

**PŘEMYSL
HOUDA**
NORMALIZAČNÍ
FESTIVAL:
SOCIALISTICKÉ
PARADOXY
A POSTSOCIALISTICKÉ
KOREKCE

Normalizační festival

Socialistické paradoxy a postsocialistické korekce

Přemysl Houda

Recenzovali:

doc. PhDr. Pavel Mücke, Ph.D.

doc. PhDr. Ing. Milan Znoj, CSc.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Václav Hozman

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2019

© Přemysl Houda, 2019

ISBN 978-80-246-4387-8

ISBN 978-80-246-4394-6 (pdf)

ISBN 978-80-246-4402-8 (epub)

ISBN 978-80-246-4401-1 (mobi)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2019

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

- 7 ÚVOD
- 12 KAPITOLA PRVNÍ
Bezčasí
- 44 KAPITOLA DRUHÁ
Pozdně socialistické variace
- 76 KAPITOLA TŘETÍ
Zázračná vyprávění
- 91 KAPITOLA ČTVRTÁ
O pozdně socialistickém děláni věcí
- 118 KAPITOLA PÁTÁ
Šedá zóna?
- 138 KAPITOLA ŠESTÁ
Pozdně socialistické paradoxy aneb Nohavicův černý kufr
- 156 KAPITOLA SEDMÁ
O Šmoulech a Gargamelovi
- 160 MÍSTO ZÁVĚRU
- 166 PŘEHLED PRAMENŮ
- 168 BIBLIOGRAFIE

172 SHRNUTÍ

174 SUMMARY

176 REJSTŘÍK

ÚVOD

Po většinu historie lidstva bylo dosti zřejmé, kdo má navrch. Merkuríáni toho sice věděli o apolloncích více než apollonci o nich (či o sobě samých), byla to však zbraň slabých a závislých.

Hermes potřeboval svůj důvtip, protože Apollon a Zeus byli velcí a silní. Podváděl a přetvařoval se, kdykoli se mu naskytla příležitost, ze všeho nejčastěji však použil své sandály a lyru, aby pobavil, vyřídil obsílky a vykonal potřebné služby.

Yuri Slezkine: *Židovské století*

Hrdinů této knihy bude jen pár. Například Josef Grim nebo Milan Kuchynka. Takřka nikdo je dnes nezná. Jsou zapomenutí.

Jsou proto nepodstatní? Možná že ano, přesto však se mi zdá, že nám právě tito lidé – lépe než jiní – mohou pomoci vyjevit paradoxy pozdního socialismu.

Josef Grim předsedal jistý čas svazácké organizaci v Karviné, Milan Kuchynka byl vedoucím M-klubu (klubu mladých) ve Valašském Meziříčí. Jiní, o kterých budu v této knize vyprávět, se těmito dvěma podobali.

Někteří z nich byli členy Komunistické strany Československa, jiní ne, každopádně všichni se pohybovali v nižších či středních patrech (většinou) svazácké hierarchie, a právě proto, že se v ní pohybovali (a byli tudíž pověřenými mluvčími ideologického jazyka), mohli *dělat věci* v pozdním socialismu (například mohli organizovat folkové či rockové koncerty, o které mi tu půjde především).

To, *jak* tyto věci dělali, bude předmětem této knihy.

* * *

Petr Roubal v *Československých spartakiádách* píše, že „politická moc“ dokázala na ploše Strahovského stadionu vytvořit obraz dokonale poslušné masy (cvičenců), zatímco za branami stadionu bezmocně sledovala, jak si společnost spartakiády přivlastňuje.¹ V této knize se chci pokusit ukázat, že tato metafora, již v nejrůznějších variantách používají mnozí jiní čeští historici pozdního socialismu, je problematická, protože zavádějící.

Neexistovalo před branami-za branami. Neexistovala totiž oddělující brána (navíc je velkou záhadou, co v této metafoře znamená tak striktní dualita „politická moc–společnost“).

Neexistovaly ani ostrůvky svobody, ani moře nesvobody, ze kterých povstávaly atd.

