

PROFESNÍ VZDĚLÁVÁNÍ A UPLATNĚNÍ ROCKOVĚ ZAMĚŘENÝCH PUBLICISTŮ V OBDOBÍ NORMALIZACE*

// Professional Education and Employment of Czech Music Journalism
Focused on Rock Music in the Period of Normalization

Martin Husák

FSV, Univerzita Karlova

ABSTRACT

The advent of rock music in sixties has fundamentally changed the entire field of popular music all over the world including Czechoslovakia. Rock music played an irreplaceable social role, especially in relation to young generations who were using it as a significant voice of their feelings. The evolving area of rock music did not correspond to its professional reflection in official mass media. Serious rock music journalism significantly developed only at the end of the sixties. In the period of normalization, the Czechoslovak communist government restarted to hold rigidly to Marxist-Leninist ideology in its political and cultural practise. This turn also resulted in a new official approach to rock music characterised by differentiated forms of media regimentation including prescriptive media coverage the rock music or massive reduction of popular music periodicals. The article is focuses on the description of music journalism training based on university studies as well as on less formal ways of further training provided by interest groups or illegal platforms in the period of normalisation. This article also attempts to give deeper thought into how the area of rock music can become ideologically an unwanted way of making a living.

KEYWORDS

Czechoslovakia – normalization – rock – music journalism – professionalization – music journalism education – censorship – oral history.

1. Úvod

Nebývalý rozmach rockové hudby,¹ ke kterému došlo po druhé světové válce v anglo-americkém světě, se nevyhnul ani Československu, jakkoliv zde období jejího zřetelného nástupu datujeme mnohem později – od začátku 60. let. Popularita rockové hudby nezadržitelně stoupala zvláště mezi mladou generací, pro kterou se rock stal jedním

* Tento výzkum byl podpořen z projektu SVV IKSŽ FSV UK 260 110.

1 Rockovou hudbu lze definovat jako svébytný soudobý hudební typ, který od poloviny 50. let v USA, později na celém světě, výrazně proměnil společenskou, estetickou a organizační strukturu celé moderní populární hudby. Z muzikologického hlediska je rocková hudba platformou více hudebních žánrů – rock and rollu, rhythm and blues, jazzu, country apod. Zvukovou složku určuje obsazení elektricky zesílených nástrojů, nejčastěji tři kytary a soupravou bicích nástrojů, k nimž mohou přistupovat klávesové nástroje a méně často některé sólové nástroje. Rocková hudba je charakteristická výraznou melodickou linkou, dominantním rytmem a neméně důležitou vokální složkou. Viz Matzner, Poledňák a Wasserberger 1980: 329–331.

ze svébytných výrazových prostředků vyjádřených na umělecké bázi. Tvář tuzemské populární hudby se pod vlivem rock and rollové horečky začala výrazně měnit a v podobném duchu se proměňovala i hudební nabídka médií. Ve vleku rychlého vývoje rocku však zůstávala odborná hudební kritika, která se konstituovala až dodatečně a její roli v této době suplovali tzv. kritici bez konzervatoří, tedy spíše zapálení fanoušci rockové hudby bez patřičného formálního vzdělání.

V období normalizace,² charakteristické kritikou „krizového vývoje“ v 60. letech ve všech oblastech společenského, kulturního a politického života, se však pohled na funkci československé populární hudby radikálně změnil. Výchozím principem se stala kompatibilita umělecké kritiky s prvky socialistického kánonu, jenž byl neslučitelný s hudbou západní proveniencí. V souladu s cíli a potřebami socialistické politiky přitom měla úlohu legitimizace této proměny převzít hudební publicistika. Hudební publicisté, kteří nechtěli projít oficiálními strukturami novinářského vzdělání a přijmout úlohu ideologických služebníků režimu, museli odbornou kvalifikaci v oblasti rockové hudby hledat jinde.

Cílem této stati je – a to na příkladu diferencovaného působení formálních i neformálních organizačních platform pro další vzdělávání rockově zaměřených hudebních publicistů – zaznamenat, jakým způsobem probíhalo v období normalizace profesní vzdělávání³ hudebních publicistů. Hudební publicistika zaměřená na oblast západní hudební produkce představovala v daném období sféru každodenních střetů s diktátem socialistické estetiky, který se mohl projevit různě: ideologickým protekcionismem středního proudu populární hudby,⁴ propagandistickými kampaněmi v médiích nebo hrozbou represivních zásahů bezpečnostních sil.

Hlavním metodologickým prostředkem k naplnění stanovených cílů bylo využití orálněhistorického výzkumu založeného v případě této práce na polostrukturovaných rozhovorech, které se, s ohledem na minimalizaci rizika nepochopení dotazů ze strany narátorů, obecně vyznačují vysokým stupněm validity (Hendl 2005: 63). Kritériem výběru relevantních narátorů byla jejich prokazatelná profesní zkušenost v oblasti rockově zaměřené hudební publicistiky v období normalizace. Z hlediska časového vymezení byl výběr narátorů motivován tak, aby jejich svědectví pokrylo rovnoměrně 70. i 80. léta 20. století a z více úhlů zachytilo vývojové proměny v sociokulturních a politických poměrech

2 Normalizací se rozumí dvacetileté období závěrečného vývoje komunistického režimu v Československu v letech 1969–1989. Časově je období normalizace obvykle vymezeno nástupem Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka KSČ 17. dubna 1969 a dnem 29. listopadu 1989, kdy byla Federálním shromážděním zrušena ústavně zakotvená vedoucí úloha KSČ. Základním cílem nastoupené normalizace bylo obnovit a stabilizovat mocenský monopol komunistické strany, soustředit veškerou moc do rukou jejího vedení a aparátu a získat znovu kontrolu nad celou společností. Viz např. Otáhal 1994: 12 a 121.

3 Sama otázka vzniku a vývoje žurnalistického povolání je v rámci mediálních studií velmi reflektovaným a tradičním tématem. Žurnalistika není jen svébytným typem mediální produkce, nýbrž také svébytnou profesí lidí, kteří se produkcí mediálních obsahů věnují. V rámci studia dějin novinářství a novinářů se hodnotí nejrůznější aspekty této profese (otázka společenské odpovědnosti, moci, nezávislosti apod.) prostřednictvím empirických studií, jež přišly s novými koncepty (gatekeeping, rutinizace postupů, zpravodajské hodnoty apod.) a přístupy (např. etnografický výzkum). Přes obtížnost vymezit podstatu novinářské práce jako profese se v mediálněvědním diskurzu setkáváme s přesně stanovenými kritérii profesionalizace a institucionalizace vzdělávání novinářů: žurnalistika musí být autonomní disciplínou v rámci univerzity, novinářské vzdělávání je předem standardizováno na základě příslušných akreditací, novinářské vzdělání je provázáno s praktickou průpravou apod. Srov. Jiráček – Köppllová 2009; McNair 2004: 67.

4 Typickým projevem této žánrové kategorie je fenomén tzv. hudebních stájí – jednotliví interpreti se sdružovali v širších hudebních formacích vedenými tzv. uměleckými vedoucími. V období normalizace existovaly především čtyři hlavní hudební stáje: stáj Ladislava Štáidla (do níž patřil například Karel Gott či Iveta Bartošová), stáj Karla Vágnera (Petr Kotvald, Stanislav Hložek aj.), stáj Petra Hanniga (Lucie Bílá nebo Jakub Smolík) a stáj Františka Janečka (Michal David, Sagvan Tofi aj.). Více viz např. Vaněk 2010: 53.

normalizace. Ve snaze o co nejrozmanitější vzorek se vybranými narátory stali Jan Rejžek⁵ zastupující oficiální hudební publicistiku 70. let, Vojtěch Lindaur⁶ jako představitel oficiální hudební publicistiky 80. let, František Stárek⁷ coby reprezentant samizdatové produkce a Zdenko Pavelka⁸ jako jediný představitel denního tisku provenience Komunistické strany Československa (dále pod zkratkou KSČ). Erudovaný vhlad do problematiky v širších souvislostech nabízí prostřednictvím svých vzpomínek také Jiří Černý.⁹

Příprava rozhovorů pochopitelně reflektovala potenciální faktory, jež mohou ovlivnit průběh i kvalitu rozhovorů (místo rozhovoru, věkový rozdíl mezi tazatelem a narátorem, příprava techniky, etické zásady apod.). Za účelem podrobné reflexe těchto faktorů jsem neopomněl vést protokol o rozhovoru, v němž jsem kromě zmíněných faktorů zaznamenal i celkovou atmosféru rozhovoru a subjektivní dojmy tazatele ve vztahu k příslušným narátorům.¹⁰

2. (De)profesionalizace hudební publicistiky

V období normalizace se způsob vzdělávání hudebních publicistů mohl vyvíjet v podstatě dvěma směry. Jeden směr reprezentuje formální akademické vzdělání na vysoké škole s rizikem patřičné ideologické indoktrinace marxisticko-leninskými teoriemi socialistické žurnalistiky, druhý směr vychází z neformálních platforem působících buď na bázi oficiálně uznaných institucí, nebo v rámci nezávislých iniciativ zformovaných takzvaně zdola.

