praze začala* [burza] *někdy v roce 1970 na horním konci Václavského náměstí, pak se přesunula do Španělské ulice a svůj vrcholný rozmach zažívala v polovině sedmdesátých let v Letenských sadech, kde se dalo snadno rozprchnout při zásahu policie.*"[2]

Podle Josefa Alana "*[d]odnes vlastně zůstává tajemstvím jejich organizační zázemí, neboť ani jejich pravidelní účastníci nedovedou odpovědět na otázku, jak se o nich dovídali.*"[3] To znamená, že byly dostupné jen pro určitý okruh lidí, řekněme zasvěcenců, a pokud se chtěl někdo o konání burzy dozvědět, potřeboval k tomu osobní kontakt s někým z tohoto okruhu. A řečeno slovy Radka Diestlera, "*ne každý měl známého, který každou neděli ráno vyrážel do Prahy (Ostravy etc.) s taškou plnou vinylů.*"[4]

Kdo se ovšem na burzu dostal, měl přístup k poměrně širokému výběru desek ze západní produkce, které nebyly na oficiálním trhu dostupné. Desky zde bylo možno koupit nebo vyměnit s jinými sběrateli[5]. Nákup nových desek umožňovali překupníci, kteří je získávali různými cestami ze zahraničí a pak je na burzách prodávali dále – ty označuje Havlík jako "'"*hnací motor" hudebních burz*"[6]. Ceny se pohybovaly od 250 do 400 korun, což v sedmdesátých a osmdesátých letech představovalo značnou částku, až třetinu platu mladého člověka[7], a také dvojnásobek až pětinásobek ceny, za kterou bylo možno nakoupit západní desku vydanou oficiálně v licenci[8]. O něco levnější byly desky, vydané v licenci v Polsku či v Jugoslávii, protože byly považovány za méně kvalitní než desky americké, britské nebo západoněmecké; a dále také desky starší a již použité[9]. Finanční náročnost tak

---

[1] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*. Diplomová práce, Praha, FF UK, 2012, str. 98 a 100.

[2] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, in: Alan, J. (ed.), *Alternativní kultura, Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 208-209.

[3] Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, in: týž (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 32.

[4] Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých*, str. 2.

[5] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 208.

[6] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 99.

[7] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 208.

[8] V sedmdesátých letech stály tyto desky 80 Kčs (viz Deep Purple, *Ochutnávka* (album *Come Taste the Band*), Supraphon 1 13 2213 ZD, 1977; Pink Floyd, *Pink Floyd* (album *Dark Side of the Moon*), Supraphon 1 13 2224 ZD, 1978), v osmdesátých letech potom 80 (Simon and Garfunkel, *Simon and Garfunkel´s Greatest Hits*, Supraphon 1113 4389 ZD, 1987) až 120 Kčs (Dire Straits, *Love over Gold*, Supraphon 1113 3517 ZN, 1984; Dire Straits, *Brothers in Arms*, Opus 9313 1914, 1988).

[9] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 102.

mohla být pro mnohé posluchače další zásadní překážkou v přístupu k tomu, co bylo na burze k dispozici. Na druhou stranu byla nabídka velice aktuální[1] – podle výpovědí pamětníků, které pro svou práci shromáždil Adam Havlík, se novinky na burze objevovaly v řádu týdnů po své zahraniční premiéře. Navíc bylo dohodou s překupníkem možno objednat konkrétní titul[2]. Vedle desek a později i originálních audiokazet se na burze daly sehnat také například plakáty, zahraniční hudební časopisy a samizdatové překlady textů[3]; zahraniční nahrávky domácích umělců, kteří emigrovali, se na burzách neprodávaly[4]. Burzy sloužily také jako důležitý informační kanál zahraničního i domácího hudebního dění (například Josef Vlček uvádí: "[Zde] *jsem se* [...] *doslechl o koncertech Plastic People, ale také o jiných akcích, jako byly koncerty hardrockových a tancovačkových kapel atd.*[5]) a vůbec byly společenskou událostí – důvodem k návštěvě burzy mohlo pro hudební fanoušky podle Adama Havlíka být i "*pouze setkání s kamarády a s lidmi se stejným koníčkem.*"[6] Vytvářel se zde svérázný mikrosvět, jehož centrem byl zájem o zahraniční (západní) populární hudbu. Určitým přesahem k dalším posluchačům byla možnost zakoupené desky dále rozmnožovat mezi známé prostřednictvím domácího nahrávání na magnetofonový pásek[7], případně je prodat na inzerát za cenu srovnatelnou s cenami na burze (k tomu hojně sloužila rubrika "Malý oznamovatel" časopisu *Melodie*[8]).

Po dlouhá léta byly burzy režimem potlačovány. Důvodů k perzekuci bylo několik. Jednak se jednalo o nepovolená shromáždění, kde se navíc scházela především takzvaná volná mládež (to jest "neorganizovaná" v SSM), často patřící k "*různým subkulturám*", jako byli takzvaní "vlasatci" či "máničky", "*příznivci punkové hudby, fanoušci heavy-metalu, skupin tzv. nové vlny*", tedy vesměs ta část mládeže, která byla z hlediska režimu nejproblematičtější[9]. Už toto samotné shromáždění mohlo být hodnoceno jako přestupek "porušování veřejného pořádku". Vedle toho ovšem docházelo – podle tehdy platných zákonů – na burzách k protizákonné činnosti související se samotným prodejem, která byla posuzována buď jako přestupek "nedovolený prodej", nebo dokonce jako trestný čin "spekulace" či "nedovolené podnikání". Přestupky byly řešeny "*místními národními výbory, které měly pravomoc dotyčnému zabavit zboží, udělit napomenutí či důtku, nebo pokutu ve výši 500 Kč*[s]."[1] Pokud byl

[1] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 208.

[2] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 99 a 102-103.

[3] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 102; Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 208.

[4] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 209.

[5] Tamtéž.

[6] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 99.

[7] Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, str. 32.

[8] Tyto inzeráty ovšem byly považovány za "*vyloženě podporující "černý trh" s deskami*" a "*spekulativní*" a jejich zařazení do *Melodie* za "*nepochopitelné*". Viz NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno), "Celkový rozbor časopisu MELODIE za období únor 1974 až únor 1975".

[9] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 100.

prodej na burze vyhodnocen jako trestný čin "spekulace", hrozil obviněnému trest odnětí svobody ve výši tří měsíců až deseti let[2]. Na druhou stranu byla burza, jak je uvedeno výše, zdrojem informací – a to nejen pro fanoušky populární hudby, ale také pro příslušníky Státní bezpečnosti, kteří se zde mohli dozvědět například o místu a čase dalšího koncertu zakázané hudební skupiny. Právě touto skutečností – "*pro StB byla* [burza] *velmi lukrativním zdrojem informací*" – vysvětluje Josef Vlček, proč bylo burze umožněno po dlouhá léta "přežívat", ač byla nelegální, a proč k zásahům Veřejné bezpečnosti proti ní docházelo nepravidelně[3] (Vlček uvádí, že "*[b]yla období, kdy* [burza] *musela každý týden měnit místo, jindy se tu policie neobjevila celé měsíce*."[4]). Pro státní moc mohlo být v jistém smyslu výhodou, že se osoby, které jí byly nepohodlné a podezřelé, takto scházely na určitém místě, kde je bylo možno snadno sledovat. Ve druhé polovině osmdesátých let potom dostaly burzy s gramofonovými deskami polooficiální status, když jejich činnost zaštítil Socialistický svaz mládeže jako "*výměnné burzy sběratelů gramofonových desek*"[5]. Je pozoruhodné, že v Praze, jejíž burza byla nejproslulejší[6], k tomuto zlegalizování došlo později než v jiných městech: "*V tomto směru jsou obzvlášť agilní v Brně: akce podobného zaměření proběhly rovněž v Kralupech, Plzni, v Holoubkově a v Řevnicích. Jen Praha zůstává poněkud stranou.*"[7] Pro účastníky tím zmizelo riziko policejního postihu, které bylo dříve s návštěvou burz spojené, čímž se mohla zlepšit dostupnost burz a zvýšit jejich význam pro zájemce o západní populární hudbu, kteří byli ochotni za nákup nahrávky dát i nemalé částky.

---

[1] Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 100-101.
[2] Tamtéž.
[3] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 209.
[4] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 208.
[5] *Melodie*, 6/1986, str. 2. Citováno in: Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 105.
[6] Srov. Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 99.
[7] *Melodie*, 6/1986, str. 2. Citováno in: Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 105.

