

Populární kultura jako ošemetný indikátor

Recenze na knižní studii Přemysla Houdy *Intelektuální protest, nebo masová zába-va? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace* (Academia: Praha, 2014)

Pohyb na vědeckém poli historie, sociologie i uměnověd má v posledních letech jasně pozorovatelný směr dokládající, že od finálního dvacetiletí komunistické vševlády začíná česká společnost získávat určitý odstup, s nímž zároveň ztrácí ostych o této době promlouvat, respektive ji vědecky zkoumat. Na rozdíl například od medievistů se vědci zkoumající léta 1969–1989 stávají přirozenou součástí celospolečenského zájmu o uchopení této éry, jejíž konsekvence sahají až do aktuální politiky. Normalizace¹ bývá v širším měřítku chápána v mnoha tonalitách škály mezi dvěma jednoznačnými názorovými póly – od spíše lidové a politicky extremistické *nostalgie* a vyzdvihování někdy obtížně uchopitelných kvalit někdejšího politicko hospodářského systému („lidé k sobě měli blíž“) až po zcela opačnou pozici, řekněme antikomunistickou. Ta má sice jednoznačný etický a lidskoprávní impuls, nicméně ve vztahu k mnoha otázkám směřujícím k normalizaci zůstává do jisté míry nefunkční, doslova přehlíživá. Podobný rozptyl lze sledovat i ve vědecké sféře včetně neblahých personálních a koncepčních válek uvnitř ÚSTRu. Na jedné straně stojí provokující „popírači totality“ a na druhé přirozeně jejich konzervativní oponenti. Ve s tímto související široké produkci titulů zabývajících se normalizací (a to včetně mnoha výpravných a populárně naučných publikací) se vyjímá ediční řada *Šťastné zítřky* nakladatelství Academia, kde vychází studie (často původně disertační práce) mapující normalizaci z mnoha specifických úhlů pohledu včetně každodennosti, (populární) kultury, socialistické vědy a její popularizace apod. Sem svým profilem zcela zapadá i publikace Přemysla Houdy *Intelektuální protest, nebo masová*

1) Užívám pojem „normalizace“ s vědomím jeho problematičnosti ve vztahu k obsahu: když označuje dobu, kdy šlo jednoznačně o nastolení poměrů nenormálních (stálá přítomnost cizí armády, čistky, cenzura apod.); termín nicméně jej vnímám jako natolik zaužívaný, frekventovaný a srozumitelný, že považuji prakticky za bezpředmětné jej jakkoliv revidovat. Mimochodem v podobném významovém posunu se dodnes běžně užívá německé označení „protektorát“.

zábava?, v níž se autor věnuje folkové hudbě daného období a jejím společenským funkcím.

Autor své téma uchopuje onou příslovečnou širokou stopou – v úvodních kapitolách se vrací do padesátých let, kdy režim bojoval s jazzem a později rock'n'rollem – nejen z pohledu ideologie, ale i technokratických zákonných nástrojů. Houda připomíná ždanovovskou kulturní politiku, kterou do československého prostředí „implementovali“ Václav Kopecký, Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll a jiní, kteří zde vyhloubili jakési regulované kulturní koryto, do něhož často za cenu značných dezinterpretací (ve jménu „pokrokovosti“) svedli řadu kulturních představitelů převážně 19. století a výběrově 1. pol. 20. stol. Dnes jistě kuriozně působí příklad vypořádání se režimu s jazzem. Pochopitelně jej nejprve odmítal (šlo o styl buržoazní, maloměšťácký, nemravný – ale kromě toho měl neblahý vliv na psychofyzický vývoj naší mládeže), aby jej – zvláště ve světle přicházejícího rock'n'rollu přijal trochu za svůj coby proletářskou hudbu utiskované rasy. Autor si všímá určité nevole (nejen ze strany establishmentu) k progresivním směrům populární hudby i ve Spojených státech, ovšem jak správně k tamní situaci podotýká: „Ti, kteří mluvili o zvrácenosti rock and rollu, neměli za svými zády totalitní systém s donucovacím bezpečnostním aparátem“ (s. 32).