Absence dostatečně formálně vzdělaných hudebních publicistů zaměřených na rockovou hudbu nepřímou odrazela trend celé normalizační kulturní politiky. Od mediálního systému včetně oblasti hudební publicistiky se totiž očekávalo, že bude společnost kultivovat podle ideologické linie KSČ, čemuž ostatně odpovídají základní teze marxistické teorie médií (McQuail 2009: 108). Za výchozí atributy mediálního systému lze v intencích této teorie označit centralizované institucionální řízení, důslednou kontrolu mediálních obsahů, zavedení autocenzurních mechanismů a kádrovou personální politiku. Přijatá opatření měla celému mediálnímu systému garantovat ideologickou a interpretační koherenci mediálních obsahů s oficiálně proklamovanou komunistickou doktrínou (Köpplová 2006: 557–559). V případě mediálního zobrazení rockové hudby byly uvedené premisy zjevně neaplikovatelné vzhledem k negativnímu přístupu kulturní politiky k rockově zaměřené

5 Jan Rejžek působil jako hudební i filmový publicista, příležitostný konferenciér, moderátor a protagonista poslechového diskoték. Po dokončení studií na Fakultě žurnalistiky Univerzity Karlovy se profesně proslavil zejména svou publicistickou činností v časopise *Melodie*, kde pracoval jako externí redaktor od roku 1975 (Rejžek, rozhovor 2012).

6 Vojtěch Lindaur ve zkoumaném období působil jako hudební publicista, dramaturg, pedagog a producent. Profesně se poprvé výrazně prosadil coby dramaturg Opatovského kulturního střediska, které si díky jeho působení vybudovalo v letech 1983–1985 velký respekt fanoušků. Po aféře s nepovoleným koncertem německé zpěvačky Nico musel místo dramaturga opustit. Následně působil jako občasný přispěvatel časopisů *Melodie* a *Hudební věda* a od roku 1986 coby stálý redaktor časopisu *Gramorevue*. Po roce 1989 zastával místo redaktora a šéfredaktora hudebního týdeníku *Rock&Pop* (Lindaur, rozhovor 2012).

7 František Stárek alias Čuňas je publicista, historik, bývalý disident, signatář Charty 77, výrazný protagonista undergroundu a zejména vydavatel a odpovědný redaktor samizdatového časopisu *Vokno*, kde působil po celou dobu jeho existence (Stárek, rozhovor 2012).

8 Zdenko Pavelka je vzděláním pedagog v oboru čeština a občanská nauka. Profesně působil od roku 1980 coby redaktor kulturní rubriky *Rudého práva*, po roce 1989 pracoval jako redaktor týdeníku *Tvorba* a šéfredaktor *Salonu*, literární přílohy deníku *Právo* (Pavelka, rozhovor 2012).

9 Jiří Černý patří mezi základní osobnosti, které formovaly kvalitativní rozvoj české hudební publicistiky. Vysokoškolské studium absolvoval na katedře žurnalistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Poté pracoval jako novinář v časopise *Československý sport*, později byl vedoucím redaktorem kulturní rubriky časopisu *Mladý svět*. Dále působil jako hudební publicista a kritik ve svobodném povolání, kdy patřil mezi přispěvatele časopisů *Melodie*, *Gramorevue*, *Portýr* apod. Od roku 1990 do roku 1992 byl šéfredaktorem časopisu *Rock&Pop*.

10 Více o procedurálních náležitostech orálněhistorického výzkumu viz např. Vaněk – Mücke – Pelikánová 2011: 155.

hudební publicistice. Dokladem tohoto trendu je například vyjádření prvního tajemníka KSČ a prezidenta Československé republiky Gustáva Husáka: „V šedesátých letech došlo k neúměrné explozi propagandisticky laděné publicistiky v denním tisku i v zábavných týdenících, proto bylo nutné omezení této bezbřehé, laciné a prozápadní produkce.“¹¹

Nástup normalizace tedy znamenal stagnaci a potlačení vývoje hudební publicistiky zaměřené na prozápadní žánry populární hudby (jazz, rock, blues, country, gospel apod.). Došlo k přerušení kvalitativního rozvoje hudební publicistiky, který dosáhl pomyslného vrcholu ve druhé polovině 60. let.¹² Dozvuky hudebně publicistické tradice z této doby se projeví ještě v roce 1972 založením subkomise kritiků při Svazu českých skladatelů a koncertních umělců (dále pod zkratkou SČSKU), jejímž posláním bylo systematické zkoumání hudební vědy, kritiky a publicistiky (Vaněk 2010: 495). Na hudební publicistiku z konce 60. let vzpomíná například František Stárek následovně:

Publicistika se v roce 68, 69, co se týče muziky, velmi rozvinula a byla tady na poměrně vysoké úrovni. Třeba Pop music express, to byl významný časopis a těžko ho ubíjeli, až ho zakázali a zničili. A čtrnáctideník Aktuality Melodie to samé. Ta doba normalizace zametla se vším z rockové scény. Jak z hlediska hraní, tak z hlediska její publicistiky. Tak to muselo zmizet, protože oni měli pocit, že ten rok 68 tím byl vyvolaný.

(Stárek, rozhovor 2012)

2.1. Akademické vzdělání

Pokusíme-li se definovat alespoň náznaky profesionalizace hudební publicistiky v období normalizace, musíme začít u vývoje žurnalistiky jako samostatného akademického oboru s uznanou akreditací. Až v roce 1960 vznikl v této souvislosti při Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze Institut osvěty a novinářství (dále pod zkratkou ION), který se zaměřoval mimo jiné i na přípravu budoucích novinářů. V roce 1965 se ION změnil na Fakultu osvěty a novinářství (dále pod zkratkou FON), jež byla v roce 1969 transformována na Fakultu sociálních věd a publicistiky (dále pod zkratkou FSVP). Paralelně s tím od roku 1957 existovala institucionální platforma pro odborný rozvoj žurnalistiky jakožto vědeckého oboru i pro rozvoj výchovy novinářů známá jako Novinářský studijní ústav (Köpplová 2006, 560–562). Roku 1972 dochází ke zrušení FSVP, místo které byla zřízena samostatná Fakulta žurnalistiky zahrnující i nové vědecko-výzkumné pracoviště Ústavu teorie a praxe žurnalistiky, jehož hlavním úkolem bylo převádět vědecké a technické poznatky do žurnalistické praxe (tamtéž). Fakulta žurnalistiky přetrvala až do roku 1990, kdy se opět navázalo na tradici FSVP založením Fakulty sociálních věd, která funguje dodnes (Bednařík – Jiráček – Köpplová 2011: 304).

Podle vyjádření některých pamětníků¹³ se však v období normalizace v rámci rockově zaměřené hudební publicistiky profilovalo jen málo jedinců s vysokoškolskou

11 NA ČR – S ÚV KSČ. *Zpráva o činnosti strany na vývoji společnosti od XIV. sjezdu KSČ a dalších úkolech strany*. Referát generálního tajemníka ÚV KSČ na XV. sjezdu KSČ, 13. 4. 1976.