Domácí nahrávání – z nouze není ctnost[1]

V předchozí kapitole uvádíme hudební nosiče jako jeden ze základních způsobů šíření populární hudby mezi posluchače. Doposud jsme mluvili zejména o gramofonové desce, která byla v sedmdesátých a osmdesátých letech hlavním nosičem pro vydávání originálních nahrávek hudebními vydavatelstvími. Populární hudba se však v té době šířila také na ozvučeném pásku, posléze na audiokazetě. Ozvučené pásky a audiokazety, přehrávané na kotoučovém, respektive kazetovém magnetofonu, umožnily domácí nahrávání gramofonových desek[2], rozhlasového vysílání[3] nebo jiného ozvučeného pásku či audiokazety. Staly se tak významným doplňkem všech ostatních způsobů šíření reprodukované hudby, čímž se poněkud zvýšila její dostupnost pro široký okruh posluchačů. Licenční deska, nebo dokonce deska dovezená ze zahraničí takto mohla být rozmnožena mezi známými svého majitele; na domácím rozhlase příležitostně hraná píseň (například v pořadu "Větrník" stanice Vltava, viz předchozí kapitola), nebo i píseň z hudebního vysílání rozhlasu zahraničního takto byly zachyceny a posluchač se k nim mohl kdykoliv vrátit na svém magnetofonu. Navíc bylo možno nahrávku snadno smazat a pásek znovu využít. Domácí nahrávání přibližuje opět vzpomínka Miroslava Vaňka, která navíc ukazuje, že i tato aktivita mohla být společenskou událostí:

> "*Sám si vzpomínám na léta mezi 15 a 17 rokem, kdy jsme s partou stejně zaměřených rockových fanoušků trávili snad všechny víkendy nahráváním z jednoho magnetofonu na druhý, třetí, čtvrtý, podle toho, kolik se nás kdy sešlo. Takové "víkendovky" měly poměrně přesný program: propojit nahrávacími šňůrami co se dalo, nahrát co nejvíce, popovídat si o nových skupinách i událostech nejen rockových.*"[4]

Hlavní nevýhodou byla snížená kvalita záznamu, zejména ve srovnání s gramofonovou deskou, a tato kvalita se na každé další kopii dále snižovala, takže nahrávání z pásku na pásek patrně nebylo možno provádět donekonečna[5]. Pásky navíc byly velice drahé (Josef Vlček uvádí cenu 165 Kčs[6]), nekvalitní, pokud šlo o československou výrobu, nebo špatně dostupné v případě dovozových[7]. Jejich význam pro šíření zahraniční (i domácí) populární hudby proto nemůžeme přeceňovat. Pro mnohé posluchače, kteří se nedostali k deskám, ovšem představovaly hlavní způsob, jak vytvářet vlastní sbírku nahrávek, ať už je nahráli z rozhlasu nebo z desek, případně z pásků od známých. S rozšířením

[1] Srov. Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*, str. 105-106.
[2] Srov. Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, str. 32.
[3] Srov. Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 45-46.
[4] Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 167. Miroslav Vaněk se narodil v roce 1961, což znamená, že tato vzpomínka se vztahuje ke druhé polovině sedmdesátých let.
[5] Srov. tamtéž: "*kvalita nahrávky* [na gramofonové desce] *mnohonásobně převyšovala "x-té" kopie magnetofonových nahrávek, které mezi námi kolovaly*".
[6] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 230.
[7] Tamtéž.

audiokazet (na konci sedmdesátých a pak hlavně v osmdesátých letech) se zlepšila dostupnost a snížila cena (105 Kčs[1], což však představovalo stále vysokou částku).

Z kulturně-politického hlediska představovalo domácí nahrávání nedostatkové zahraniční (západní) populární hudby problém především proto, že se takto – zejména mezi mládeží – nekontrolovatelně šířila západní kultura (nahrávání východní populární hudby přitom není zmíněno). Dokument ideologické komise ÚV KSČ "Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně" mluví o tom, "*že v případě obliby* [...] *zejména rockové hudby* [...] *nejde jen o přechodnou módní vlnu, ale že jde do určité míry o změny v kolektivním vnímání zábavné hudby u určité, většinou nejmladší části mládeže*." Podle tohoto dokumentu je příčinou "*těchto změn u nás* [...] *zatím produkce převážně západní provenience*". Tyto změny jsou dány do souvislosti se "*soukromým nahráváním pořadů cizích rozhlasových stanic, v některých částech republiky i televizních pořadů na videogram* (to jest na videozáznam, pozn. A. Z.)", které je *[m]ezi mládeží* [...] *běžné*"[2]. Soukromé nahrávání tak podle tvůrců kulturní politiky umožňovalo šíření hudby, která byla považována za problematickou. Navíc docházelo k porušování zákona o ochraně autorských práv: "*zejména se rozšiřuje nezákonný prodej a vzájemná výměna těchto nahrávek a moderních audiovizuálních snímků.*"[3] Domácí nahrávání na magnetofon, ať už páskový nebo magnetofonový, sice v době normalizace bylo v mezích zákona, pokud pořízené kopie byly určeny jen pro vlastní soukromou potřebu[4]. Docházelo ovšem k prodeji těchto kopií, což už bylo se zákonem v rozporu[5]. Prodej se uskutečňoval zejména na inzerát (prostřednictvím burz naopak minimálně[6]). To dokládá Lubomír Dorůžka v knize *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, kde zmiňuje "*záplavu inzerátov, ktoré v našich časopisoch prednedávnom hľadali alebo ponúkali* (nabízely, pozn. A. Z.) *prehrávanie* (to jest nahrávání, pozn. A. Z.) *magnetofónových snímok zahraničných platní, u nás nedostupných*."[7] Toto kopírování, z něhož "*sa načas stalo síce malé, ale veľmi čulé* (čilé, pozn. A. Z.) *obchodné odvetvie*", označuje za "*celkom* (naprosto, pozn. A. Z.) *ilegálne*"[8]. Chápe je ovšem – viz úvodní citaci k této

[1] Tamtéž.

[2] NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986.

[3] Tamtéž. Je možné, že tím dokument reaguje na rozmach hudebních burz, k němuž v té době (počátek druhé poloviny osmdesátých let) docházelo díky jejich zaštítění ze strany Socialistického svazu mládeže. Viz Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 183. Z vyznění dokumentu přitom není jasné, zda za nezákonnou byla považována i výměna desek.

[4] Srov. *Melodie*, 5/1983, str. 131: na otázku, zda se takzvaného pirátství "*dopouští* [...] *i ten, kdo si třeba přetáčí desky na kazety*", odpověděl právník Ochranného svazu výkonných umělců (OSVU) Oskar Jelínek, že "*[j]sou-li určeny jen jeho soukromým potřebám, pak ne.*"

[5] Srov. tamtéž: Jelínek dodal, že "*kdyby* [z pořízených kopií] *řekněme dělal diskotéku se vstupným nebo své rozmnoženiny dál prodával, pak zákony porušuje.*"

[6] Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, str. 208.

[7] Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*, str. 126.

[8] Tamtéž.

kapitole – jako projev nedostatečnosti oficiálních způsobů distribuce populární hudby, jako cestu nahrazující "*článok, ktorý tu chýba.*"[1]

Zatímco v dnešní době je nelegální či pololegální šíření hudby daleko spíše zapříčiněno finanční náročností originálních nosičů, lze se domnívat, že v realitě normalizace, kdy záznamové médium (magnetofonový pásek či audiokazeta) bylo dražší než originální nosič (v případě západní populární hudby tedy licenčně vydaná gramodeska) a záznam na něm méně kvalitní, byl tento nelegální prodej kopií skutečně důsledkem nedostatečné nabídky na trhu. Stejně tak lze chápat i domácí kopírování na pásek či kazetu pro vlastní potřebu. Kdyby licenčně vydávané desky vycházely v dostatečném množství, to znamená, že by se k nim dostal skutečně každý zájemce, neměli by fanoušci zahraniční (západní) populární hudby zapotřebí kupovat drahé a většinou nepříliš kvalitní magnetofonové pásky a desky na ně se ztrátou kvality zvuku nahrávat. Domácí nahrávání na magnetofon je tedy zřejmě v kontextu doby třeba chápat jako nouzové řešení.

[1] Tamtéž.

Poslechové pořady Jiřího Černého a dalších – Antidiskotéky a spol.[1]

V předchozí kapitole hovoříme o potřebě posluchače získávat informace o dění ve světě populární hudby – o vývoji oblíbeného žánru, o novém či připravovaném albu oblíbeného interpreta, o zajímavostech z jeho života. Tuto potřebu se snažila využívat i státní kulturní politika, která prostřednictvím výchovných pořadů v rozhlase a v televizi chtěla usměrňovat "*přirozené estetické potřeby širokých posluchačských vrstev ve vztahu k zábavné hudbě*"[2] tak, aby posluchači sami byli schopni "*rozeznávání hodnot v oblasti zábavné hudby*"[3]. To znamená, že touto cestou měla být u posluchačů prosazována ideově-estetická kritéria podle představ a potřeb režimu. Výchovné pořady neměly tedy informaci prostě předat, ale měly ji i vyložit v souladu s tímto cílem; byly tendenční, což z kulturně-politického hlediska bylo nejen pozitivní, nýbrž i nezbytné[4]. Alternativou k těmto výchovným pořadům, která v sedmdesátých letech vznikla a postupně se stala oblíbenou, byly pořady poslechové, spojené zejména se jménem hudebního publicisty Jiřího Černého.