To, co v knize trochu chybí – zvláště vrací-li se autor do padesátých let – je chápání proměn vnímání populární hudby nejen v ideologickém, ale také generačním a do jisté míry i vzdělanostním rámci. Autor především generační souvislosti formuluje v kapitole Generace rodičů versus generace dětí, kde si všímá pro režim velmi nepříjemného paradoxu: zatímco v padesátých letech se mládež stala protežovanou složkou společnosti, která agitovala, brigádníčila, schůzovala a v neposlední řadě byla též kulturotvorná (viz např. známé texty pozdějších emigrantů Pavla Kohouta nebo Milana Kundery), tedy tvořila svěží image režimu, později se stala jednou z nejproblematictějších společenských sil. A ruku v ruce s mladými, podobnou proměnu statusu zažívala i kultura obecně. Zatímco v padesátých letech má režim v budovatelském románu či masové písni určitý aktuální umělecký výraz, později – a vyhraněně v době normalizace – se mu svébytných propagandistických kulturních forem už nedostává a více méně si v oficiální kultuře vypůjčuje ty „buržoazní“, západní, jež ideově přizpůsobuje vlastním potřebám (normalizační seriál kopírující americké soap opery, populární hudba, profesní romány namísto budovatelstských apod.).² Stejně tak mládež se stává podhoubím „antisocialistických žvlů“ a snadno podléhá západní čili

2) Tento princip na příkladech z televizní seriálové produkce dobře postihuje Paulina Bren v publikaci *Zelinář a jeho televize*. Academia, Praha 2013.

„úpadkové“ kultuře. Jenže autor příliš nerozlišuje ony generační otázky řekněme pod silnějším drobnohledem. Je-li hlavním předmětem jeho knihy folková hudba, staví ji po bok undergroundu, na jehož pozadí folk vymezuje i sociálně – undergroundová estetika a životní styl pochopitelně nebyly zdaleka atraktivní pro většinu mládeže, často byl underground kritizován i z pozic disentu, opozice. Hlavní výtkou byla jeho (sebe)destruktivní podstata ve vztahu k životním perspektivám, „asociálnost“ a estetika ošklivosti. Tím pochopitelně odpuzoval i tu část mládeže, které se třeba povedlo studovat vysokou školu – to je mimo jiné publikum, které je dle Houdy přitahováno uhlazenějším folkem.

Jenže pokud bychom se na mládež dívali podrobněji, lze sice předpokládat, že jak v padesátých letech někteří mladí pěli častušky, tak jiní mezi tím pokoutně hráli jazz, ale hudební scéna v sedmdesátých, ale především osmdesátých letech je podstatně diverzifikovanější. Kromě zmíněných stylů se část mládeže identifikuje s novou vlnou, rockem, punkem (nejen západním, ale i jeho českými podobami),³ a kde kromě progresivních kapel, často vystupujících z příšeří šedé zóny, se kulturně konformní mládež spokojuje s dostupným mnohdy převážně socialistickým bezpohlavním rockem a popem. Fenomémem se pak stávají diskotéky a zábavy. Bylo by ovšem chybou předpokládat, že tito hudební konzumenti byli oddaní režimu – na rozdíl například od folkařů, jimž Houda exkluzivně přisuje politicky rebelující náboj. Domnívám se, že politická pasivita (tedy, že například neprahli po hudební reflexi společenských nešvarů) části dospívajících byla, spíše než vyjádřením souhlasu s režimem, výrazem jejich naprostého pragmatismu a materialismu.

Tyto širší souvislosti Houda zcela pomíjí. Zde se také dostáváme k problematické definici folku. Autor si ji uvědomuje, nastiňuje jeho vždy částečně neúplná vymezení, ale jeho práce nakonec pracuje především s tím, co bychom mohli nazvat průnikem všech možných definic. Konkrétně se soustředí na volné sdružení Šafrán (navzdory jeho krátké a neformální působnosti) a posléze mapuje dění kolem festivalu Folkové Lipnice. Celá řada relevantních jmen tedy v Houdově práci nezazní. Zároveň folk vymezuje ostře i vůči country – především kvůli jeho eskapismu. Domnívám se ale, že i zde by hranice byla nejasná – a kdyby autor podrobně interpretoval texty folkových bardů (škoda, že autor s ukázkami pracuje pouze jako s paralelním dokumentem), jistou motivickou shodu by jistě našel. Zde se práce *Intelektuální protest, nebo masová zábava?* do jisté míry koncepčně kříží – v kontraproduktivním slova smyslu – chce-li autor něco sdělit