12 O této době se hovoří jako o zlatých časech hudební publicistiky, kdy zaujímala přední místo jak ve struktuře oficiálně vydávaného tisku (např. časopisy *Melodie*, *Aktuality Melodie*, *Pop music Express*, *Hudba pro radost*, *Hudební věda*), tak v programu rozhlasového vysílání (např. pořady *Dvanáct na houpačce*, *Mikroforum*). Více viz Husák 2012: 273.

13 Srov.: Rejžek, rozhovor 2012 a Lindaur, rozhovor 2012. In Husák 2012: 153.

žurnalistickou přípravou. Mezi nejvýraznější absolventy Fakulty žurnalistiky lze v této souvislosti vzpomenout na Jana Rejžka, Jana Buriana¹⁴ a Vojtěcha Lindaura (Lindaur, rozhovor 2012). Ostatní se museli k získání odborných předpokladů pro výkon novinářského povolání dopracovat jinými cestami.

2.2. Oficiální zájmové organizace

Pomineme-li akademickou žurnalistickou přípravu, existovaly v období normalizace i jiné možnosti systematického vzdělávání hudebních publicistů na platformě oficiálně fungujících organizací.

2.2.1. Subkomise kritiků při SČSKU

Subkomise kritiků při SČSKU se ve sledovaném období explicitně profilovala jako pedagogický a rozhodčí arbitr v odborných otázkách hudební publicistiky. Od roku 1978 až do počátku devadesátých let k tomuto účelu pravidelně pořádala několikadenní semináře, jejichž smyslem byly otevřené, kritické diskuze, mimo jiné i na témata uměleckokritické činnosti. O významu těchto seminářů pro hudebně publicistickou činnost pojednává například Zdenko Pavelka:

Tam právě zvali co nejvíc těch mladých kluků, kteří vůbec nevěděli, co se děje, a tam se potkali s lidma, o kterých jenom četli. A tam ty lidi přednášeli, říkali jim o tom. Byly tam například zajímavé mezioborové přednášky. Důležitý byl také ten společenský kontakt, protože někteří se tam vůbec poprvé potkali, seznamovali a na základě toho začínali fungovat jako určitá komunita, řekněme. Tím také odstraňovali bariéry, které byly dány tím mlčením.

(Pavelka, rozhovor 2012)

Vzhledem k různorodé společnosti charakteristické generačními, profesními a názorovými rozdíly mnohdy docházelo k vzájemným nedorozuměním a střetům. V této souvislosti vzpomíná například Vojtěch Lindaur na přednášku z 80. let, v níž refleктоval nástup nového fenoménu – videoklipů pouštěných na videopřehrávačích. To pochopitelně přivedlo do rozpaků starší generaci v čele s muzikologem doktorem Josefem Kotkem, který se ptal, jakým způsobem se vůbec onen přístroj ovládá nebo „*jak se ty videokazety sakra otáčejí*“ (Lindaur, rozhovor 2012). Velkou bariéru mezi generacemi přiznává i Jan Rejžek, a to zvláště v přístupu k novým žánrům rockové a folkové hudby, které byly ze strany starší generace (například muzikologem dr. Ivanem Poledňákem) v kontrastu k vážné (artificiální) hudbě považovány – a v souladu s diskurzem hudební vědy – za tzv. nonartificiální hudbu. Vypovídající je v tomto směru Rejžkova vzpomínka, tentokrát na polemiku, kterou vedl hlasový pedagog Leo Jehne s mladšími kolegy na téma uměleckého projevu Jaroslava Hutky. Jehne si stěžoval na Hutkovu špatnou intonaci a nepřesnost ve výstavbě slok, přičemž nepřistoupil na námítky svých kolegů, kteří upozorňovali na odlišný, nadžánrový rozměr jeho tvorby. To považuje Jan Rejžek za příklad toho, kdy „*je hudební kritik úplně mimo, třebaže je vzdělán*“. (Rejžek, rozhovor 2012).

14 Jan Burian patří mezi významné osobnosti české hudební publicistiky. V letech 1977–1978 působil jako stálý člen redakce *Melodie*, později jako externí přispěvatel dalších hudebních a kulturních periodik. Kromě toho byl příležitostným moderátorem, aktivním básníkem a písničkářem (Rejžek, rozhovor 2012).

Navzdory zmíněným bariérám však každoroční semináře SČSKU představovaly jednu z mála příležitostí k otevřenému a kritickému dialogu, který vedl k odbornému obohacení jak na straně hudebních tvůrců,¹⁵ tak na straně hudebních publicistů.

2.2.2. Svaz československých novinářů

Historicky nejstarší a ve vztahu k rockové hudbě nejhůře uchopitelnou formativní institucí představoval Svaz československých novinářů. Jeho význam přímo nesouvisel s prací hudebních publicistů, spíše plnil funkci odborářské organizace, jejíž vznik byl vyvolán potřebou institucionálně zajistit jednotný způsob organizace novinářské obce (Blodigová – Köpplová – Sekera 2002: 75). Zatímco v době svého vzniku v roce 1946 se Svaz československých novinářů vyznačoval jako stavovsky a zájmově zaměřený spolek, po převzetí moci komunistickou stranou v únoru roku 1948 se tento spolek začal profilovat jako ideově výchovný nástroj KSČ (Köpplová 2006: 561). Od roku 1950 je tak výkon novinářské profese legislativně podmíněn členstvím ve Svazu čímž se novináři zavazovali k plnění nařízení a úkolů stanovených Svazem, respektive KSČ (tamtéž). Od druhé poloviny 50. let, v době uvolňování společenských a politických poměrů, se postupně ustoupilo od rigidních podmínek organizace novinářů i od ideologického tlaku na jejich práci. Členství ve Svazu se již od roku 1957 zakládalo na dobrovolném rozhodnutí novinářů a pozornost Svazu se začala více orientovat na odborné a profesní záležitosti. Do popředí zájmu se dostávaly otázky role a postavení literární a umělecké kritiky i jiné kvalitativní aspekty novinářské práce (Bednařík – Jiráček – Köpplová 2011: 303).

Situace Svazu se poté odvíjela od obecného politického směřování společnosti, včetně reformních a demokratických tendencí během Pražského jara¹⁶ i následné centralizace a byrokratizace v období nastupující normalizace. Během ní docházelo k prověrkám členů KSČ, tedy k takzvané výměně stranických legitimací, jež sloužila jako nástroj pro rozsáhlé personální čistky namířené proti všem, kdo se veřejně angažovali v reformní politice v období Pražského jara (Bittman – Symůnková 1992: 90). Ve vztahu k žurnalistické praxi se Svaz nově prezentoval přijetím zásad *etiky socialistického novináře*, jejichž plnění důsledně kontroloval, a zároveň představoval základní platformu pro rozvoj dalšího vzdělávání novinářů v duchu komunistické ideologie. K tomuto účelu pořádal Svaz mnoho seminářů, sympozií i tvůrčích soutěží (Křivánková – Vátral 1989: 190). Dalším významným aspektem v této souvislosti byla existence vydavatelství a nakladatelství *Novinář*, přidruženého ke Svazu, které jaksi normativně působilo na celou novinářskou obec prostřednictvím vydávání profesního časopisu *Československý novinář*, knih a učebnic, které se zaměřovaly na odborné a praktické aspekty novinářské profese a tvořily součást dalšího vzdělávání novinářů na vysokých školách (Köpplová 2006: 560–562).

Hudebně publicistická obec, nepočítáme-li redaktory z denního tisku, se však ve Svazu výrazným způsobem neangažovala – ať už proto, že v jeho činnosti neshledávala přínosné podněty pro svou práci, anebo právě kvůli jejich ideologické koherenci s politikou

15 Nejpočetnější skupinu mezi hudebními tvůrci představovali především hudební skladatelé z oblasti středního proudu populární hudby, například Zdeněk Marat nebo Jindřich Brabec. Zástupci rockové hudby z řad tvůrců se na seminářích SČSKU prakticky neobjevovali. Více viz Riedel 2007: 127.