Tyto poslechové pořady, nazývané Antidiskotéky, byly pořádány po celá sedmdesátá a osmdesátá léta, nejčastěji v klubech či hostincích ve velkých i menších městech českých zemí (není známo, že by s nimi Černý jezdil i na Slovensko)[5]. Za normalizační dvacetiletí se jich uskutečnil vskutku úctyhodný počet: v letech 1971-1975 asi 150-200, v letech 1976-1989, kdy si o nich jejich autor vedl přesnou evidenci, potom 1706[6]; můžeme tedy mluvit o přibližně stovce Antidiskoték za rok. Antidiskotéky byly orientovány na západní populární hudbu, zejména rockovou, a na aktuální dění na světové scéně. Vzhledem k rozhledu, jakým Jiří Černý v této oblasti disponoval, musely tyto pořady mít velmi dobrou úroveň. Navíc šlo o respektovanou osobnost, známou i z rozhlasového vysílání konce šedesátých let (pořad "Houpačka", vlastně hitparáda domácích a zahraničních písní[7]) a ze stránek hudebního měsíčníku *Melodie*. Je pozoruhodné, že někdy byly do programu zařazeny také nahrávky umělců, kteří emigrovali z Československa, například Karla Kryla, což pořadatelům přinášelo problémy; samotnému Černému (podle jeho osobní výpovědi) však nikoli[8]. Po celou dobu normalizace se Antidiskotéky pohybovaly někde v prostoru polooficiálního; legálně byly zaštítěny "*podle vyhlášky*

[1] Srov. Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?*, str. 533-540.

[2] *Melodie*, 2/1981, str. 34.

[3] NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974.

[4] Srov. dobovou tezi Vlastislava Hnízda: "*Důležitým požadavkem socialistického umění je jeho stranickost. Jde o komunistickou stranickost, jak ji principiálně formuloval V. I. Lenin již v roce 1905 ve stati Stranické organizace a stranická literatura. Komunistická stranickost, která je objektivní ideově estetickou kategorií, je nejvyšší formou uvědomělé tendenčnosti*." Viz Hnízdo, V., *Tvůrčí fronta a úkoly umění po XV. sjezdu KSČ*, in: *XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky*. Praha, Horizont, 1977, str. 55-56. Zvýraznění originální. Lze se domnívat, že byl-li tento ideál "*komunistické stranickosti*" uplatňován na uměleckou tvorbu, byl stejně tak přenášen i na uměleckou publicistiku (srov. str. 72-73), která tuto tvorbu měla společnosti přibližovat. Tendenční mělo být nejen umění, ale také způsoby jeho zprostředkování lidem.

[5] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 79-92 a 114-123.

[6] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 206.

[7] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 34, 39 a 58-59.

[8] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 82-83.

"Odměňování občanů – čelných osobností našeho veřejného, kulturního, vědeckého a sportovního života – při účinkování v rámci kulturně výchovných pořadů." " Černý tedy s provozovatelem daného klubu či podobného zařízení uzavřel " *"Smlouvu o vytvoření a veřejném přednesení populárně výkladového pořadu s ukázkami reprodukované hudby" "* a podle zmíněné vyhlášky mu za každý takový pořad náležela odměna 400 Kčs[1]. Tento postup "procházel" jak Černému, tak těm, kdo si jej zvali – a to přesto, že Zbyněk Mácha, pracovník hudebního oddělení MK ČSR, pořadatele upozornil, že " *"To na Černého vůbec neplatí." "*[2] A pokud už byly Antidiskotéky někdy (v roce 1977) nebo někde (klub na Čáslavské ulici v Praze) zakázané, bylo to z důvodů politických (Jiří Černý měl blízko k lidem z okruhu Charty 77 – sám vzpomíná: "*Když jsem byl na výslechu* [...] *kvůli Jiřímu Gruntorádovi, o Antidiskotékách nepadlo ani slovo.*")[3], nikoli kvůli pořadům samotným, ať už jejich obsahu nebo způsobu jejich zaštítění.

Podobné poslechové pořady vytvářeli v době normalizace i další hudební publicisté, jako Josef Vlček, Petr Dorůžka, Miloš Čuřík nebo Jan Rejžek[4]. Působí možná jako kuriozita, "perlička" na závěr našeho výkladu o způsobech šíření zahraniční populární hudby v normalizačním Československu. Podíváme-li se však na ně v dobovém kontextu, zjistíme, že nijak nevybočují z rámce neoficiálních alternativ k oficiálním způsobům tohoto šíření. Posluchači, kteří je vyhledávali, zřejmě nebyli spokojeni s hudebně-publicistickými pořady, které byly nabízeny na vlnách rozhlasu či na televizních obrazovkách. Mohla jim vadit tendenčnost podání, které se režim ovšem nemohl vzdát, protože potom by tyto pořady ztratily z jeho pohledu svůj hlavní smysl. Hudební publicisté, kteří poslechové pořady vytvářeli, však nechtěli své posluchače vychovávat – anebo pokud ano, pak ne v duchu ideově-estetické výchovy, jakou požadovala státní kulturní politika, což právě mohlo být pro mnohé posluchače atraktivní. Dosah poslechových pořadů jistě nelze přeceňovat; i přes jejich úctyhodnou četnost (alespoň v případě Černého Antidiskoték) nemůžeme počítat s tím, že by jejich návštěvnost byla skutečně masová; u jednotlivců šlo zřejmě o příležitostnou účast. To nic nemění na skutečnosti, že stejně jako ostatní neoficiální způsoby šíření zahraniční populární hudby vypovídají polooficiálně organizované poslechové pořady o mezerách, jaké státní kulturní politika v této oblasti měla a nedokázala nebo nechtěla zaplnit.

[1] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 81-82.
[2] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 86.
[3] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 83-85.
[4] Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*, str. 116.

Závěr

Kulturně-politické postavení zahraniční populární hudby v Československu sedmdesátých a osmdesátých let bylo součástí kulturní politiky státně socialistického režimu, která sloužila jako významný nástroj každodenního zápasu držitelů moci o naprosté ovládnutí společnosti. Konkrétní podoba tohoto zápasu byla v realitě sedmdesátých a osmdesátých let odlišná než v předchozích letech existence režimu. Jeho podstata, jeho základní motivace však byla stejná: podřizovat jednotlivé oblasti života společnosti představám držitelů moci, které byly souhrnně označeny pojmem "budování rozvinuté socialistické společnosti". Tento pohled na normalizační dějiny neznamená, že by dualitu mezi režimem, respektive držiteli moci, a "zbytkem" společnosti bylo nutno chápat jako polarizující, kde ovládající a ovládaní stojí nesmiřitelně proti sobě na dvou stranách barikády, jasné hranice, pomyslné dělící tlusté, nepřekonatelné červené čáry. Zdá se, že normalizační skutečnost nemůžeme zjednodušit na utlačování společnosti ze strany držitelů moci, na které společnost reaguje buď rezignací nebo odporem. Spíše je třeba její postoje chápat jako celou škálu projevů, kde odevzdání a odpor jsou jen dva z mnoha. To však neznamená, že by zápas držitelů moci o ovládání společnosti neprobíhal. Dokumenty, s nimiž jsme v rámci tohoto výzkumu pracovali, svědčí o tom, že tvůrci státní kulturní politiky jakožto důležitého nástroje onoho každodenního zápasu rozpoznávali problémy a výzvy, jimž musel státně socialistický režim čelit. Dokladem pro to je také teze o řízení společenského vývoje, která našla své praktické vyjádření v ústavně zakotvené vedoucí roli komunistické strany, vyhlášené na počátku normalizace znovu jako jeden ze základních principů socialismu. Zápas držitelů moci o ovládání společnosti probíhal až do posledních dnů existence státně socialistického režimu. Jeho reálné výsledky byly samozřejmě různé, představitelé režimu nemohli slepě prosazovat svoje představy a úplně přitom ignorovat potřeby společnosti. To vedlo k jejich nespokojenosti se stavem "reálného socialismu", k formulování kritických výhrad a návrhů na řešení jednotlivých problémů, čímž zápas stále pokračoval. Kulturní politika v něm byla důležitým nástrojem, protože kultura byla považována za jeden ze základních faktorů každodenního života společnosti, a bylo tedy třeba ji mocensky řídit.