3) Hudební sebeidentifikaci mládeže doprovází celá řada dalších zájmových činností, které měly podobu subkultur – více viz např. publikace Vladimír 518 a kol.: *Kmeny 0*. Bigboss – Yinachi, Praha 2013.

o společenském fenoménu folku, bylo by vhodnější pracovat s jeho co nejširším vymezením, kde než skutečnost, jestli někdo zpívá své texty nebo má textaře, či zda hraje na kytaru nebo klavír, je vedlejší, ve srovnání s funkcí, přesněji řečeno společenskou funkcí slova – tedy písňového textu. To bylo to primární, co spojovalo posluchače lnoucí k typu hudební produkce, v níž dominovalo textové sdělení a bylo zde možno číst mezi řádky a zároveň si při tom zachovat vnější konformní občanskou tvář.

Tady se pak nabízí nikoliv pouze folk, ale řekněme písničkáři, pro které bylo klíčové slovo a fakt, že se pohybovali v šedé zóně – a i proto – na rozdíl od těch „nezkousnutelných“ zakázaných formací, dokázali přitáhnout dav. Josef Vlček v této souvislosti hovoří o *overgroundu*⁴ (do něj řadí například i metalisty, viz výše také naše „zábavové“ kapely, kde jistě texty neměly podobu politické revolty; společným jmenovatelem byla Vlčkovi masovost). Přesto to ani v této souvislosti není nezajímavý pojem, protože právě *overgroundovou* fasádu folk naplňuje dokonale.

Nejzjevnější je to v kapitolách *Normalizace v hudební sféře a Folková Lipnice – polooficiální folk před tisícovým publikem*, které patří k nejzajímavějším a silně se opírají o archivní prameny. Houda na několika příkladech popsal mechanismus, jímž státní moc ovládla sféru veřejně provozované hudby. Byla to především případná kriminalizace vzepření se přehrávkové praxi, která vedla k autocenzuře a akceptaci režimních pravidel. Sem by patřila ochota přijmout oficiální organizace, soutěže a názvy ve prospěch uskutečnění festivalu pro co nejširší počet posluchačů. Houda Lipnici mapuje i jaksi z rubu – jak se líbila partajním komunistům, jak bylo hodnoceno chování publika, a naopak zaznamenává i některé reakce posluchačů z dobové ankety. Společenské nálady tehdejší doby zde vystupují velmi jasně a zároveň dokazují, že vůle po politické změně doslova visela ve vzduchu – ač si většina pamětníků tehdy mohla myslet, že jde o perestrojkový van, nakonec tomu bylo jinak.

Charakter osobního vyznání má poslední kapitola věnovaná Jaromíru Nohavicovi. Považuji ji za zbytnou, ač opět ilustruje již mnohde jinde v knize zachycené: jak je obtížné soudit blíže neurčenou spolupráci s StB.

Vzeme-li za cíl Houdovy publikace její název, nedostál svému úkolu autor v úplnosti – zvláště v koncepční rovině. Nicméně popisuje několik zajímavých aspektů společenského samohybu především osmdesátých let – svěže, s uvedením mnoha souvislostí tak, aby vlastní text a myšlenky nepřevážila tíha citací

4) Vlček, Josef: Hudební alternativní scény. In: *Alternativní kultura*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 208.

a poznámkového aparátu. Vrátime-li se k úvodní úvaze nad „popírači totality“ a jejich odpůrci, Houda by patřil ke zlatému středu – nijak nezpochybňuje totalitní charakter tehdejšího režimu, který si byrokraticky dokázal došlápnout na jednotlivce v mnoha oblastech života a často to i dělal. Na druhou stranu vidíme totalitní režim ve stadiu koroze, kdy ani on sám sebe již nedokáže brát vážně a nezpochybnitelně. Zároveň se v Houdově práci popisují podmínky funkčnosti šedé zóny, která měla – domnívám se, na revoluční a především porevoluční události podstatně větší vliv než původní chartisté – všem spikleneckým teoriím navzdory.

Eva Klíčová