16 Pražským jarem se označuje obrodný politický a společenský proces, jehož cílem byl návrat k demokratickým principům a rozvoj občanské společnosti. Získal podporu většiny společnosti, stejně jako početné větve reformních komunistů uvnitř KSČ. Časově lze tento proces ohraničit nástupem Alexandera Dubčeka do funkce prvního tajemníka Ústředního výboru KSČ 5. ledna 1968 a intervencí vojsk Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem na přelomu 20.–21. srpna 1968, která de facto proces Pražského jara ukončila. Více viz např. Končelík – Večeřa – Orság 2010: 198.

KSČ. Svůj postoj ke Svazu, kterým se ostatně prezentovali i další hudební publicisté zapojení do orálněhistorického výzkumu autora, vyjádřil Jan Rejžek následovně:

Já jsem měl bohužel kamarádké zklamání, když jsem potkal nějaké kolegy z fakulty a bavili jsme se o tom, co kdo dělá. Já jsem říkal, že jsem na volné noze, a oni se strašně divili, protože všichni nastoupili

do nějakých novin. No a pak z nich vylezlo, že za první jsou ve Straně a za druhé i v tom Svazu novinářů.

(Rejžek, rozhovor 2012)

2.2.3. Svaz hudebníků

Možnosti získání odborných kompetencí v oboru hudební publicistiky byly během první poloviny 70. let v neformální neakademické rovině velmi vzácné. Jednu z mála institucí, na kterou v tomto kontextu vzpomínají zainteresovaní aktéři, představoval Svaz hudebníků (dále pod zkratkou SH), respektive dvě z jejich autonomních organizací – Jazzová sekce (dále pod zkratkou JS) a později i Sekce mladé hudby (dále pod zkratkou SMH). Svaz hudebníků se od roku 1971 stal z pověření ministerstva kultury a ministerstva vnitra jedinečnou legální platformou sdružující hudební soubory i jejich členy, kterým mimo jiné poskytoval bezplatnou právní pomoc, metodickou přípravu a odborné vzdělávací aktivity (Vaněk 2010: 267). Mezi jeho aktivity patřilo vydávání časopisu, notových zápisů, zřizování vlastních orchestrů nebo pořádání veřejných produkcí a kulturních akcí. Tím se v období normalizace SH stal vítaným nástrojem pro popularizaci a veřejnou produkci alternativní, tedy i rockové hudby,¹⁷ i když to nebylo vždy po chuti jeho vedoucím pracovníkům (Houda 2011: 129–130).

Činnost SH však od počátku narážela na nedůvěru nadřízených ministerstev a od roku 1979 se SH stal pro státní kulturní politiku zcela neskrývaně nežádoucím sdružením (Vaněk 2010: 376). Stalo se tak zejména kvůli aktivitám JS, jak dokládá vzpomínka jednoho z vedoucích pracovníků SH, později jeho předsedy, Milana Zelenky:

Mě varovali, že hrozí konec, na ministerstvu kultury i na ministerstvu vnitra mi to říkali. Já ty signály měl. Pak jsem dostal předvolání k výslechu, když už byli zavření některý členové Jazzový sekce. Tam jsem dostával otázky: Jak to, že jste si neporadili s tímhle a tímhle? A co říkáte na tu činnost Jazzový sekce? Říkali, že to je přece protistátní činnost, co voni dělají. Pak se jeden zvednul, otevřel takovej trezor a ukázal mi hromadu knížek tý sekce. Voni měli přehled.“

(Zelenka in Houda 2011: 129–130)

17 Rockovou hudbu lze v období normalizace považovat za kulturní alternativu sui generis. Principiálně lze kategorii kulturní alternativy použít pro každý umělecký projev, který vykazuje znaky svobodné, nezávislé tvorby a nonkonformity obtížně slučitelné s převládajícím diktátem oficiální spotřební kultury, založené na ideologické koherenci s politikou establishmentu. Ve vztahu k hudební produkci je tato koherence vyjádřena v diskursivních projevech umělecké tvorby, z nichž její jednotlivé emblematické prvky (text písně, typ zpěvu, melodie, ikonické ztělesnění interpreta, životního postoje, kostýmní stylizace apod.) slouží k internalizaci komunistické ideologie za přispění oficiálních masových médií. Signifikantním projevem alternativních uměleckých směrů je jejich oscilace mezi oficiální a ilegální sférou působnosti v tzv. šedé zóně. Srov. Alan 2001: 9–61; Bílek – Činátlová 2010: 57–75 a Vaněk 2010: 59–68.

Institucionální zastřešení alternativní hudební produkce se tedy stalo pro další existenci SH osudné. Komunistický režim nechtěl tuto situaci nadále akceptovat, což odpovídalo dlouhodobé snaze normalizační kulturní politiky učinit z hudební alternativy ilegální prostor.¹⁸ Za dovršení těchto snah můžeme označit rozhodnutí Ministerstva vnitra ČSR ze dne 19. července 1984 o zrušení celé organizace SH včetně JS i SMH (Smolík 2010: 186).

2.2.3.1. Jazzová sekce

JS vznikla 30. listopadu 1971 a angažovala se především v podpoře amatérské a alternativní jazzové i rockové scény. Prezentovala však i jiné umělecké žánry, například z oblasti experimentálního výtvarného umění či literární produkce (Vaněk 2010: 258). Co se týče publicistické činnosti JS, nejvýznamnějším počinem bylo vydávání bulletinů *Jazz*.¹⁹ Ve své ediční řadě *Jazzpetit* vydala celkem 24 knih, jež se věnovaly rozmanitým odborným tématům v interdisciplinární perspektivě (od výtvarné estetiky přes sociálně antropologické eseje až po studie o českém rock and rollu). Mimo edice vydávala JS celou řadu neperiodických publikací – katalogy k výstavám, kalendáře, plakáty apod. (tamtéž: 260). Zmiňované aktivity v celé své škále pozitivně působily na celou hudebně publicistickou obec, čímž se JS na jedné straně jaksí nepřímou zasloužila o popularizaci hudební publicistiky jako takové a na straně druhé poskytovala institucionální rámec pro osvojení odborných předpokladů v hudebně publicistické praxi. Za důležitou postavu a ztělesnění celé publikační práce JS je považován Josef Vlček zvaný „Zub“, kolem kterého se profilovali další významní publicisté, například Zdeněk Pecka (Lindaur, rozhovor 2012).

I přes definitivní postavení JS mimo zákon v roce 1984, doprovázené uvězněním jejích hlavních představitelů (Karla Srpa a Čestmíra Huňáta), pokračovala činnost sekce v ilegálních podmínkách dál, a sice na základě dvou paralelně vznikajících organizací. Jedna z nich vycházela z ideje Karla Srpa, který po svém návratu z vězení založil Artforum, jež mělo plnit roli organizační pokračovatelky zakázané JS. Se stejným záměrem ale vznikla i organizace Unijazz, kterou taktéž po návratu z vězení založil Čestmír Huňát (Lindaur rozhovor, 2012). Činnost obou organizací se poté prolínala a vzájemně si konkurovala, čímž se definitivně narušila jednota členské základny bývalé JS. Svým významem pro hudebně publicistickou obec se jako potřebnější a přínosnější nakonec profilovala organizace Unijazz. Příkladem za všechny jsou kurzy hudební publicistiky, jež Unijazz pořádal na konci 80. let v kulturním domě Delta na sídlišti Na Dědině, kde se účastníci seminářů učili, jakým způsobem vydávat hudební časopis po obsahové i technické stránce (Mardoša 2009: 14–15). Jako pedagog na těchto kurzech působil i Vojtěch Lindaur, který na rozpad JS vzpomíná s těmito slovy:

Nakonec dal čas za pravdu tomu Čestmírovi, protože Unijazz se ukázal vlastně jako dodnes znamenitě fungující organizace, kdežto to Artforum, to jsou vždycky takový plácnutí do vody.