Na počátku normalizačního období stála kulturní politika před naléhavým úkolem obnovit "socialistické řízení kultury", které bylo v takzvaných krizových letech (1968 a 1969) závažně narušeno. Podle stranické elity, která se nově ustavila, byla oblast kultury obzvlášť silně zasažena takzvaným pravicovým oportunismem, to jest činností reformního křídla strany a jeho stoupenců ve společnosti, zvláště mezi uměleckou inteligencí. K překonání jevů, které byly s touto činností spojeny a nově zformovanou elitou tedy považovány za negativní, byla na XIV. sjezdu KSČ zásadně odmítnuta možnost, že by se kultura mohla rozvíjet autonomně, a znovu vyhlášena teze o závislosti vývoje kultury na vývoji politickém a ekonomickém. Tím byl položen základ pro služebné postavení kultury, včetně veškeré umělecké činnosti. V oblasti populární hudby se dvěma zásadními nástroji obnovení "socialistického řízení kultury" staly znovuzavedení cenzury a takzvané rekvalifikační zkoušky. Cenzurou byl pověřen nově ustanovený Český úřad pro tisk a informace, který měl touto činností zajišťovat, aby se v gramofonové produkci neobjevovaly žádné z kulturně-politického hlediska závadné či nežádoucí písně, jako se to stalo v období bezprostředně následujícím po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Rekvalifikační zkoušky, které probíhaly od roku 1974 a které museli podstoupit všichni oficiálně registrovaní umělci, zase měly "očistit" profesionální sféru populární hudby od osob nepohodlných normalizačnímu režimu. Jejich důsledkem se snížil počet interpretů, kteří měli oprávnění vystupovat za honorář o téměř polovinu, což opravňuje označit tento proces za čistku podobnou těm, jaké v prvních letech normalizace proběhly v jiných oblastech života společnosti. Systematický postup kulturní politiky do značné míry podřídil populární hudbu její kontrole, nepodařilo se však tuto oblast ovládnout zcela. Po celou dobu normalizace k ní měli tvůrci kulturní politiky výhrady a realizaci svých představ považovali za nedostatečnou, což dále prohlubovalo nedůvěru, kterou vůči této oblasti měli. Příčiny této nedůvěry lze vedle nenaplňovaných představ o jejím vývoji vidět také v tom, že zde mohl proniknout nežádoucí projev, byť s omezeným dosahem, a že populární hudba byla ve společnosti, zejména u mladé generace, velice oblíbená, a tedy měla velký společenský vliv. Nedůvěra režimu k ní mimo jiné zřejmě zpomalovala vědecký výzkum v této oblasti, který byl kulturní politikou vyžadován, ale realizován velmi pomalu, takže stěží mohl sloužit jejím požadavkům.

Populární hudba, jak se v Československu rozvinula ve druhé polovině šedesátých let, byla důležitou součástí života společnosti a jejího kulturního vyžití. Normalizační režim ji tedy nemohl zcela potlačit a vyloučit ze společenského dění; nestačilo vytvářet restriktivní opatření, bylo stejně tak nutno stanovit, jaké místo má populární hudba ve společnosti mít a jaké kulturně-politické poslání má naplňovat. V rétorické rovině se tady tvůrci kulturní politiky drželi "velkých" ideologických hesel o upevňování socialistického vědomí, prohlubování internacionálních vztahů, boji proti imperialismu a podobně, prakticky však bylo poslání populární hudby v tomto stále platném ideologickém rámci posunuto do roviny přinášení radosti a životního optimismu lidem, čímž měl být podporován jejich pozitivní vztah ke společenské realitě normalizace a k režimu, který tuto realitu utvářel a garantoval. Zvláště důležité bylo toto poslání vzhledem k politice mládežnické: pozitivní vztah mládeže

ke společenské realitě a k režimu byl významným, ba zásadním předpokladem přetrvání režimu v budoucnosti, zatímco negativní postoj znamenal v tomto smyslu značné riziko. Populární hudba přitom byla velkou částí mládeže oblíbená a byla důležitou součástí životního stylu mladé generace, proto s ní museli tvůrci kulturní politiky v působení na mládež počítat. Stejně tak si byli vědomi i toho, že populární hudba může sloužit i opačnému cíli, může v mládeži podporovat negativní postoj ke společenské realitě státně socialistického režimu a dokonce sloužit i jeho ideologickým nepřátelům, vnitřním (disent, církve) či vnějším (kapitalistické státy, emigranti). Tím více museli usilovat o ovládnutí této oblasti, vedle toho však byli vedeni k tomu, aby sami mladé generaci nabídli atraktivní populární hudbu, ať už na gramofonových deskách, v rozhlasovém vysílání nebo na koncertech. To bylo patrně příčinou vstřícnějšího postoje k některým žánrům populární hudby, zejména hudbě rockové, ve druhé polovině osmdesátých let. Vzhledem k tomu, že normalizační režim stanovil populární hudbě určité kulturně-politické poslání, přistupoval k ní jako k oblasti, která byla rozdělena na "dobrou" a "špatnou" část, podle toho, zda toto poslání naplňovala, nebo s ním byla (domněle či skutečně) v rozporu. V době normalizace probíhala dělící linie mezi "dobrou" a "špatnou" populární hudbou napříč jednotlivými žánry. Dichotomický přístup k populární hudbě je dobrým příkladem skutečnosti, že kulturní politika státně socialistického režimu byla rozvíjena vždy dvěma směry, a to pozitivním (vytváření žádoucí podoby socialistické kultury) a negativním (stanovení, jaké projevy do této kultury nemají patřit a jakým způsobem mají být potlačovány).

Představovala-li populární hudba v době normalizace významný kulturně-politický problém, platí to tím spíše pro produkci přejímanou ze zahraničí. Zde bylo nutno brát v potaz širší kulturně-politické souvislosti, mezi nimiž stál na prvním místě ideologický boj dvou odlišných společenských zřízení; populární hudba byla považována za prostředek vedení tohoto boje. V dané souvislosti státní kulturní politika příznačně upřednostňovala populární hudbu pocházející ze zemí socialistického společenství a naopak se stavěla nedůvěřivě k produkci vyspělých kapitalistických států. Toto prosté rozdělení ovšem bylo komplikováno skutečností, že západní hudba stavějící se kriticky ke "svému" společenskému zřízení měla dobré předpoklady pro to, aby v ČSSR byla z kulturně-politického hlediska vnímána příznivě. Další podstatnou souvislostí byla vnitřní spjatost mezi otevřeností k západním vlivům v populární hudbě a reformním procesem Pražského jara, na jehož radikálním popření a zavržení československá normalizace ideologicky stála. Právě s ním byla spojována přítomnost (z hlediska tvůrců kulturní politiky) negativních jevů v populární hudbě. Tato skutečnost nekomplikovala v sedmdesátých a osmdesátých letech z hlediska kulturně-politického jen samotné přejímání západní populární hudby, ale i postavení žánrů, které ze Západu pocházely, což byly prakticky všechny, které se v Československu od šedesátých let objevily a postupně prosazovaly. V tomto případě představovaly problém vlivy západní hudební produkce na domácí tvorbu, která byla široce dostupná, a tudíž měla větší vliv na posluchače než samotná západní hudba, jejíž dostupnost byla přece jen omezenější. Naopak východní populární hudbě byl přisuzován pozitivní vliv, zejména na mladou generaci; navzdory jejímu upřednostňování však nebyl tak významný, jako vliv populární

hudby západní, což bylo předmětem stálé kritiky ze strany tvůrců kulturní politiky, zejména v sedmdesátých letech.

Chápeme-li kulturní politiku československého normalizačního režimu jako prostředek zápasu o ovládání společnosti, můžeme na výkladu o oficiálních způsobech šíření zahraniční populární hudby (vydávání a prodej gramofonových desek, rozhlasové a televizní vysílání, koncerty, repertoár domácích umělců) pozorovat podobu tohoto zápasu na jedné konkrétní oblasti. Existence těchto oficiálních způsobů dokládá, že normalizační režim umožňoval (a v některých případech dokonce podporoval nebo se snažil podporovat) přítomnost zahraniční populární hudby v Československu. Toto umožnění nijak nezpochybňuje nárok režimu na úplný dohled nad touto oblastí. V sedmdesátých a osmdesátých letech se v Československu mohla legálně šířit zahraniční populární hudba všeho druhu, ovšem pod důsledným dohledem kulturní politiky. Její tvůrci stanovovali náležitosti jednotlivých způsobů šíření a v hodnotících materiálech kriticky poukazovali na zjištěné nedostatky. Kulturně-politické upřednostňování východní populární hudby, které pozorujeme jako výrazný trend u všech zmíněných způsobů šíření, nenacházelo odpovídající vyjádření ve skutečné podobě hudební scény. Snaha o spolupráci domácích gramofonových firem s předními umělci socialistických zemí a o přejímání písní tamních autorů se nerealizovala v míře, kterou by tvůrci kulturní politiky považovali za dostatečnou. Překážkou byly často ekonomické zájmy gramofonových firem (domácích i zahraničních), pro které byl výhodnější přímý dovoz a prodej hotových desek v tuzemských prodejních sítích, než licenční smlouvy o vydávání desek, spolupráce s umělci nebo přejímání skladeb. "Internacionální spolupráce" se zde tedy nedařila tak, jak tvůrci československé kulturní politiky zejména na počátku sedmdesátých let doufali. Je docela možné, že když neuspěla snaha nahradit v produkci domácích gramofonových firem a v repertoáru domácích zpěváků tvorbu ze západních zemí tvorbou východních autorů, dostaly výraznou přednost skladby domácí, které (alespoň podle údajů o produkci gramofonových firem ze sedmdesátých let) v prvních letech normalizace získaly značnou převahu. Opačný trend, tedy omezit vliv západní tvorby, se také nedařilo naplňovat. Přitom nejde ani tak o to, že po celou dobu normalizace vycházely licenční desky s nahrávkami západních interpretů a že tito interpreti jezdili do Československa koncertovat (zejména na festivaly jako byla Bratislavská lýra). Režim to umožnil jen v takové míře, aby se to nekřížilo s jeho kulturně-politickými potřebami a zájmy. Lze říci, že tyto cesty šíření měla státní kulturní politika dobře pod kontrolou, a tak mohly být využívány jako nástroj usměrnění přísunu západní populární hudby do země; navíc měly jen omezený dosah (náklad licenčních desek západních zpěváků a hudebních skupin i počet koncertů těchto interpretů byl nízký). Daleko závažnější problém pro tvůrce kulturní politiky představoval vliv západní populární hudby na domácí umělce, ať už v podobě přejímaných skladeb, které měly obvykle daleko větší úspěch než převzaté skladby východní, nebo nepřímý vliv jednotlivých žánrů na nově vznikající tvorbu. Západní populární hudba totiž přinášela stále nové podněty, které domácí scéna chtěla využívat, což pro tvůrce kulturní politiky bylo důvodem k dalším a dalším staronovým výhradám. Nabízí se otázka vpravdě řečnická, zda s tímto jevem mohli kdy být spokojeni, zda se jim