Jako vhodnější metafora – než všechny tyto na pozdní socialismus roubované duality – se mi jeví *Möbiova páska*. Stočte proužek papíru, jednou jej převraťte o 180 stupňů a pak jeho dva konce slepte k sobě. Zjistíte podivuhodnou věc: budete mít před sebou trojrozměrný objekt s jen jednou jedinou stranou papíru (nikoli se dvěma stranami). Ostrůvky svobody budou na této pásce volně přecházet v moře nesvobody, prostory za branami v prostory před branami, přetvářka a podvádění v poslušné vykonávání příkazů (a vice versa)... Ať už budete Möbiovu pásku pozorovat jakkoli dlouho, nerozpoznáte, kde moře nesvobody končí (jedna z původních dvou stran proužku papíru) a kde začíná ostrůvek svobody (druhá z původních dvou stran).

1 P. Roubal: *Československé spartakiády*, s. 15.

Najednou zjistíte, že (rigidní) dualita ztratila jakýkoli smysl. Všechny původní protiklady (rub a líc původního papíru) se rázem nalézají v jednom prostoru a v jednom čase, překrývají se. V tomto smyslu chci vést argumentaci v této knize; chci – metaforicky řečeno – plochému (protože dvojrozměrnému) standardnímu výkladu pozdního socialismu dodat třetí rozměr.

Bude to tudíž kniha, alespoň to je mým záměrem, plná nejednoznačností, nevysvětlitelných paradoxů a nezodpovězených otázek.

* * *

Yuri Slezkine, jehož citací jsem tuto knihu otevřel, ve svém *Židovském století* říká, že bůh Hermes byl slabý, a že tudíž s Diem či Apollonem nemohl změřit síly v symetrickém konfliktu. A tak – aby dosáhl svého – podváděl a přetvařoval se. Slezkine neopomene zdůraznit ani odvrácenou stranu nastíněného vztahu mezi řeckými bohy, a sice že slabý Hermes přes všechny své lsti musel nejčastěji přece jen použít sandály a lyru, aby svého pána pobavil, vyřídil pro něj obsílky a vykonal všechny potřebné služby.

V této knize budu psát o lidech, na které často hledíme jako na pozdně socialistické Hermy. Říkáme o nich, že byli „slabí“ (ve vztahu k Diovi či Apollonovi čili ve vztahu k jakési nejasně definované „politické moci“ či „politickému režimu“ atd.), a tak se – aby dosáhli svého (například aby uspořádali folkový festival) – přetvařovali, podváděli. A přitom – jak osvědčený historikův narativ pokračuje – se trochu „ušpinili“ (například se z nich stali místní svazáčtí funkcionáři nebo komunističtí straníci). Nebyli tudíž ani černí, ani bílí, byli šediví, jak by řekla Jiřina Šiklová.

Chtěl bych na následujících stranách ukázat, že přetvářku (chceme-li: součást každé subverzivní výbavy) a poslušné vykonávání služeb (chceme-li: přesný opak subverze) lze jako dualitu vyjádřit toliko v postsocialistické retrospektivě, neboť – a teď se ještě naposledy v tomto úvodu vracím k Möbiově pásce – v pozdně socialistickém světě jeden pól (subverze) volně přecházel v druhý (poslušné vykonávání služeb), a to až do té míry, že tyto pojmy (s významy, které nesou) v tomto

světě nehrály žádnou roli; lidé o sobě v těchto dualitách nepřemýšleli.

* * *

V jednom rozhovoru mi narátor vyprávěl tento příběh: Chodil jsem na podnikové schůze. Všichni jsme na ně chodili. Pořád jsme o něčem hlasovali. Vždy jsme tu ruku zvedli. Byli jsme pro. Všichni – až na jednoho, na Zalabáka. Ten se pokaždé zdržel. Jednou Zalabák chyběl. Asi byl nemocný. Už nevím. O něčem jsme zase hlasovali a všichni jsme zase byli pro. Pak se ten, kdo tu schůzi vedl, zeptal: „Kdo se zdržel?“ A my jsme se smíchem volali: „Zalabák se zdržuje!“ Byla to legrace. Hrozně jsme se tomu smáli. Nesouhlasil jsem s ním. Byl svědek Jehovův...

Knihy o Československu v letech 1948 až 1989 se často (a ještě před pár lety takřka výlučně) zabývaly – ať tak či onak – „Zalabákem“. Vznikaly knihy o chartistech, odporu, represii (o moci, která „Zalabáka“ drtila) atd.

Chtěl bych každému jednotlivému pozdně socialistickému „Zalabákovi“ vzdát hold, ale současně bych chtěl na následujících stránkách „Zalabákovu“ perspektivu nechat stranou. Budu psát z perspektivy těch, kteří se „Zalabákovi“ smáli.