(Lindaur, rozhovor 2012).

18 Proto někteří historici hovoří o podobnosti mezi alternativní a undergroundovou kulturní scénou, alespoň co se týče jejich působení na hranici ilegality. Viz např. Vaněk 2010: 261–263.

19 Za dvanáct let své existence stačila Jazzová sekce vydat 28 bulletinů *Jazz* (Vaněk 2010: 495).

2.2.3.2. Sekce mladé hudby

Druhá z autonomních organizací, tedy SMH, vznikla později, až v roce 1977 díky aktivitám Ladislava Zajíčka, jejího zakladatele a neformálního vůdce. Činnost SMH se v mnoha ohledech odlišovala od JS a obě sekce se také vůči sobě často ostentativně vymezovaly.²⁰

Ve vztahu k rockové hudbě se SMH od JS nejvíce odlišovala ve vyšší intenzitě, s níž formativně, cíleně a systematicky působila na začínající hudební publicisty, kterým poskytovala institucionální a legální platformu pro jejich vzdělávání. Důkazem je skutečnost, že to byla právě SMH, kolem které vyrůstala nová významná kohorta hudebních publicistů, označovaná jako tzv. třetí generace (Aleš Opekar, Vladimír Vlasák, Jaroslav Riedel, Vladimír Hanzel, Jana Šeblová aj.), která se postupem času výrazně prosadila napříč celou časopiseckou strukturou soudobých hudebních periodik – *Melodie*, *Gramorevue*, *Rock&Pop* apod. (Lindaur, rozhovor 2012). Ladislav Zajíček pro tyto kurzy zajistil velmi kvalitní pedagogické zázemí (Jiří Černý, Petr Dorůžka nebo Čestmír Klos), čemuž koneckonců odpovídala i cena za absolvování kurzu, jež dosahovala na dobové poměry skutečně vysoké částky 500 Kč (Riedel 2007: 126). Vynaložená investice se však začínajícím hudebním publicistům vrátila v možnosti aktivně se podílet na publikační činnosti SMH ať už v časopise *Kruh* nebo při přípravě odborných monografií po boku zkušených hudebních publicistů, jako byli Jan Rejžek nebo Jiří Černý.²¹ Podle některých pamětníků patří časopis *Kruh* dokonce mezi nejvýznamnější česká rocková periodika, která se na poli hudební publicistiky v období normalizace objevila.

Kromě časopisů vydávala SMH informační bulletiny, plakáty či neoficiální nahrávky na kazetách (Riedel 2007: 104).

Díky originálním nápadům a neúnavnosti Ladislava Zajíčka se Sekce stala také jednou z prvních institucí, která na počátku 80. let pořádala veřejné videoprojekce filmů, které nebyly zařazeny do oficiální distribuce. Pro velký zájem členů Sekce, pro které byly všechny aktivity SMH primárně určené, a legislativně tak nespadaly do kategorie veřejných produkcí, se navíc pořádání videoprojekcí postupně přesunulo z malého sídla Sekce v pražském Újezdě do Baráčnické rychty. Zde pak měli členové jedinečnou šanci vidět například hudební snímky jako *The Wall*, *Woodstock* nebo *Easy Rider*.²²

Na stejném místě se také konala celá řada koncertů, literárních a filosofických přednášek nebo soutěží. Jednou z nich byly i Kritické dialogy, které spočívaly v souboji dvou hudebních kritiků, kde se na základě rozhodnutí přítomné poroty stal vítězem ten, kdo kromě odborných znalostí prokázal i větší nadhled, důvtip, pohotovost apod. (Riedel 2007: 118). Sekce také v jednu chvíli vystupovala jako zřizovatel a agenturní platforma pro umělce, kteří byli z hlediska státní kulturní politiky neakceptovatelní, například pro autorskou dvojici Jan Vodňanský a Petr Skoumal (tamtéž).

20 Na některé institucionální odlišnosti upozornil ve své práci Miroslav Vaněk. Spolu s Jiřím Černým považuje JS spíše za elitářskou a intelektuální organizaci, oproti níž SMH byla mnohem přístupnější širšímu okruhu publika. Programy, které organizovala SMH, byly určené pro běžné posluchače rocku a folku, kteří nestáli o alternativní a avantgardní produkci v takové míře, v jaké to nabízela JS. Tato perspektiva se odrážela v ediční činnosti i ve vydávání členských časopisů, tedy časopisu *Kruh* v případě SMH a bulletinů *Jazz* v případě JS. Více viz Vaněk 2010: 269.

21 Za významné monografie SMH lze označit například knihu *Excentrici v přizemí*, mapující české novovlnné rockové skupiny osmdesátých let, nebo hudební monografie o Johnu Lennonovi, Franku Zappovi apod.

22 Hrabalik, Petr. (nedatováno). *Sekce mladé hudby*. <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/192-sekce-mlade-hudby/> (13. 3. 2014).

SMH tak nelze chápat jako pouhou organizaci zastřešující vyhraněný typ umělecké produkce,²³ nýbrž jako prostor tvůrčích kontaktů, v rámci nichž se jako významná entita profilovala právě vrstva hudebních publicistů (Rejžek, rozhovor 2012). Po zákazu činnosti SH v roce 1984 se SMH na rozdíl od JS nedokázala adaptovat na ilegální podmínky činnosti. Ministerstvo vnitra vyzvalo SMH k odevzdání majetku a k soupisu všech jejích členů, který v té době čítal úctyhodných 10 tisíc členů. Třebaže se představitelé SMH tomuto nařízení vzepřeli a neuposlechli jej, definitivní zánik SMH zvrátit nedokázali (Štěrbová 2012: 66).

2.3. Neoficiální zájmové organizace

Důležitou roli v profesním vzdělávání hudebních publicistů sehrála ve sledovaném období i řada nezávislých a neformálních iniciativ, které mohly formativně působit se stejným efektem jako oficiálně působící instituce, a to bez rizika přímého ideologického vlivu komunistické propagandy.

2.3.1. Šafrán

Za jednu z významných platform pro svobodnou, kolektivně sdílenou uměleckou tvorbu v 70. letech můžeme označit volné písničkářské sdružení Šafrán, které už svým pojmenováním jaksí poukazuje na dobovou ojedinělost podobných projektů. I když se v žádném případě nejednalo o platformu, jež by cíleně z titulu své existence pečovala o odborný rozvoj hudebních publicistů jako v případě JS a SMH, neznamená to, že zde hudební publicisté nemohli získat podnětné předpoklady pro svou práci (Houda 2011: 224). Šafrán totiž představoval pomyslný ostrov svobody v systému totalitního řízení kultury, což dokazoval pořádáním veřejných produkcí, nejčastěji folkových koncertů, ale také odborných a přitom zábavně laděných soutěží – Pták Noh a soutěž o Zlatého blbce. Zatímco v soutěži Pták Noh se střetli písničkáři, kteří soutěžili o získání členství v Šafránu, v soutěži o Zlatého blbce se na základě rozhodnutí poroty vyhlašovala cena pro nejlepšího hudebního kritika. (Janotková 2010: 10). Zlatým blbcem se v roce 1971 stal i Jiří Černý, který na soutěži v dobrém vzpomíná:

Šafrán tehdy měl své Trumfy léta v Ateliéru. Aby tam přilákali novináře a vůbec tomu dodali nějakou popularitu, vymysleli na nás soutěž o nejlepšího kritika – Zlatého blbce. V porotě seděli Vlasta Třešňák, Bohdan Mikolášek, Štěpán Rak, Josef „Kobra“ Kučera a hlavně Jarda Hutka, který nám také většinou kladl otázky. Vůbec si nevzpomínám, nač se ptal, ale bylo to celé sousedské, hlavně aby byla sranda.