vůbec mohlo podařit usměrnit jej podle svých představ. Nemožnost tyto představy uskutečnit tak postupně zřejmě vedla k otevřenějšímu postoji (či střízlivěji řečeno jeho zárodkům ve druhé polovině osmdesátých let), přesto však kulturní politika nedokázala v této oblasti překročit svůj stín.

K přijetí svých kritérií se snažila přivádět i posluchače, respektive umělce, a to především prostřednictvím výchovných pořadů v rozhlase a v televizi, které ovšem nebyly realizovány tak, aby dokázaly naplňovat její potřeby. K tomuto účelu měly sloužit také specializované populárně-naučné hudební časopisy; viděli jsme však, že časopis *Melodie*, který byl jediným periodikem tohoto druhu v českých zemích (na Slovensku vycházel *Populár*), dlouhou dobu (až do roku 1983) dané poslání nenaplňoval a udržel si určitou míru nezávislosti, která představuje velmi neobvyklý jev pokračování poměrů, nastavených na konci šedesátých let. Celkově lze tedy říci, že státní kulturní politika vynaložila v době normalizace v zápase o ovládání vlivu zahraniční populární hudby v Československu velké úsilí, ale to nepřinášelo odpovídající výsledky, to jest takové, se kterými by tvůrci kulturní politiky mohli být spokojeni. O rozporuplnosti výsledků jejich snažení ostatně vypovídá i existence způsobů, jimiž se zahraniční populární hudba (především západní) v Československu šířila neoficiálně, mimo nastavený kulturně-politický systém. I když se jich ve svém výkladu dotýkáme jen okrajově na jeho závěr, můžeme říci, že svědčí o dvojí prohře režimu v této oblasti: za prvé, nedokázal zamezit jevům, které považoval za nežádoucí (nelegální burzy gramodesek, poslech zahraničního rozhlasu chápaný jako projev politicky nepřátelského smýšlení), za druhé, nedokázal (nebo nechtěl) oficiálními způsoby naplnit potřeby společnosti tak, aby způsoby neoficiální nevyhledávala.

Shrňme na závěr přínos našeho výzkumu v bodech:

1) Práce ukazuje vztah státní kulturní politiky československého normalizačního režimu k populární hudbě se zvláštním zřetelem k hudbě zahraniční, která měla vzhledem k ideologickým souvislostem (boj dvou odlišných společenských zřízení, odehrávající se podle chápání normalizační elity zejména v oblasti kultury) specifické postavení; usiluje o pochopení základních zákonitostí tohoto vztahu a výzev, kterým státní kulturní politika musela v této oblasti čelit, chtěla-li zde naplňovat požadavky držitelů moci.

2) Práce přibližuje způsoby šíření zahraniční populární hudby v československé společnosti v sedmdesátých a osmdesátých letech, rozděluje je na oficiální a neoficiální a snaží se o analýzu kulturně-politické praxe způsobů oficiálních, na čemž ukazuje konkrétní podobu zápasu státně socialistického režimu o ovládnutí této sféry života společnosti; způsoby neoficiální chápe jako doklad o mezerách, které zde státní kulturní politika měla, a jako výraz hledání jednotlivců i skupin, jak navzdory těmto mezerám naplňovat své potřeby v této oblasti, i za cenu rizika postihu.

3) Práce se pokouší o chápání daného tématu v jeho širších souvislostech a na základě toho o obecnější výpovědi o období československé normalizace, která představuje významnou problematiku soudobé české a slovenské historiografie, problematiku, jejíž komplexní historiografické zpracování je doposud v počátku.

4) Práce si uvědomuje, že je pouze dílčím zpracováním tématu, a nabízí další směry bádání. Jde především o prohloubení znalostí o jednotlivých způsobech šíření zahraniční populární hudby a tím o zpřesnění celkového obrazu kulturně-politické praxe v této oblasti. Důležitým nástrojem k tomu by mělo být využití metody orální historie, která umožní shromáždit výpovědi pamětníků-posluchačů a tím vytvořit příležitost k začlenění individuální zkušenosti do širšího dějinného rámce.

Seznam pramenů, literatury a ostatních zdrojů

A. archivní prameny

AHMP, Fond Magistrát hl. města Prahy II, odbor kultury NVP, inv. č. 2718, karton 263, signatura OK-263.001, datum neznámé (po roce 1972), "Stav, charakteristika a výhled programové činnosti v Malostranské besedě".

NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 16, ar. j. 37, bod 14, 2. 12. 1969, "Zpráva o výsledku šetření závadného obsahu gramofonových desek".

NA Praha, fond Byro ÚV pro čes. země, č. fondu 1478, sv. 39, ar. j. 65, bod 1, 13. 11. 1970, "Stav konsolidace kulturní fronty a nejbližší úkoly strany v této oblasti".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 2, č. j. neuvedeno, "Úvodní zpráva předsedy ČÚTI na kulturním a školském výboru ČNR 13. 6. [19]69".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 37, č. j. 1054/71/I, 24. 6. 1971, "Dodatek k "Hodnocení časopisu Melodie č. 2/71" ".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 43, č. j. 2102/73/I, prosinec 1973 (přesné datum neuvedeno), "Situační zpráva o podílu kulturních rubrik některých ústředních deníků a kulturních časopisů při uskutečňování linie XIV. sjezdu KSČ v oblasti kultury a umění za období červenec až listopad 1973".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 48, č. j. 474/75/II-sekr, duben 1975 (přesné datum neuvedeno), "Celkový rozbor časopisu MELODIE za období únor 1974 až únor 1975".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 2372/70/II, 14. 12. 1970, "Kontrolní zpráva o zhodnocení gramofonové produkce za III. čtvrtletí 1970 s průvodním dopisem".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 501/72/I, 28. 1. 1972, "Zpráva o dohledu nad textovým obsahem gramoprodukce za rok 1971. Celoroční bilance dohlédací a kontrolní činnosti úřadu ve vztahu k produkci gramofonových nakladatelství Supraphon a Panton".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1086/72/I, 17. 4. 1972, "Zpráva o dohledu nad textovým obsahem gramoprodukce za I/1972".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 100/73/II, 23. 1. 1973, "Rozbor gramoprodukce za IV. čtvrtletí a celý rok 1972".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 760/73/II, 16. 4. 1973, "Rozbor gramoprodukce za I. čtvrtletí 1973".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1287/73/II, 23. 7. 1973, "Rozbor gramoprodukce za II. čtvrtletí 1973".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 373/74/II, 27. 2. 1974, "Rozbor gramoprodukce za rok 1973".

NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 975/74/II-sekr, 20. 6. 1974, “Rozbor ideové a obsahové stránky populární hudby za rok 1973”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 271/75/II, 17. 2. 1975, “Rozbor gramoprodukce za rok 1974”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 417/76/II, 15. 3. 1976, “Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1975”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1121/76/II, 13. 8. 1976, “Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za I. pololetí 1976”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 1096/77, září 1977 (přesné datum neuvedeno), “Rozbor gramoprodukce vydavatelství Supraphon a Panton za 1. pololetí 1977”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 306/78, únor 1978 (přesné datum neuvedeno), “Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1977”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 894/78, září 1978 (přesné datum neuvedeno), “Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za I. pololetí 1978”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 174/79, únor 1979 (přesné datum neuvedeno), “Rozbor gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za rok 1978”.
NA Praha, fond ČÚTI, č. fondu 318, karton 79, č. j. 242/80, březen 1980 (přesné datum neuvedeno), “ROZBOR gramoprodukce vydavatelství SUPRAPHON a PANTON za II. pololetí 1979”.
NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 104/1976, 8. 11. 1976, “Hlavní tendence ve vysílání nepřátelských rozhlasových stanic, určeném čs. mládeži”.
NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 090/1981, 17. 12. 1981, “Informace o některých trendech současné propagandy ideodiverzních stanic zaměřené na mládež v ČSSR v roce 1981”.
NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 49/1983, 11. 7. 1983, “Hlavní tendence propagandy ideodiverzních stanic zaměřené na mládež v ČSSR v období leden 1982-červen 1983”.
NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 91/1984, 28. 11. 1984, “Hlavní tendence ideodiverzní propagandy zaměřené na mladou generaci”.
NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. neuvedeno, 1986 (přesné datum neuvedeno), “Hlavní tendence buržoazní propagandy ve II. čtvrtletí 1986”.
NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 16/1987, 18. 2. 1987, “Útoky buržoazní propagandy proti československé kultuře”.
NA Praha, fond FÚTI, č. fondu 320, karton 96, č. j. 79/1987, 15. 9. 1987, “Způsoby ovlivňování estetického cítění čs. posluchačů ideodiverzními stanicemi”.
NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, zápis č. IK/1, ar. j. 18, bod 4, 18. 11. 1986, “Současný stav zábavné hudby a opatření ke zvýšení její ideové úrovně”.
NA Praha, fond Ideologická komise ÚV KSČ 1981-1989, č. fondu 1261, sv. 5, ar. j. 18, bod 3, 3. 12. 1986, “Ideově-tematický plán vysílání Čs. rozhlasu na rok 1987. Ideově-tematický plán Čs. televize na léta 1987-1988”.

NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ, č. fondu 1261/0/6, sv. 50, ar. j. 50, bod 5, 21. 8. 1972, "Zásady rozvoje kulturně výchovné činnosti".
NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1976-1980, č. fondu 1261/0/7, sv. 14, ar. j. 14, bod 8, 4. 8. 1976, "Zásady pro rozvoj a provádění kulturních, školských, vědeckých a zdravotnických styků se zahraničím do roku 1980".
NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1976-1980, č. fondu 1261/0/7, sv. 133, ar. j. 130, bod k informaci 3, 4. 2. 1980, "Informace o současné situaci a plnění úkolů v oblasti kultury a umění".
NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, zápis P35/82, bod k informaci 5, 22. 3. 1982, "Informace o trestné činnosti mládeže v letech 1976-1980".
NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/8, sv. 55, ar. j. 56, bod k informaci 2, 9. 12. 1982, "Sjednání Dohody mezi vládou ČSSR a vládou PLR o činnosti kulturních a informačních středisek".
NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1986-1989, č. fondu 1261/0/9, sv. 39, ar. j. 37, bod k informaci 2, 20. 5. 1987, "Informace o uspořádání Dnů Sovětského svazu reprezentovaného RSFSR v Československu u příležitosti 70. výročí VŘSR".
NA Praha, fond Předsednictvo ÚV KSČ 1986-1989, č. fondu 1261/0/9, sv. 96, ar. j. 96, bod 15, 8. 12. 1988, "Zpráva o situaci v oblasti rušení zahraničních rozhlasových stanic".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 38, ar. j. 62, bod 2, 5. 10. 1972, "Koncepce celostátního vysílání politického zpravodajství a publicistiky a koncepce kulturně zábavných pořadů Čs. rozhlasu".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 67, ar. j. 105, bod 14, 28. 2. 1974, "Plán kulturních, školských, vědeckých a zdravotnických styků na rok 1974".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1971-1976, č. fondu 1261/0/17, sv. 77, ar. j. 125, bod 3, 4. 7. 1974, "Zpráva o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1976-1979, č. fondu 1261/0/18, sv. 1, ar. j. 1, bod 4, 16. 3. 1976, "Hodnocení kulturních, školských, vědeckých a zdravotnických styků za rok 1975 a plán hlavních akcí v této oblasti na rok 1976".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1976-1979, č. fondu 1261/0/18, sv. 27, ar. j. 43, bod 1, 10. 5. 1977, "Hodnocení dosavadního stavu péče o mladou generaci, její společné aktivity a návrh komplexního postupu orgánů, organizací a institucí naší společnosti při dalším rozvíjení práce s mládeží po XV. sjezdu KSČ".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 3A, ar. j. 7, bod 3, 3. 6. 1981, "Udělení cen ministra kultury ČSR, Svazu českých skladatelů, a koncertních umělců, vydavatelství Panton a Supraphon, Svazu českých dramatických umělců, Svazu českých výtvarných umělců a Svazu architektů ČSR v roce 1981".

NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, zápis č. S75/83, bod k informaci 1, 7. 4. 1983, "Informace o dnech kultury v roce 1983, recipročních Dnech kultury ČSSR v NDR, ČSSR v MoLR, ČSSR v NSR a o Dnech rakouské kultury v ČSSR".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1981-1986, č. fondu 1261/0/19, sv. 93, ar. j. 154, bod 1, 15. 11. 1985, "Prohloubení vlivu dětského a mládežnického tisku, Čs. televize, Čs. rozhlasu, Čs. filmu a dalších sdělovacích prostředků na formování socialistického vědomí mládeže".
NA Praha, fond Sekretariát ÚV KSČ 1986-1989, č. fondu 1261/0/20, sv. 33B, ar. j. 40, bod k info 2, 3. 12. 1987, "Informace o některých skutečnostech souvisejících s nelegální činností zrušené Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR a jednání se zástupci této organizace".
NA Praha, fond ÚV SSM, kniha 20, "IV. sjezd SSM, Praha, 2. – 4. 10. 1987, diskusní středisko Mládež a volný čas".

B. tištěné prameny

XIV. sjezd KSČ a naše kultura. Sborník materiálů ze semináře Socialistické společnosti pro vědu, kulturu a politiku, uspořádaného dne 24. září 1971 v Praze. Praha, 1971.
XV. sjezd KSČ a otázky kulturní politiky. Praha, Horizont, 1977.
XVII. sjezd KSČ a kulturně výchovná činnost. Praha, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1986.
Havel, V., *Dopis Gustávu Husákovi*, in: *O lidskou identitu.* Praha, A. Tomský, 1990, str. 19-49.
Havel, V., *Moc bezmocných*, in: *O lidskou identitu.* Praha, A. Tomský, 1990, str. 55-133.
Malý repertoár, roč. 1968.
Melodie, roč. 1969-1989.
Populár, roč. 1969, 1971, 1975, 1980 a 1985.
Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. Praha, Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ, 1971.
Rudé právo, 164/1989.
Sedm pražských dnů 21. – 27. srpen 1968. Dokumentace. Praha, Academia, 1990.
Zábavná hudba v ČSR. Její hodnoty a předpoklady společenského uplatnění. Praha, Divadelní ústav, 1984.

C. gramofonové desky

Corvina, *Corvina*, Opus 9116 0445, 1975, autor průvodního textu Igor Wasserberger.
Deep Purple, *Ochutnávka* (album *Come Taste the Band*), Supraphon 1 13 2213 ZD, 1977, autor průvodního textu Petr Adler.
Dire Straits, *Love over Gold*, Supraphon 1113 3517 ZN, 1984, autor průvodního textu Miloš Skalka.
Dire Straits, *Brothers in Arms*, Opus 9313 1914, 1988, autor průvodního textu Peter Klenko.
Hvězdné léto, Supraphon 1113 2903, 1980, autor průvodního textu Zbyšek Malý.
Kreis, *Kreis*, Supraphon 1113 2525, 1979, autor průvodního textu Pavel Bartík.