* * *

Velkou inspirací při psaní této knihy mi byl model, který v knize *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo* představil Alexej Jurčak. Inspirace ale neznamená plné přijetí.

Chci upozornit na dvě věci. Za prvé, nemyslím si (z různých důvodů), že lze Jurčakův „sovětský“ model přenést na československé podmínky.

Za druhé, říkám-li, že mi byl Jurčakův text velkou inspirací, pak se sluší, abych dodal ještě jednu (zdnalivou) drobnost, která ostatně do jisté míry souvisí s předchozí poznámkou o „Zalabákovi“. V ruské verzi své knihy² Jurčak část *Aktivisté, disidenti a „naši lidé“* uzavírá několika větami o disidentech (které Jurčakem citovaní narátoři na předešlých stranách vesměs popisují jako podivné, ne-li přímo odpudivé existence).

2 Viz A. Jurčak: *Eto bylo navsegda, poka ne končilos*, s. 223.

Jurčak v těchto několika málo větách zdůrazňuje, že „disident“ jeho narátorů nemá žádný vztah k „reálnému disidentovi“, jehož jednání bylo v sovětském kontextu – jak Jurčak říká – „hrdinské“. V americké verzi Jurčakovy knihy, která se stala i předlohou českého překladu, tato pasáž chybí. Chci jen dodat, že ruská verze Jurčakovy knihy je sice pro někoho možná zbytečně doslovná, ale vzhledem k publiku (nejen ruskému, ale třeba i českému) bych řekl, že je lepší být někdy doslovný, než být nepochopen.

* * *

Tato kniha by nevznikla bez diskuzí s celou řadou lidí. Pátou kapitolu bych například nikdy nenapsal tak, jak jsem ji napsal, bez živých debat s Pavlem Baršou, kterému jsem zvláště vděčen za upozornění na práce Michela de Certeaua a Michaela Stewarta. Hluboce jsem pak zavázán Václavu Bělohradskému, který nad mým textem strávil víc času, než by si (ten text) zasloužil. Radkinu Honzákovi pak velice děkuji za poznámky týkající se (nejen) lidské paměti, Milanu Znojovi za povzbuzení, které přišlo v důležitou chvíli, a Jaromíru Nohavicovi jsem vděčný za to, že mi poskytl ke studiu část svého soukromého archivu, s jehož pomocí jsem mohl sepsat šestou kapitolu.

Ale i kdyby mi pomáhal kdokoliv, stejně bych nikdy nenašel sílu knihu sepsat, pokud by mi den co den nepomáhaly tři ženy – Veronika, Frída a Ráchel, to těm bych ji chtěl věnovat, byť jedna má o některých závěrech, ke kterým docházím, jisté pochybnosti, a zbylé dvě určitě (alespoň v to doufám) pochybnosti mít budou – jen co vyrostou.

KAPITOLA PRVNÍ

BEZČASÍ

„Nerozumím, co míníte slávou,“ řekla Alenka.

Hupity Dupity se pohrdlivě usmál. „Ovšem, že nerozumíte – dokud vám to nepovím. Mínil jsem tím, že tu máte krásný zdrcující důkaz!“

„Ale ‚sláva‘ neznamená ‚krásný zdrcující důkaz‘,“ namítla Alenka.

„Když já užívám slovo,“ řekl Hupity Dupity tónem trochu posměšným,

„tu značí právě to, co chci, aby značilo – ani více ani méně.“

„Otázka je,“ řekla Alenka, „můžete-li přimět slova,
aby znamenaly různé věci.“

„Otázka je,“ řekl Hupity Dupity, „kdo je tu pánem – to je to celé.“

Lewis Carroll: *Alenčina dobrodružství za zrcadlem*

FORMULACE PARADOXU

„V dnešní době je tento mnohostranně nadaný umělec ve zvláštním postavení – je to nestor našeho folku (v příštím roce oslaví čtyřicátiny), před léty mu byla odebrána umělecká kvalifikace. Dnešními hudebníky – nejen folkovými – i částí hudební kritiky je uznáván za naší největší folkovou osobnost (bývalou redakcí *Melodie* byl několikrát navržen na Tip Melo-

die, ale tato nominace nebyla nikdy schválena dohlížejícími orgány; Mišík dvakrát toto ocenění obdržel). Sporadicky se tu a tam záhadně objeví a vystupuje jako amatér bez nároku na honorář...³ Řeč je o písničkáři Vladimíru Mertovi, kterého v eseji vydané exilovým časopisem *Svědectví* (1985) právě těmito slovy charakterizoval Vladimír Hanzel.