(Černý in Riedel 2007: 79)

Další z pamětníků – Jiří Dědeček – vzpomíná na Šafrán jako na místo, kde se něco dělo a „kde všichni něco tvořili a psali“. (Houda 2007: 297). Stejně tak Zuzana Homolová, která nejvíce oceňovala to, že se na koncertech Šafránu mluvilo otevřeně a spontánně, aniž by tomu někdo bránil, a přítomní tak zde mohli získat mnohé podněty (tamtéž: 307). Tato a mnohá další svědectví tedy ukazují na nezastupitelnou roli Šafránu v působení na odbornou i laickou veřejnost.

23 Jako tomu částečně bylo u JS, jejímž hlavním deklarovaným posláním bylo pořádání festivalu alternativní, rockové a amatérské hudební produkce známé jako tzv. Pražské jazzové dny. Více viz např. Vaněk 2002: 188.

2.3.2. Bytová univerzita

Fenomén bytových univerzit souvisí se vznikem paralelních sociálních systémů, privatizovaných meziprostorů, v němž je simulován veřejný prostor (Alan 2001: 53). V momentě vyloučení alternativní hudební produkce z veřejného prostoru se tento fenomén týkal i skupiny hudebních publicistů, zejména těch, kteří se angažovali v samizdatové kultuře. V jejich případě byly semináře pořádané v bytech osob spřízněných se samizdatem jedinou možnou formativní platformou pro rozvoj jejich odborných publicistických předpokladů. Například František Stárek pod hlavičkou časopisu *Vokno* pořádal několik takových seminářů, jejichž smyslem byla kritická diskuze nad oborovými záležitostmi, a to především z oblasti estetiky, filosofie, hudební vědy apod. (Stárek, rozhovor 2012). S podobnými motivy byly – zejména pod vedením skupiny filosofů (Julius Tomin, Ladislav Hejdánek, Zdeněk Pinc, Daniel Kroupa a další) a jejich sympatizantů (např. Ivan a Václav Havlovi, Jiřina Šiklová, Alena Hromádková) – organizovány bytové semináře signatářů Charty 77.²⁴ Alternativa bytových seminářů představovala pro mnohé z nich mnohdy jedinou možnost, jak se nadále vzdělávat a seberealizovat, jakkoliv se tím vystavovali riziku sledování a represivnímu postihu ze strany Státní bezpečnosti. S jistou nadsázkou lze v případě samizdatových autorů jako příležitost k osobnímu odbornému rozvoji označit i jejich nucený pobyt ve vězení, kde se prostřednictvím samostudia připravovali na pozdější pokračování svých aktivit. Tuto praxi potvrzuje i František Stárek:

Mám sice mizerné vzdělání, ale tak jako ruští revolucionáři, kteří říkali, že vězení je vždycky k tomu, aby se tam člověk vzdělával, tak i já jsem se tam vzdělával. Na Bytízu, kde jsem seděl dva a půl roku, jsem si velmi složitým způsobem opatřil například Dějiny estetiky od Gilbertové a Kuhna nebo nějakého Mukařovského, a to jsem tam studoval.
(Stárek, rozhovor 2012)

Formální cesta ke vzdělání v podobě vysokoškolského studia byla pochopitelně velké většině samizdatových autorů režimem zapovězena – a stejně tak i jejich aktivní účast v plně institucionalizovaných a oficiálně podporovaných platformách, jako byla například subkomise kritiků při SČSKU (Stárek, rozhovor 2012).

3. Profesní uplatnění hudebních publicistů

V 70. letech bylo pro hudební publicistiku charakteristické, že „všichni psali o všem“ (Rejžek, rozhovor 2012). Jakási specializace na rockovou hudbu se objevila až ve druhé polovině 80. let v návaznosti na shovívavější postoj normalizační kulturní politiky k rocku jako takovému.²⁵ V redakční struktuře některých oficiálních periodik se tak mohli objevit i stálí pracovníci redakce (pracující na plný úvazek), kteří se zabývali výhradně rockovou hudbou (příkladem za všechny je bývalý redaktor *Gramorevue* Vojtěch Lindaur). Stálá redakce *Melodie* čítala v období normalizace dva redaktory a šéfredaktora, u *Gramorevue* se jednalo o jednoho redaktora a šéfredaktora (Lindaur, rozhovor 2012). Drtivá většina hudebních publicistů tak působila v pozici externích spolupracovníků, jejichž civilní

24 Více viz např. Day 1999.

25 Přelomovým rokem je v této souvislosti podle mnohých pamětníků rok 1986, ve kterém rocková hudba našla explicitní institucionální podporu komunistického režimu. Příkladem toho je pořádání velkorysě několikadenní přehlídky rockové a alternativní hudby, tzv. Rockfestů, v Paláci kultury pod hlavičkou SSM. Viz Dvořák 1987: 2.

zaměstnání nemuselo s prací novináře vůbec souviset.²⁶ Ve specifické pozici pak byli novináři tzv. na „volné noze“. Ti v podstatě vykonávali svobodné povolání, třebaže taková forma práce neodpovídala všeobecným zásadám socialistické práce (Riedel 2007: 74). Do této kategorie spadali ve sledovaném období minimálně tři publicisté – Jiří Černý, Jan Rejžek a Jiří Vejvoda (Rejžek, rozhovor 2012). Legislativní oporu našli tito publicisté v ministerské vyhlášce, která umožňovala nezaměstnanecký pracovní poměr u tzv. uměleckých výpomocí.²⁷ Legislativa tuto výjimku podmiňovala registrací dotyčného umělce u příslušné zřizovatelské instituce. U výtvarných umělců na takové bázi fungoval Fond českých (respektive slovenských) výtvarných umělců. V případě zmíněných publicistů se stal institucionální oporou Český hudební fond²⁸, který jim vystavoval potvrzení o specializaci hudebního publicisty (Pavelka, rozhovor 2012). Daní publicisté se v důsledku toho mohli těšit relativní volnosti co do výčtu svých aktivit a možnosti další profesní seberealizace s vidinou potřebného finančního zaopatření.

Ekonomická situace hudebních publicistů představovala pochopitelně jedno ze základních kritérií při rozhodování o jejich sekundárním profesním uplatnění. Samotnou publicistickou činnost sledovaného období nelze ve většině případů považovat za plnohodnotný zdroj příjmů.²⁹ O to záslužněji se jeví angažování se některých publicistů v samizdatové časopisecké produkci, kde se místo peněžité odměny museli spokojit maximálně s dobrým pocitem z vykonané práce, navíc s tím rizikem, že se dopouštějí trestné činnosti. Na nedostatečné ohodnocení hudebních publicistů poukazuje i Vojtěch Lindaur:

Většinou se odměňovalo za stránku, ovšem redaktor měl svůj fixní plat a musel psát buď jak buď [...]. Jestli si to dobře vybavuju, protože jsem v Gramorevue dělal mnoho výškrťů a připisoval tam jednotlivým autorům cifry, tak to byly skutečně legrační částky.

(Lindaur, rozhovor 2012)

Rozhodující roli při výpočtu odměn jednotlivým redaktorům sehrával i vydavatel, pod nějž spadalo příslušné periodikum. Jeho prostřednictvím se totiž schvaloval rozpočet, z něhož se pochopitelně dle uvážení šéfredaktora vypočítávaly i mzdy pro interní redaktory a honoráře pro externí spolupracovníky redakce (Pavelka, rozhovor 2012). Výše rozpočtu jednotlivých periodik se v závislosti na instituci vydavatele lišila, ale obecně lze předpokládat vyšší rozpočet u těch periodik, která odpovídala základním zájmům a prioritám komunistické politiky, což předem znevýhodňovalo hudební i jiná kulturní periodika, jakkoliv i mezi nimi lze v otázce financování předpokládat jisté rozdíly (Lindaur, rozhovor 2012).

Vedle samotné publikační činnosti se jako další profesní aktivita hudebních publicistů nejvýznamněji ujala praxe tzv. poslechových diskoték. Na jejich dramaturgii se nejzřetelněji projevil autorský rukopis jednotlivých publicistů, díky kterému se postupně formoval okruh stálých a věrných fanoušků. Pro ně se staly poslechové diskotéky inspirativním prostorem

26 Například Lubomír Dorůžka pracoval v zahraničním oddělení Supraphonu, Petr Dorůžka pracoval v začínajícím oboru IT, Vladimír Vlasák se živil jako železniční strojní inženýr apod. Viz například Rejžek, rozhovor 2012.