Locomotiv GT, *Mindenki*, Opus 9116 0829, 1979, autor průvodního textu Fero Hora.
Matuška, W., *Suvenýr. Waldemar Matuška a jeho 12 nej...*, Supraphon 1113 2556 H, 1980, bez průvodního textu.
Matuška, W., *Waldemar Matuška*, Supraphon 10 1189-2 311, 1990, bez průvodního textu (CD).
Metallica, *Master of Puppets*, Popron 50 107-2, 1989, bez průvodního textu (CD).
Metallica, *Metallica*, Popron 50 148-2, 1991, bez průvodního textu (CD).
Nádherná přátelství, Supraphon 1113 2943, 1981, bez průvodního textu.
Olympic, *Želva*, Supraphon 0 13 0412, 1 13 0412, 1968, autor průvodního textu Jaromír Tůma.
Olympic, *Pták Rosomák*, Supraphon 0 13 0589, 1 13 0589, 1969, autor průvodního textu Jaromír Tůma.
Pink Floyd, *Pink Floyd* (album *Dark Side of the Moon*), Supraphon 1 13 2224 ZD, 1978, autor průvodního textu Petr Dorůžka.
"Posloucháte Větrník..."/1. Mladý rock z rozhlasového pořadu, Supraphon 1113 3697 H, 1985, autor průvodního textu Jaromír Tůma.
Prúdy, *Zvoňte, zvonky*, Supraphon 0 13 0740, 1969, autor průvodního textu nezjištěn.
Přátelství v nás, Supraphon 1113 3234, 1984, bez průvodního textu.
Přátelství v nás, Supraphon 1113 3494, 1984, autor průvodního textu nezjištěn.
Přátelství v nás, Supraphon 1113 3765, 1985, bez průvodního textu.
Přátelství v nás, Supraphon 1113 4245, 1987, autor průvodního textu nezjištěn.
Přátelství v nás, Supraphon 11 0015-4, 1988, autor průvodního textu nezjištěn.
Přátelství v nás, Supraphon 11 0479-4, 1989, autor průvodního textu nezjištěn.
Rodowicz, M., *Maryla Rodowiczová*, Supraphon 0 13 1286, 1 13 1286, 1972, autor průvodního textu nezjištěn.
Ruleta 3: Rockové skupiny Německé demokratické republiky, Supraphon 1113 3010 H, 1981, autor průvodního textu Michael Prostějovský.
Simon and Garfunkel, *Simon and Garfunkel´s Greatest Hits*, Supraphon 1113 4389 ZD, 1987, autor průvodního textu František Horáček.
Soltész, R., *Kodex Corvina*, Opus 9113 0933, 1979, autor průvodního textu Igor Wasserberger.
Soltész, R., *Robot Love*, Opus 9113 1195, 1981, bez průvodního textu.
Tak daleko, tak blízko, Supraphon 1113 3097, 1982, bez průvodního textu.
Vondráčková, H., *Kam zmizel ten starý song*, Supraphon 11 1218-2 311, 1992, bez průvodního textu (CD)
Zpívají listy bříz, Supraphon 1113 2697 H, 1979, autor průvodního textu Zbyšek Malý.

D. literatura – 1. historiografie

Alan, J., *Alternativní kultura jako sociologické téma*, in: týž (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 8-59.

Bren, P., *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha, Academia, 2013.

Certeau, M. de, *Psaní dějin.* Brno, CDK, 2011.

Čornej, P., *White nezměnil dějiny, ale pohled na ně,* in: White, H., *Metahistorie.* Brno, Host, 2011, str. 575-600.

Golan, G., *Youth and Politics in Czechoslovakia,* in: *Journal of Contemporary History*, 1/1970, str. 3-22.

Havlík, A., *Západní populární hudba v Československu v období normalizace*. Diplomová práce, Praha, FF UK, 2012.

Houda, P., *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha, Academia, 2014.

Kaplan, K., *Kořeny československé reformy 1968,* in: Cuhra, J. – Veber, V. (eds.), *Za svobodu a demokracii I. Odpor proti komunistické moci*. Praha, Karolinum, 1999, str. 99-116.

Knapík, J., *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha, Libri, 2006.

Macura, V., *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha, Academia, 2008.

Matoušek, D., *Gramofonový průmysl v komunistickém Československu se zaměřením na dobu tzv. normalizace*. Magisterská diplomová práce, Brno, FF MUNI, 2013.

Otáhal, M., *Opozice, moc, společnost 1969-1989. Příspěvek k dějinám normalizace*. Praha, Maxdorf, 1994.

Otáhal, M., *K některým otázkám dějin tak zvané normalizace v českých zemích*, in: Cuhra, J. – Veber, V. (eds.), *Za svobodu a demokracii I. Odpor proti komunistické moci*. Praha, Karolinum, 1999, str. 117-129.

Pospíšil, F., *Hudební vysílání Svobodné Evropy,* in: Junek, M. a kol., *Svobodně: Radio Svobodná Evropa 1951-2011: 60 let RFE*. Praha, Radioservis ve spolupráci s Českým rozhlasem a Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze, 2011.

Pullmann, M., *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu.* Praha, Scriptorium, 2011.

Suk, J., *Labyrintem revoluce: aktéři, zápletky a křižovatky jedné politické krize: (od listopadu 1989 do června 1990).* Praha, Prostor, 2009 (2. vydání).

Texler, J., *Despotický socialismus: selhání utopie*. Praha, Academia, 1996.

Tomek, P., *Československá redakce Radio Free Europe. Historie a vliv na československé dějiny*. Praha, Academia, 2015.

Vaněk, M., *Byl to jenom rock´n´roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Praha, Academia, 2010.

Vaněk, M. *Není invaze jako invaze. Import "východního" rocku do Československa 70. let a jeho limity*, in: *Soudobé dějiny*, 2011, č. 3, str. 333.

Dostupné elektronicky na http://www.usd.cas.cz/archiv_SD/SD_03_2011.pdf (1. 2. 2016).

Vaněk, M., *Around the Globe: Rethinking Oral with its Protagonists.* Praha, Karolinum, 2013.

Vlček, J., *Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let*, in: Alan, J. (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 200-263.
Veyne, P., *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec, Pavel Mervart, 2011.
Zapletal, A., *Hudební skupina Greenhorns a kulturní politika Československa v letech 1965-1974*. Bakalářská diplomová práce, Olomouc, FF UPOL, 2013.
Zeleňák, E., *Konštruktivizmus a pluralita v histórii.* Ružomberok, Verbum, 2011.
Zimmerharklová, H.: *Nico – legenda hudebního undergroundu – vystoupila v roce 1985 v Brně a v Praze*, in: Soudobé dějiny, 2011, č. 3, str. 415-436.
Dostupné elektronicky na http://www.usd.cas.cz/archiv_SD/SD_03_2011.pdf (1. 2. 2016).

D. literatura – 2. ostatní

Budinský, L., *Deset prezidentů*. Praha, Knižní klub, 2003.
Černý, J., *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha, Československý spisovatel, 1966.
Čvančara, J., *Taxmeni aneb Hledání country grálu*. Cheb, Svět křídel, 2000.
Dorůžka, L., *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava, Opus, 1978 (2. vydání).
Hlavsa, M. – Pelc, J., *Bez ohňů je underground.* Praha, Maťa, 2001.
Churaň, M. a kol., *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století.* Praha, Libri, 1994.
Jirous, I. M., *Pravdivý příběh Plastic People.* Praha, Torst, 2008.
Koukal, M., *Dechovka: historie a současnost naší dechové hudby*. Praha, Slovart, 2007.
Kouřil, V., *Jazzová sekce v čase i nečase: 1971-1987*. Praha, Torst, 1999.
Kraus, J. (ed.), *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia, 2007.
Lindaur, V. – Konrád, O., *Bigbít*. Praha, Torst, 2001.
Matzner, A. – Poledňák, I. – Wasserberger, I., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha, 1983; 1986; 1987; 1990.
Nadelson, R., *Soudruh Rock'n'roll Dean Reed*. Praha, BB/art, 2005.
Novotná, M. – Sarvaš, R., *Michal Tučný. A vzpomínky ty nemůžeš si zout...* Praha, Humor a kvalita, 1997.
Riedel, J., *Kritik bez konzervatoře*. Praha, Galén, 2006 (rozhovor s Jiřím Černým).
Tůma, J., *Čtyři hrají rock: Jasná zpráva o skupině Olympic*. Praha, 1986.
Vlasák, V., *Folkaři: báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny.* Řitka, Daranus, 2008.

E. ostatní zdroje

Bible, Písmo svaté Starého a Nového Zákona. Podle ekumenického vydání z r. 1985. ČBS, 1990.
Diestler, R., *Cizí desky v zemích českých aneb Ochutnávka na samém kraji útesu. Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby.* Praha, Popmuseum, 2008. Dostupné elektronicky na http://www.popmuseum.cz/exhibit/data/2008%20Ciz%C3%AD%20desky%20v%20zem%C3%ADch%20%C4%8Desk%C3%BDch.pdf (12. 5. 2014).

http://citaty.net/autori/george-santayana/ (dostupné 4. 8. 2015).
http://www.csfd.cz/film/75813-kessel-buntes-ein/prehled/ (dostupné 24. 2. 2016).
http://www.csfd.cz/film/128547-mozna-prijde-i-kouzelnik/prehled/ (dostupné 24. 2. 2016).
http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2011/11/michal-pullmann-konec-experimentu/ (dostupné 13. 4. 2015).
http://eportal.parlamentnilisty.cz/Articles/589-jak-na-to-sel-karel-gott-kupoval-hudebni-casopisy-ktere-pak-rusil-.aspx (dostupné 31. 3. 2016).
http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=288 (dostupné 19. 3. 2016).
http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=292 (dostupné 19. 3. 2016).
http://kultura.zpravy.idnes.cz/porad-ein-kessel-buntes-vyroci-40-let-zabava-gott-fte-/televize.aspx?c=A120122_093212_televize_jaz (dostupné 24. 2. 2016).
http://www.novinky.cz/kultura/salon/245658-bourani-stereotypu-bude-bolet-rika-socialni-historik-michal-pullmann.html (dostupné 13. 4. 2015).
http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/kde-se-vzaly-stanice/2733293 (dostupné 16. 2. 2016).
http://www.sfmuseum.org/hist1/song.html (dostupné 18. 3. 2016).
https://www.youtube.com/watch?v=PdtSxT_R6C4 (dostupné 2. 4. 2016).
https://www.youtube.com/watch?v=p5KMsatYQfY (dostupné 2. 4. 2016).
Koleva, D., “History of everyday life during communism,” přednáška proslovena 3. 3. 2015 na Katedře historie filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.
Nečada, P., *Haló, tady Soukup!*, in: *Magazín DNES*, ročník XII, č. 13, 31. 3. 2005, str. 36-39.
Vyčítal, J., *Greenhorns & Honza Vyčítal 1. díl*. Cheb, G + W, 2000 (zpěvník).