Ve zmíněné citaci chci upozornit na dvouslovné spojení „záhadně objevil“. Hanzelův dvacetistránkový text pojednávající o československém pozdně socialistickém folku je podobných slovních spojení totiž plný. Hanzel se k nim uchýloval vždy, když chtěl vysvětlit jeden pro něj dosti nesnadno vysvětlitelný rozpor (paradox), který v eseji nevědomky zkonstruoval a který zní takto: písničkáři na jedné straně nabízeli posluchačům „pravdivou reflexi reality se vši její rozporuplností, bez faleš a přetvářky“ a mnohdy se jim dařilo „udeřit hřebíček na hlavičku“ (tj. pojmenovat nepořádky, říci „pravdu“ o „režimu“ atd.), na straně druhé však mohli v tomtéž „režimu“, jehož faleš veřejně odhalovali, veřejně koncertovat, či dokonce vydávat desky u Supraphonu nebo Pantonu.

Ve světě, kde byl socialistický občan ovládán „dvouhlavou schizofrenií“ a kde „bez mrknutí oka zvedal ruce na schůzích a podepisoval petice proti Chartě 77, aniž ji četl“, lze Hanzelem definovaný rozpor vysvětlit vskutku snad jen podivuhodným zázrakem: „záhadným objevením“ (v případě Mertových koncertů), „husarským kouskem“ (když některému písničkáři vyšla gramofonová deska) či třeba tím, že „jsme národem Švejků a dohlížející aparát nemá kvality a důslednost orwellovské Myšlenkové policie“ (když mohl koncertovat Jaromír Nohavica).

Hanzelův nevědomě konstruovaný paradox lze jiným způsobem vyjádřit takto: V pozdním socialismu žili prapodivní hrdinové (písničkáři), lidé, kteří odhalovali (jintaji, ale někdy i *přímo*) ideologické lži, klam či obecně oficiálními komunikačními kanály šířenou temnotu,⁴ a těmto hrdinům

3 V. Hanzel: *Folkové rozjímání*, s. 921. Hanzelův článek je podepsán zkratkou *gf*m.

4 Hanzel v již zmiňovaném *Folkovém rozjímání* říká, že o tom, že „je cosi shnilého ve státě dánském“ (s. 913), se v oficiální literatuře nedalo dočíst a k té neoficiální se člověk dostal jen zřídka.

se navzdory represivnímu politickému systému, jehož klam a temnotu odhalovali, dařilo přežívat (dokonce) na oficiálních pódiiích... Přežívali nevysvětlitelně: „jako zázrakem“, někdy, tu a tam, ojedinele, protože jinak bylo vše v zajetí temnoty, šedi, bezdějnosti atd.

Hanzelův paradoxní narativ – říkejme mu narativ zázraků, nebo lépe narativ disentu naroubovaný na nedisidentské prostředí – je narativem typickým. Setkáme se s ním nejen v dobových textech, jako byl právě citovaný, ale i v mnoha retrospektivních vzpomínkových knihách. Například jeden z pořadatelů pražských folkových koncertů v 70. a 80. letech Ivan Dvořák nazval svou knihu *Bezčasí*, dávajíc tak již v samotném názvu najevo, že se v této době nic nedělo (protože dít nemohlo), avšak na následujících dvou stech stranách čtenáře i za pomoci obsáhlých citací ze svého dobového deníku informuje o tom, jak organizoval jeden koncert za druhým, jak neustále jednal – a často s úspěchem! – s lidmi, kterým říká „soudruzi“, dokonce slavil úspěch i v jednáních s Františkem Trojanem(!), o kterém sám Dvořák hovoří jako o „nejvyšším pražském dohlížiteli nad nezávadností kultury“. Dvořák například píše:

Ta pouhá půlhodina v kanceláři u dr. Trojana byla jednou z nejkrušnějších v mém životě. On měl hlavní slovo, my jsme jen umírněně reagovali na to, co řekl. Já i Aleš jsme hráli údiv, proč by neměl být povolen jazzový koncert, přitom jsme dobře věděli důvod obstrukcí. [...] Replikovat kalokagathii, řeckým ideálem souladu tělesné i duševní krásy, jsem v tu chvíli nepovažoval za taktické. Řekl jsem mu, že skutečnost, že povolení z jeho úřadu stále nepřicházelo, jsem považoval jenom za procedurální zdržení a že vzhledem k velikosti Lucerny jsme museli už předat vstupenky do předprodeje, takže v době našeho jednání byla z poloviny vyprodaná. Napínavé jednání skončilo pro nás úspěšně, nakonec dr. Trojan produkci povolil...⁵