27 Jedná se o vyhlášku vydanou ministerstvem kultury dne 22. září 1970 č.90/1970 Sb., o úpravě odměn za některé druhy umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr. Jednou z uvedených činností je i realizace hudebních pásem při estrádních a varietních pořadech (NA ČR, Fond Ministerstva kultury ČSR, Karton 18).

28 Český hudební fond představoval jeden ze základních kulturních svazů v systému řízení ministerstva kultury zřízený v roce 1954 za účelem institucionální podpory tvůrčí činnosti v oblasti hudby (Pavelka, rozhovor 2012).

29 Podle Jana Rejžka činila průměrná odměna za strojopisnou stránku 100 Kč (Rejžek, rozhovor 2012).

kritického a svobodného přemýšlení (nejen) o hudbě. Hudební publicisté zde pro změnu našli okamžitou a podnětnou zpětnou vazbu. Tato interaktivita spolu se svobodnou výměnou informací dodávala poslechohým diskotékám zcela společensky významný rozměr. Lidé se seznamovali s novými informacemi o aktivitách zakázaných umělců,³⁰ vzájemně si půjčovali těžko dostupné desky anebo se příležitostně odvážili k veřejné produkci soukromých nahrávek amatérských hudebních skupin (Rejžek, rozhovor 2012). Za průkopníka v pořádání poslechohých diskoték se obecně považuje Jiří Černý, jenž s nimi začal po zákazu rozhlasového pořadu *Dvanáct na houpačce*³¹ v roce 1969 (Černý, rozhovor 2013). Myšlenka na pořádání poslechohých pořadů vznikla na základě spojení dvou koncepcí – zmíněného rozhlasového pořadu a večerních programů, s nimiž v 50. letech uspěl E. F. Burian díky tomu, že umožnil zapojení diváckých dotazů (Riedel 2007: 80). Hudba a mluvené slovo se tak staly rovnocennými programovými prvky Černého poslechohých pořadů, které byly nejprve známy pod názvem *Antidiskotéky*, posléze pod názvem *Rockování*. Za velkého zájmu publika, které bylo ostatně v případě Černého pořadů vždy vůbec nejstálejší a nejpočetnější, pokračuje *Rockování* dodnes (Lindaur, rozhovor 2012).

S poslechohými pořady se kromě Černého prosadil zejména autorský okruh kolem časopisu *Melodie*, zvláště Jan Rejžek. Rejžkovy pořady však v porovnání s *Rockováním* vykazovaly jistá specifika. Z hlediska koncepce pořadu se Jan Rejžek snažil o jakousi novinovou formu, která spočívala v revizi korespondence, kterou dostával on i celá redakce časopisu *Melodie* od čtenářů. Zvláštní místo mělo v jeho pořadu vyhlášení nejhorší písně (často vycházející z produkce normalizační popkultury) a nejlepší písně poslední doby, což bylo doprovázeno Rejžkovými humornými komentáři, které se vůbec staly neodmyslitelnou součástí jeho pořadů. Oproti Černého poslechohým pořadům se jeho program nemezoval pouze na hudbu, ale žánrově čerpal i ze světové literatury, a to včetně zakázaných autorů (Rejžek, rozhovor 2012). V jisté fázi vývoje se poslechohým pořadům aktivně věnovali i jiní hudební publicisté. Ti si však nedokázali vybudovat stálý okruh fanoušků, a tak se pro ně další pokračování v této praxi nevyplatilo ani ekonomicky, ani profesně. Výjimku představoval ještě snad Josef Vlček se svými alternativně a nekonformně zaměřenými pořady a samostatnou kapitolu zosobňoval Miloš Čuřík (Riedel 2007: 116). Čuřík v rámci svých programů uplatňoval určitý dramaturgický eklekticismus založený na kombinaci literární, filmové, hudební, výtvarné i pantomimické produkce. Legendárním místem Čuříkovy produkce se v 70. letech stalo především jeho Jazzové a rockové centrum Na Rokosce, výjimečné především díky tomu, že umožňovalo amatérským hudebním souborům veřejně vystupovat a konfrontovat se s profesionálními hudebními soubory (Husák 2010: 105).

Vedle poslechohých diskoték se hudební publicisté stávali příležitostnými konferenciéry nebo moderátory velkých koncertů a hudebních festivalů. Nejúspěšněji se v tomto směru prosazoval opět Jiří Černý. Pro zajímavost uvedme jím moderovaný koncert Brontosaurů v Malostranské besedě v první polovině 70. let nebo hudební akci 5P v Lucerně,³² organizovanou Ladislavem Zajíčkem v roce 1978 (Riedel 2007: 118–119). V letech

30 Například Jiří Černý pouštěl desky zakázaného Karla Kryla, pro kterého vymyslel krycí pseudonym Víťa Jasný (Rejžek, rozhovor 2012).

31 *Dvanáct na houpačce* byla první československá posluchačská rozhlasová hitparáda, která zahájila své vysílání v roce 1964. Pro posluchače to byla jedna z mála příležitostí, jak o něčem svobodně rozhodovat. Uváděl ji hudební publicista Jiří Černý spolu se svou manželkou Mirkou. In: VANĚK, 2010, s. 219.

32 Kde se mezi vystupujícími jako zázrakem objevili režimem perzekuovaní interpreti jako Pepa Nos, Petr Lutka, nebo Vlastimil Třešňák. Viz např. Riedel 2007: 119.

1982–1984 uváděl festival Folkový kolotoč v Porubě a v roce 1985 například festival Valašský špalíček (Riedel 2007: 118–119). Významně se jako moderátor zapsal i další hudební publicista Jan Rejžek, zejména při účinkování na folkovém festivalu v Lipnici nad Sázavou v roce 1988. Právě Rejžkovou zásluhou zde poprvé od roku 1969 veřejně vystoupil Václav Havel (Rejžek, rozhovor 2012). Kompletní výčet hudebních publicistů-moderátorů není pochopitelně úplný, ale v porovnání s moderátorskými zkušenostmi Jiřího Černého a Jana Rejžka se žádný jim podobný publicista během normalizace na československých půdách pravidelně neobjeoval.

Předpokládáme-li základní ambici hudebních publicistů v podobě edukativního, nevtíravého, ale účinného prosazování vlastních hudebněkritických názorů mezi širší publikum, jednou z dalších možností, jak tuto ambici realizovat, bylo účinkování hudebních publicistů v rozhlase, popřípadě v televizních pořadech. Kromě vzpomínaného pořadu Jiřího Černého *Dvanáct na Houpačce* a dalším jím moderovaným pořadům *Desky načerno* nebo *Mikrofórum* (Riedel 2007: 354) se v průběhu 70. a 80. let objevily i jiné hudební rozhlasové pořady, například *Junior*, *Kotouče slávy*, *Toulky za písničkou* nebo pořad Františka Horáčka a Petra Dorůžky *Větrník* (Lindaur – Konrád 1999: 83). Co se týče televizní nabídky hudebních pořadů v období normalizace, největší popularitu si získal asi pořad *Písničky pod rentgenem* v režii dvou redaktorů *Melodie* Čestmíra Klose a Františka Horáčka. Prostřednictvím svého pořadu vedli kritické debaty nad československou hudební tvorbou a nechali tu naživo vystupovat zajímavé písničkáře a hudební skupiny (Lindaur – Konrád 1999: 83).