Souhrn

Populární hudba představovala v Československu sedmdesátých a osmdesátých let významnou součást kulturního vyžití společnosti. Předchozí období, druhá polovina let šedesátých, umožnilo nebývalý rozvoj této oblasti, spojený s nástupem nových žánrů a s výrazným pronikáním zahraničních, především západních vlivů. Po zahájení normalizace usilovala státní kulturní politika, tak jako i v jiných oblastech, o ovládnutí populární hudby a o její využití v souladu s potřebami režimu. Populární hudba byla společností velmi oblíbená, takže nebylo možno ji zcela potlačit a kulturní politika musela místo toho stanovit její poslání v "rozvinuté socialistické společnosti" a vytvářet takový model její existence, který by tomuto poslání odpovídal. V rámci velkých ideologických cílů, stále určujících myšlení elity ("upevňování socialistického vědomí", "prohlubování internacionálních vztahů", "boji proti imperialismu a podobně") bylo populární hudbě postupně určeno přinášet lidem radost a životní optimismus a podněcovat v nich pozitivní vztah ke společenské realitě, respektive režimu, který ji garantoval. Některé podoby populární hudby tedy byly přijímány či dokonce podporovány, zatímco jiné byly odsouzeny k potlačení. Zahraniční populární hudba přitom měla specifické postavení, což souviselo s ideologickým bojem dvou rozdílných společenských zřízení, který podle chápání tehdejší československé politické elity probíhal zejména v oblasti kultury. Obecné zákonitosti vztahu kulturní politiky k zahraniční populární hudbě i jednotlivé oficiální způsoby jejího šíření v Československu (vydávání a prodej gramofonových desek, rozhlasové a televizní vysílání, koncerty a repertoár domácích interpretů) ukazují, že režim zejména v sedmdesátých letech vyvíjel velké úsilí o zvýšení vlivu populární hudby pocházející ze socialistických zemí na posluchače i na domácí umělce, a naopak o omezení vlivu populární hudby západní. V tomto zápase čelil ekonomickým zájmům hudebního průmyslu, požadavkům posluchačů i domácích interpretů, vlastní nedůvěře k této oblasti i dalším zásadním výzvám. Přitom se snažil přivádět společnost k tomu, aby ve vztahu k populární hudbě přijala jím stanovená kritéria, k čemuž měly sloužit výchovné pořady v rozhlase a v televizi, a také specializovaná periodika (*Melodie* v českých zemích, *Populár* na Slovensku). Vynaložené úsilí ovšem přinášelo rozporuplné výsledky, což bylo stálým zdrojem kritických výhrad tvůrců kulturní politiky k tomu, jakým způsobem byla celá sféra populární hudby řízena. Výhrady, které zde formulovali, se přitom často opakovaly, a tak se lze domnívat, že státně socialistický režim nebyl v této oblasti, tak jako ani v jiných, schopen překročit svůj vlastní stín, ač se ve druhé polovině osmdesátých let objevily určité náznaky otevřenějšího postoje, které se však již do pádu režimu nestačily rozvinout. Na konkrétní oblasti se tak ukazuje zápas, jaký československý normalizační režim po celou dobu své existence vedl, a skrze souvislosti s jinými oblastmi tehdejšího dějinného vývoje si lze uvědomovat jeho obecnější podobu, což přispívá k poznání normalizačního období jako takového.

Résumé en français

La musique populaire représentait une partie importante de la vie culturelle en Tchécoslovaquie dans les années 70 et 80. La période précédente, la deuxième moitié des années 60, facilitait un progrès extraordinaire dans ce domaine, lié à l´émergence des nouveaux genres et à une propagation notable des influences étrangères, notamment celles de l´Ouest. Après le début de la normalisation politique tchécoslovaque (au début des années 70), la politique de culture s´efforçait, comme dans d´autres domaines, de s´emparer de la musique populaire et de l´utiliser selon le besoin du régime normalisateur. La société tchécoslovaque favorisait beaucoup la musique populaire, donc ce n´était pas possible de l´interdire entièrement et la politique de culture devait, au lieu d´une interdiction, en établir la mission dans la "société du socialisme développé" et former le modèle de son existence qui y correspondrait. Dans le cadre des grands desseins idéologiques qui determinaient toujours le raisonnement des élites ("la consolidation de la conscience socialiste", "l´approfondissement des relations internationales", "la lutte contre l´impérialisme" etc.), la mission de la musique populaire, progressivement établie, était d´apporter la joie et l´optimisme aux gens et d´inspirer en eux une relation positive envers la réalité de la société et envers le régime qui s´en portait garant. Certains formes de la musique populaire étaient donc acceptées, même supportées, tandis que d´autres étaient destinées à être réprimées. Dans ce cadre-ci, la situation de la musique populaire étrangère était spécifique, ce qui était en relation à la lutte de deux formes d´organisation de la société différentes (le socialisme et le capitalisme) qui se déroulait, d´après l´interprétation de l´élite politique tchécoslovaque de cette époque, surtout dans le domaine de la culture. Le caractère général de la relation de la politique de culture à la musique populaire étrangère et les manières officielles de sa propagation en Tchécoslovaquie (publication et vente des disques, radiodiffusion et télévision, concerts, répertoire des artistes du pays) montrent que le régime s´efforçait, surtout dans les années 70, d´augmenter l´influence de la musique populaire des pays socialistes sur le public et les artistes du pays, et en même temps de diminuer l´influence de la musique populaire occidentale. Dans cette lutte, le régime affrontait les intérêts économiques de l´industrie de musique, les demandes du public et des artistes du pays, sa propre méfiance envers ce domaine et d´autres difficultés essentiels. Il essayait alors de faire la société accepter ses critères pour la relation à la musique populaire, à l´intermédiaire des programmes éducatifs à la radio et à la télévision et des mensuels spécialisés (*Melodie* aux Pays tchèques, *Populár* en Slovaquie). Or, l´effort y dépensé n´apportait que des résultats douteux, ce qui était toujours la cause des réserves critiques de la part des responsables de la politique de culture en ce qui concernait la manière de diriger le domaine de musique populaire entier. Leurs réserves se répétaient bien souvent, ce qui permet de supposer que le régime normalisateur tchécoslovaque n´était pas capable de dépasser certaines limites dans ce domaine, comme dans d´autres domaines, même s´il y a eu, dans la deuxième moitié des années 80, certains signes d´une attitude plus ouverte qui pourtant ne sont pas arrivés à se développer avant la chute

du régime socialiste en novembre 1989. La lutte du régime normalisateur tchécoslovaque qui se déroulait pendant toute l´époque de son existence, est ainsi montrée à un domaine particulier et des connexions aux autres domaines du développement historique de l´époque permettent de voir le caractère plus général de cette lutte, ce qui contribue à mieux connaître l´époque de normalisation tchécoslovaque en tant que telle.

Anotace

Příjmení a jméno, titul: Zapletal Aleš, Bc.
Katedra a fakulta: Katedra historie, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Pronikání a způsoby šíření zahraniční populární hudby v ČSSR a československá státní kulturní politika v letech 1969-1989
Název práce – anglicky: The ways of spreading of foreign pop music in the CSSR and the Czechoslovak state cultural policy in the 1969-1989 years

Vedoucí práce: PhDr. Karel Podolský

Počet slov: cca 58 500
Počet znaků včetně mezer: cca 403 800
Počet příloh: 0
Počet použitých pramenů: 93
Počet titulů použité literatury: 42

Klíčová slova: Československo, normalizace (1969-1989), kulturní politika, populární hudba, gramofonové desky, rozhlasové vysílání, koncerty, *Melodie* (časopis)

Charakteristika práce: Práce se zabývá kulturně-politickým postavením zahraniční populární hudby v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech. Pozornost je věnována potřebám, požadavkům a představám normalizačního státně socialistického režimu ve vztahu k této oblasti a jeho kulturně-politické praxi v podobě jednotlivých způsobů šíření zahraniční populární hudby, které práce rozděluje na oficiální a neoficiální; oficiální jsou blíže analyzovány z kulturně-politického hlediska, zatímco neoficiální spíše jen naznačeny jako směry dalšího možného výzkumu tohoto tématu.