Jinak řečeno, Dvořákův paradox zní takto: V Československu se sice v 70. a 80. letech nic nedělo („bezčasí“), avšak

5 I. Dvořák: *Bezčasí*, s. 74.

TJ Nohyb (organizace, ve které byl Dvořák činný) uspořádal mezi lety 1976–1985 devětašedesát kulturních akcí, na kterých vystoupilo 137 vystupujících, byl spoluvydavatelem trojalba *Spirituál kvintet – dvacet let* a příspěvek z koncertů pro vlastní sportovní činnost činil takřka 120 tisíc korun, a z vydání trojalba přes 50 tisíc korun.⁶ A opět: kulturní akce se děly jako zázrakem. Dvořák doslova píše: „Opět se stal ten zázrak, že naše loď jménem Lucerna vytvořila pro své pasažéry exteriorem v nepřátelském světě.“⁷

Narativ zázraků se neomezuje na sféru folkové hudby v pozdním socialismu. Je obecnějším rámem, s jehož pomocí se v popularizačních (ale mnohdy i odborných) historických pracích dnes běžně konceptualizuje československé dvacetiletí před rokem 1989. Například v knize *Věčné časy. Československé totalitní roky* – popularizačně-didaktickém textu o letech 1945 až 1989, v němž jeho autoři v předmluvě říkají, že chtějí „přiblížit totalitu co nejnázorněji“⁸ – uveřejnil drobný a v tomto smyslu typický text/esej *Pět stádií proměny normalizačního dítěte v revolučního studenta* Martin C. Putna.

Italský sémiolog a spisovatel Umberto Eco píše v *Portrétu Plinia staršího jako Plinia mladšího*, že každé vyprávění –

6 Pro stejný paradox, jen v jiné podobě, viz J. Hutka: *Utkání ze skálou č. 1* (knihovna Libri prohibiti): „Města po deváté hodině večerní umírají, vesnice přes týden ještě dříve a okna se zamodrají televizním jedem. Nejsou kluby, nejsou divadla, není kam jít. [...] Smutno je po Čechách. Úřady jsou tvrdé a policie ostražitá. Řeč mládeže zní nespokojeností, nedůvěrou, ochablostí, bezvýchoďnem, absurditou a nezájmem o vše oficiální a schválené. Těžko se něco podniká, je neskutečně mnoho překážek a komplikací, že jen málokdo má odvahu a sílu něco začít. Lehce se věc zvrtně, klub je zavřen, zábava zakázána, diskotéka nepovolená.“ Tentýž Jaroslav Hutka o své činnosti v té samé zemi píše v tomtéž textu, jen na jiném místě toto: „Za deset let své umělecké činnosti jsem realizoval přes tisíc samostatných vystoupení po celé republice, rozhlas za tuto dobu vysílal mnoho mnou vytvořených snímků a Supraphon vydal za tuto dobu 5 malých desek a 3 samostatné dlouhohrající, jako autentické záznamy z koncertů (Stůj břízo zelená a Vandrováli hudci jsou názvy těchto desek).“ Jak je možné, že v oné „smutné“ zemi, v níž jsou úřady „tvrdé“ a policie „ostražitá“, mohl Jaroslav Hutka, který tento text psal již v době, kdy byl signatářem Charty 77, tolikrát koncertovat, vydat dvě LP u Supraphonu a slyšet v rozhlase mnohé své písně?

7 I. Dvořák: *Bezčasí*, s. 133.

8 K. Činátl et al.: *Věčné časy*, s. 7

a nejinak je tomu u vyprávění Putnova – je „vytvořeno ze dvou komponent, základní fabule (neboli příběhu) a podpůrného diskurzu (zápletky neboli diskurzivního uspořádání událostí)⁹. Podle Eco fabule (příběh) – je-li čtenářem izolována v podobě série chronologicky uspořádaných makrovýroků – něco říká, zatímco podpůrný diskurz říká buď něco zcela jiného, anebo alespoň říká něco navíc, a tyto dvě roviny – pokračuje Eco – je často velice těžké od sebe odlišit.