Okrajově mohli hudební publicisté využít pracovní příležitosti v podobě členství v edičních radách hudebních vydavatelství – Jiří Černý například působil v ediční radě hudebního vydavatelství Supraphon, kde se podílel na skladbě a podobě vydávaných hudebních titulů (Riedel 2007: 54). Na podobné bázi fungovala i producentská činnost některých publicistů obnášející zodpovědnost za pořadí nahrávek nebo za vydané sleeveoty, tedy ediční poznámky na obálkách gramofonových desek, které plnily z hlediska rozšíření odborného rozhledu publika důležitý účel. Mnohdy totiž představovaly jedinou oficiálně dostupnou informaci o příslušném interpretovi nebo hudební skupině v českém jazyce. U nejstarších reedic se dokonce objevují samostatné sešity s překlady textů (Vaněk 2010: 172). V producentské činnosti se mezi hudebními publicisty kromě Jiřího Černého významně angažoval i Vojtěch Lindaur, který dělal prvního producenta hudebního vydavatelství Panton v ediční radě *Rock Debut*, v níž byla poprvé zastoupena produkce hudebních skupin jako *Dybbuk*, *Vltava* nebo *Psi vojáci* (Lindaur, rozhovor 2012).

Zmíněný pohled na profesní uplatnění hudebních publicistů v období normalizace zprostředkovaný samotnými aktéry jistě není vyčerpávající, přibližuje však v základních konturách každodenní rozměr publicistické práce a naznačuje ekonomické a profesní limity, se kterými se v dané době potýkali všichni hudební publicisté.

4. Závěr

Rocková a populární hudba se stala v 60. letech 20. století neoddiskutovatelným nositelem kulturního a společenského vývoje nejen v západním kapitalistickém světě, ale rovněž v socialistických zemích východního bloku včetně Československa. Zatímco v 60. letech se přes počáteční skřípění zubů oficiálních kulturních a politických institucí stala rocková hudba pevnou součástí kulturního veřejného prostoru, v období nastupující normalizace se ta samá hudba hodnotila prizmatem socialistické estetiky – tedy estetiky charakteristické étosem budovatelského úsilí a odmítáním západních hudebních vlivů, které se vymykaly působnosti stranické kontroly.

Hudební publicistika plnila v rámci struktury celého mediálního systému v období normalizace roli zdánlivě opomíjeného a málo rozšířeného žánru žurnalistické tvorby, což souviselo s nízkou mírou specializace, kterou v této době nabízelo studium žurnalistiky na vysokých školách. Na amatérské bázi ve smyslu chybějící akademické žurnalistické přípravy často působili i rockově zaměřeni hudební publicisté, kteří se ve většině případů rekrutovali z řad nadšených fanoušků hudby a jejichž role odpovídala spíše osvětové činnosti než standardní novinářské práci. O rozvoj jejich odborných kompetencí se mnohdy zasloužily neformální a zájmové organizační platformy, jež ve své činnosti čelily každodenní podezíravosti a nepřátelské pozornosti kontrolních a bezpečnostních institucí.

V obdobném postavení jako hudební publicistika se nacházela i rocková hudba. Normalizační kulturní politika jí za přispění propagandistických mediálních kampaní přisuzovala roli nedůležitého a menšinového žánru, který nepřispívá socialistickému způsobu života. V situaci, kdy se její publicita stala nežádoucím a negativně hodnoceným prvkem mediální nabídky, se činnost několika málo hudebních publicistů usilujících o skutečnou hudební kritiku populárně hudebních žánrů jeví takřka jako odvážný projev občanské angažovanosti a zasluhuje jistě větší pozornost, než se jí dostává v této práci.

PhDr. Martin Husák je absolventem mediálních studií na Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy (IKSŽ FSV UK). V současnosti zde pokračuje v doktorském studijním programu Mediální a komunikační studia pod vedením PhDr. Jakuba Končelíka, Ph.D. Ve své badatelské činnosti se dlouhodobě věnuje výzkumu role a postavení československých médií v období normalizace s využitím zejména orálněhistorického výzkumu. Tématem jeho disertační práce je medializace československé alternativní kultury na příkladu rockové hudby.

Email: martin.husak@email.cz.

Literatura

- Alan, Josef (ed.). 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové Noviny.
- Bednařík, Petr – Jiráček, Jan – Köpplová, Barbara. 2011. *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada Publishing.
- Bílek, Petr A. – Činátlová, Blanka (eds.). 2010. *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- Bittman, Ladislav – Symůnková, Hermenegilda. 1992. *Manipulátoři: o technikách bojů lži proti pravdě a nenávisti proti lásce*. Praha: Karolinum.
- Blodigová, Alexandra – Köpplová, Barbara – Sekera, Martin. 2002. *Dějiny českého novinářství a českých novinářských spolků*. (Katalog Výstavy k dějinám českého tisku na území České republiky.) Praha: SÚA.
- Day, Barbara. 1999. *Sametoví filozofové. Podzemní univerzita v Československu a role Vzdělávací nadace Jana Husa v letech 1979–1989*. Brno: Doplněk.
- Hendl, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Houda, Přemysl. 2011. *Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*. (Disertační práce.) Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

- Husák, Martin. 2010. *Pražská klubová scéna 70. a 80. let 20. století*. (Bakalářská práce.). Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií.
- Husák, Martin. 2012. *Česká hudební publicistika zaměřená na rockovou hudbu v období normalizace*. (Diplomová práce.). Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.
- Janotková, Gabriela. 2010. *Téma vzdoru v básnické tvorbě českých písničkářů 70. a 80. let*. (Bakalářská práce.) Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta.
- Jiráček, Jan – Köpplová, Barbara. 2009. *Masová média*. Praha: Portál.
- Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr. 2010. *Dějiny českých médií 20 století*. Praha: Portál.
- Köpplová, Barbara. 2006. „Novinářská organizace.“ Pp. 560–562 in *Slovníková příručka k československým dějinám 1948-1989*. http://www.usd.cas.cz/UserFiles/File/Publikace/Prirucka48_89.pdf (1. 3. 2014).
- Křivánková, Alena – Vátral, Josef. 1989. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. díl: Česká a slovenská žurnalistika v letech 1944–1987*. Praha: Novinář.
- Lindaur, Vojtěch – Konrád, Ondřej. 1999. *Bigbít*. Praha: Torst.
- Otáhal, Milan. 1994. *Opozice, moc, společnost 1969–1989. Příspěvek k dějinám „normalizace“*. Praha: Maxdorf.
- McNair, Brian. 2004. *Sociologie žurnalistiky*. Praha: Portál.
- McQuail, Denis. 2009. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor. 1980. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část věcná*. Praha: Supraphon.
- Riedel, Jaroslav. 2007. *Kritik bez konzervatoře. Rozhovor s Jiřím Černým*. Praha: Galén.
- Smolík, Josef. 2010. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. Praha: Grada Publishing.
- Štěrbová, Vanda. 2012. *Česká neoficiální hudební scéna 80. let*. (Bakalářská práce.) Plzeň: Západočeská univerzita, Pedagogická fakulta.
- Vaněk, Miroslav. 2010. *Byl to jenom rock 'n' roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia.
- Vaněk, Miroslav a kol. 2002. *Ostrůvky svobody (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu)*, Praha: Votobia.
- Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel – Pelikánová, Hana. 2011. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK.

Zdroje

- Dvořák, Petr. 1987. „Rock má nárok.“ *Melodie*, roč. 25, č. 11, 1987.
- Hrabalik, Petr. (Nedatováno.) *Sekce mladá hudba*. <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/192-sekce-mlade-hudby/> (13. 3. 2014).
- Mardoša. 2009. *Cos dělal za komančů, táto*. <http://novyprostor.cz/pdf/334.pdf> (4. 4. 2012).
- Rozhovor s Vojtěchem Lindauem ze dne 7. 3. 2012 v Praze.
- Rozhovor s Jiřím Černým ze dne 4. 10. 2013 v Praze.
- Rozhovor se Zdenko Pavelkou ze dne 11. 3. 2012 v Praze
- Rozhovor s Janem Rejžkem ze dne 29.2.2012 v Praze.
- Rozhovor s Františkem Stárkem ze dne 14. 3. 2012 v Praze.
- NA ČR – S ÚV KSČ. *Zpráva o činnosti strany na vývoji společnosti od XIV. sjezdu KSČ a dalších úkolech strany*. Referát generálního tajemníka ÚV KSČ na XV. sjezdu KSČ, 13. 4. 1976.
- NA ČR, Fond Ministerstva kultury ČSR, karton 18.