Pokud budeme číst zmíněný Putnův text (ale totéž bychom mohli vztáhnout i na námi již zmíněné texty) o vlastním dospívání před rokem 1989 optikou, kterou nám Eco nabízí, pak jeho základní fabule – jak nám ji Putna prezentuje – bude bez doprovodného diskurzu znít zhruba takto: exceloval jsem (tj. Putna) jako řečník na svazáckých schůzích (středoškolských i okresích – dokonce jsem byl pověřen přednést děkovnou řeč na maturitním plese); dostal jsem se na základě dobrého doporučení na vysokou školu; na vysoké škole jsem navštěvoval kurzy marxismu; Chartu 77 jsem nepodepsal; a pak přišel listopad roku 1989 atd. Putnův podpůrný diskurz tuto fabuli zřetězuje zajímavým způsobem: sice jsem (tj. Putna) byl excelentní řečník na schůzích, ale s oficiálním jazykem jsem hrál dvojí hru – přeháněl jsem ho, ironizoval, ukazoval jeho absurditu; s maturitním projevem jsem měl zásadní problém, neboť jsem chtěl začít oslovením „Vážený pane řediteli“ (a nikoli „soudruhu“ řediteli), takže jsem byl pozván „soudruhem“ (jak zdůrazňuje Putna) ředitelem na kobereček; na povinné kurzy na vysoké škole jsem sice chodil, ale bylo to ponižující, a kdybych nemusel, tak bych nechodil; Chartu 77 jsem sice nepodepsal, ale styděl jsem se za to (a šířil jsem petice atd.) a rozhodl se, že ji podepíši hned poté, co dostuduji.

Putnova fabule (ale můžeme říci i „fakta“) a podpůrný diskurz (tedy zřetězení daných fakt) jsou v hluboce paradoxním (a nekompatibilním) vztahu. Putnova fabule není ničím jiným než fabulí „obyčejného“, loajálního občana pozdně socialistického Československa, zatímco psychologizující Putnův podpůrný diskurz (a diskurz, který současně hodnotí soudo-

9 U. Eco: Portrét Plinia staršího jako Plinia mladšího, in: U. Eco: *Meze interpretace*, s. 136.

bý život v Československu) splývá s diskurzem disentu. Podle Putny byl oficiální svět spředen výhradně ze lži, pravdu bylo možno zaslechnout tak maximálně při poslechu Svobodné Evropy; ve světě probíhal „boj mezi dobrem a zlem“¹⁰ atd. Putna si tak dle svých retrospektivních slov nasazoval při svém veřejném každodenním životě „masku“ (žil ve lži),¹¹ svou „skutečnou tvář“ pod ní ukryl. Přečteme-li si Putnův text, vytane jedna, stejně nevysvětlitelná otázka, která se objevovala i při čtení dříve námi zmiňovaných textů, lze ji vyjádřit například takto: Jak bylo možné, že Putna na střední škole dle svých slov ironizoval a přeháněl oficiální ideologický jazyk, že – jak říká na jiném místě svého vyprávění – chtěl na téže střední škole vydávat časopis, který ale nebyl povolen zřejmě prý i proto, že se v jednom navrhovaném článku zmiňoval o skupině Pražský výběr či citoval jistou pasáž z Čapkovy *Továrny na absolutno*, ale současně tentýž Putna dostal dobré doporučení na vysokou školu? Putna si to tehdy, jak píše, nedokázal vysvětlit (byla to tudíž další záhada, zázrak), až později (retrospektivně) pochopil, „že ti, kdo omezovali jeho čím dál jednoznačnější a veřejnější poukazování na stopy Jiného světa [světa pravdy] to většinou mysleli subjektivně dobře“¹² – že si tím chtěli (jeho učitelé) uchránit své vlastní malé prostory svobody (které vyrůstaly ze života ve lži, který vedli).

Právě tento paradox a jím podepřená interpretace pozdního socialismu, která má v sobě bytostně zabudováno „nevysvětlitno“ či „zázračno“ a která je v nejrozličnějších podobách rozeseta po memoárové, populární i odborné literatuře, je motivem, který mě vedl k napsání této knihy. Z jakých vyřčených i nevyřčených předpokladů se tento paradox stále znovu rodí? Žili opravdu lidé v československém pozdním socialismu v moři šedi, či dokonce černi („bezčasí“), v němž se nedalo dělat nic, maximálně tu a tam (a „protisystémově“) vybudo-

10 M. C. Putna: Pět stádií proměny normalizačního dítěte v revolučního studenta, in: K. Činátl et al.: *Věčné časy*, s. 46.

11 Srovnej s již výše zmíněným Hanzelovým postojem, že občan byl v socialistickém Československu v osidlech „dvouhlavé schizofrenie“ (zmiňované Folkové rozjímání, *Svědectví*, s. 913).

12 M. C. Putna: Pět stádií proměny normalizačního dítěte v revolučního studenta, in: K. Činátl et al. *Věčné časy*, s. 47.

vat - lépe *vydobýt* - „exteritorium v nepřátelském světě“ (či „ostrůvek svobody“¹³)? Byl tehdy československý občan opravdu v zajetí oné „dvouhlavé schizofrenie“ a strachu, jemuž čelil nasazením masky lži či přetvářky? Na tyto a podobné otázky chci ve své knize odpovědět, a to na jednom konkrétním případě (v jedné konkrétní oblasti): pozdně socialistickém folku.

UHRANUTÍ PÓDIEM

K rozšíření narativu zázraků při retrospektivních konceptualizacích pozdně socialistického folku nedošlo samo sebou. Jeho rozšíření má hlubší příčiny, které souvisejí s tím, co se autor toho kterého textu rozhodne tematizovat a co na druhé straně ponechává, často nevědomě, stranou.¹⁴

Všimněme si, že otevřeme-li v podstatě jakoukoli knihu o československé folkové hudbě v pozdním socialismu, setkáme se s dosti podobnou, ne-li identickou strukturou. Zpravidla hned na počátku knihy se její autor pokouší nalézt definici folku a poté, co tento těžko nalezitelný „svatý grál“ nalezne (nebo si to alespoň myslí), je uhranut výlučně „pódiem“ (písničkáři). Autoři se o ně samozřejmě zajímají různým způsobem - interpretují jejich písně podle různého klíče nebo se věnují nejruznějším zákazům a represím, kterým byli v průběhu let jednotliví písničkáři vystaveni, avšak to základní všechny autory textů o folku spojuje: v centru jejich zájmu je aktér na pódiu.

Písničkáři jsou proto na pódiu hned v dvojím smyslu: jsou na něm jako ti, kteří reálně koncertují, ale jsou na něm i metaforicky - jako ti, kteří jsou jako jediní ozáření světelným reflektorem historiků, zatímco zbytek folkové „krajiny“ se utápí v mlhách, ne-li dokonce v temnotách.

13 K tomuto přístupu, kdy vše „svobodné“ („ostrůvek svobody“) je jakoby vyvzdorováno na „moci“, která se všelijak vzpírá, „svobodné“ potlačuje a kontroluje, bdí nad všemi atd., viz například práci kolektivu historiků M. Vaněk a kol.: *Ostrůvky svobody*.

14 To samozřejmě velmi úzce souvisí s obecnou konceptualizací pozdního socialismu, neboť autoři textů o folku v 70. a 80. letech své „mininarativy“ celkem logicky přizpůsobují hegemonnímu historiografickému metanarativu.

Korpus strukturálně podobných textů, založených na zdůrazňování událostí a všelijakých výpovědí úzce souvisejících s „pódiem“, formuje a neustále zpevňuje specifický „folkový“ diskurz,¹⁵ který je v zajetí ostře protikladné duality protestní písničkář / oficiální moc (a nechme stranou, co se onou „oficiální mocí“ vlastně myslí). Tento diskurz je přeplněn předpoklady a morálními soudy a jeho klíčovými pojmy jsou slova jako *represe*, *protest*, *zákaz*, *bezčasí* či třeba *totalita*, případně fráze jako *skutečné hodnoty* atd.

Není nutné, abychom se na tomto místě pouštěli do obšáhlého rozboru veškeré dostupné české „folkové“ literatury (ani to není účelné), stačí, když zmíníme dva tuzemské texty, které jsou obecně považovány za texty erudované a následováníhodné. V první z těchto knih, která nese název *Děkuji za bolest...*, nechává její autor, Zdeněk R. Nešpor, předpoklady tohoto specifického diskurzu zaznít takřka ukázkově již v samotném úvodu:

Folková hudba totiž souvisí s hodnotami a se sociálním protestem, ukazuje nám, jak bychom měli žít, i když tak nežijeme. Bezčasí komunistického režimu v jeho nejodpornější fázi, kdy už jeho ideologii (skoro) nikdo nevěřil [...], tvořilo pro existenci folkové hudby ideální prostředí. V sedmdesátých a dlouhou dobu i v osmdesátých letech ji poslouchali jen ti, kterým to vadilo, i když mnozí z nich právě proto, aby se sami nemuseli angažovat. Prostřednictvím folkových koncertů vlastně „smývali svoje viny“. [...] Mezi folkovými písničkáři byli čestní lidé i udavači [...] a nakonec většina těch, kteří stáli někde mezi, odmítla překročit jistou hranici, před níž raději volila taktiku „menšího zla“, i když nebylo tak úplně morální a naopak bylo docela výhodné. [...] [Kniha] chce naznačit, že folk jako zpívání o hodnotách patřil za komunistického režimu mezi nejdůležitější vyjádření alternativních hodnot...¹⁶

A Josef Prokeš v knize *Česká folková píseň píše – pro změnu v závěru – v podstatě totéž, byť trochu jinými slovy:*

15 Více k tomuto viz M. Foucault: *Archeologie vědění*, zvláště pak viz část nazvanou *Diskurzivní formace*, s. 51-65.

16 Z. R. Nešpor: *Děkuji za bolest...*, s. 5-8.

V období komunistické totality právě česká folková píseň udržela kontinuitu i kontext národní kultury, nekolaborovala s nemravným režimem a nebyla ani přívěskem zábavního průmyslu.¹⁷

Jistě proto nepřekvapí, že například Nešpor – uhranul protestem, komunistickým „režimem“ a pátráním po „skutečných“ hodnotách – ve své knize hovoří o Jaromíru Nohavicovi (ale mohli bychom uvést řadu jiných ukázek) jako o někom, kdo se v jisté fázi kariéry „režimu dokonce do určité míry postavil“ (čtenář je Nešporem upozorněn na to, že se „režimu“ postavil například písní *Rakety*). O pár odstavců dále Nešpor píše (už bez zjemnění), že v raném období své kariéry vedl Nohavica „odpor vůči komunistickému režimu“,¹⁸ tudíž slova „do značné míry“ pravděpodobně nic neznamenaají... Vzhledem ke strukturální provázanosti textů o folku a přiznaným i nepřiznaným meziautorským výpůjčkám přitom nepřekvapí ani to, že Vladimír Hanzel psal více než dvacet let před Nešporem ve *Folkovém rozjímání* o Nohavicovi v podstatě identicky, a dokonce jako příklad Nohavicova „vzdoru“ uvedl tutéž píseň jako Nešpor (ač Nešpor Hanzela necituje, je zřejmé, že čerpá z něj). Hanzel: „Jedním z nejpůsobivějších a nejodvážnějších veřejných protestů proti oficiálnímu rozhodnutí o rozmístění jaderných raket na našem území je jeho [Nohavicova] píseň ‚27. 11. 1983‘ [myšlena píseň *Rakety*].“¹⁹ Josef Prokeš zase Nohavicu propojuje s Karlem Krylem a Vladimírem Mertou a říká, že jejich tvorba zrcadlí „strach a schizofrenii 70. a 80. let: ve škole

17 J. Prokeš: *Česká folková píseň*, s. 156.

18 Z. R. Nešpor: *Děkuji za bolest...*, s. 286–287.

19 V. Hanzel: *Folkové rozjímání*, s. 927. Mimochodem sám Nohavica se na jednom ze svých dobových koncertů (rok 1986) vyjádřil o Hanzelově textu takto (jazykově upraveno a zkráceno): „Hraju vám písně, které před půl rokem [...] vyšly v časopise Svědectví [...] A tam psali, že Plíhal si vyloženě koleduje o ‚zlatou mříž‘! A Nohavica, že byl jediný člověk, který – je řeč o té písničce proti raketám – veřejně v Československu vystoupil proti rozmístění raket! A já opravdu děkuju... To jsou paka! [...] Kdyby se mě zeptali, tak bych jim řekl: ‚Prosím vás, pane Tigríde, klidně otiskněte, ale já znám lepší písně. Třeba kdybyste mohl otisknout píseň, kterou jsem vám zahrál v první polovině: ‚Náš syn už je veliký, do plínek už nedělá...‘ A to oni ne. To by oni neotiskli. Ne, ne. To je stejné, přesně stejné jako u nás. Prostě všichni využívají, co chtějí využít.“ (J. Nohavica: *Koncert na Mazance 1986* (online), <https://www.youtube.com/watch?v=Gg6LZ9rXz-k> (Nohavicou řečené začíná v čase 41:15.)