Musicologica Olomucensia 32 – December 2020

Popularizace angloamerického rocku v Československu v době normalizace na příkladu brněnské scény[1]

Jan Blüml

Úvod

Diskuze o populární hudbě v Československu v mnoha ohledech podléhala výraznému trendu chápat umění jako prostředek k výchově člověka na základě všeobecně přijatých „pozitivních hodnot". Trendu, jenž dnes bývá často spojován s ideologicky motivovaným sociálním inženýrstvím v duchu teze Josefa Kotka o tom, že: „K vládě nastoupivší dělnická třída, upevňujíc svou politickou moc, kladla hlavní důraz na agitační a výchovnou stránku umění a hudby […]";[2] trendu, který měl ale své kořeny už v meziválečné době, potažmo pak i v hlubších vrstvách dějin hudby. Obsese výchovou, ať už ze strany představitelů státní kulturní politiky, vážné hudby či zástupců starších typů populární hudby, zásadním způsobem ovlivňovala podobu domácích rockových dějin, počínaje formulací estetických kritérií, legislativními a jinými regulacemi kultury konče.

Následující text se zaměřuje na to, jaký způsobem byly všudypřítomné principy hudební osvěty přijímány a posléze uplatňovány samotnými rockery v rámci jejich vlastní scény. Konkrétně bude studie zkoumat formy institucionalizované popularizace angloamerického rocku v kontextu brněnských klubů v době normalizace (1969–1989). Z hlediska mezinárodní diskuze text navazuje na kritiku „paradigmatu studené války" Ewy Mazierské, která odmítá dosavadní dominantní interpretaci historie populární a rockové hudby v komunistické Evropě jako

[1] Studie byla podpořena projektem Filozofické fakulty Univerzity Palackého FPVC2016/01 s názvem „Stylová, žánrová a kulturní analýza české pop music v období šedesátých až osmdesátých let 20. století."

[2] Josef Kotek, *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie k současnosti* (Praha: Panton, 1990), 264.

dějin politických excesů a primárního politického působení.[3] Na základě studia nepublikovaných pramenů a orálně historického výzkumu text v tomto smyslu usiluje o to ukázat, že pro velkou část československých fanoušků rock v prvé řadě představoval estetický objekt, stejně tak, že popularizace angloamerického rocku během normalizace mnohdy probíhala s plnou podporou oficiálních institucí, jakými byly například kluby Socialistického svazu mládeže – nejde přitom zdaleka pouze o závěr normalizace na konci osmdesátých let, který podle Mikoláše Chadimy představuje tu nejhezčí část, „když se hroutí diktatura, když fungují všechny ty vymoženosti diktatury, že jako hudebník máš nárok na tříhvězdičkový hotel, od dvou set kilometrů máš právo na dopravu, ale už si můžeš dělat, co chceš."[4] Rozbor situace v jihomoravském regionu a městě Brně má ukázat zejména rozmanitost československé rockové scény, která bývá někdy zjednodušeně vykládána právě prizmatem politických (ale i mimopolitických) souvislostí spojených výhradně s děním v Praze.[5] V neposlední řadě se studie dotýká rovněž otázky národní identity a národní (populární) hudby, a to s ohledem na koncept „estetického kosmopolitismu", s nímž v souvislosti s hudební kulturou komunistické Evropy v klíčové knize na dané téma z poslední doby *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* rovněž pracuje Ewa Mazierská.[6]

Celonárodní kontext a výměna informací na ose Praha-Brno

Jednou z nejvýznamnějších institucí, která v normalizačním Československu popularizovala angloamerickou populární hudbu i její domácí deriváty, byla Jazzová sekce. Ta byla ustavena v Praze v roce 1971 jako přidružená organizace Svazu hudebníků ČSR s původním cílem propagace jazzu. Jazzové zaměření však záhy vystřídal zájem o rock a alternativní hudbu. V průběhu následujících let aktivity Jazzové sekce dalece přesáhly hudební rámec a organizace se stala bohatým zdrojem širokého spektra informací a uměleckých forem.[7] Ačkoliv základní tvůrčí jádro Jazzové sekce tvořil relativně úzký okruh osobností, kteří danou činnost vykonávali nad rámec civilního povolání ve velmi skromných technických podmínkách, během své zhruba patnáctileté existence dokázala organizace realizovat množství projektů včetně vydávání časopisů, knih, pořádání koncertů, festivalů, výstav nebo přednášek. Šlo navíc často o projekty s relativně širokým společenským dopadem, což nejlépe ilustruje více než deset tisíc diváků, „kteří

[3] Ewa Mazierska, ed., *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* (London: Palgrave Macmillan, 2016), 2.

[4] Pořad České televize *Ladí, neladí* z roku 2006, https://rb.gy/lgqopa (cit. 20. září 2020).

[5] Srov. Aleš Opekar, „Regionalistická historiografie českého rocku a její nové přírůstky", *Hudební věda* LVII, č. 2 (2020): 210–249.

[6] Mazierska, *Popular Music*, 5.

[7] Srov. Vladimír Kouřil, *Jazzová sekce v čase a nečase 1971–1987* (Praha: Torst, 1999).

téměř vykoupili všechny koncerty druhých a třetích Pražských jazzových dnů“,[8] konaných pod hlavičkou Jazzové sekce v roce 1975.

Systematická osvětová činnost Jazzové sekce měla řadu podob: prostřednictvím zásilkové služby byly členům distribuovány gramofonové desky československých, polských či východoněmeckých vydavatelství, dále byly nabízeny zájezdy na polské festivaly Jazz Jamboree nebo Jazz nad Odra, poskytovaly se slevy na vstupné na rozmanité koncerty (například Pražské jazzové weekendy určené zejména mimopražským členům), na popularizační pořady v Divadle hudby či promítání filmů v kině Ponrepo (například na sezonu 1977/1978 byly avizovány filmy *Perný den*, *Zabriskie Point*, *Žlutá ponorka*, *Festival v Concorde*, *Sammy Davis Jr.*, *Rosmary's Baby*, *Zasněžená romance*, *Easy Rider*, *Synkopy*).

Přestože byla Jazzová sekce institucionálně svázána s Prahou, kde probíhaly její klíčové aktivity včetně zmíněného multižánrového festivalu Pražské jazzové dny, prostřednictvím široké celorepublikové členské základny přímo či nepřímo ovlivňovala kulturní dění v celém Československu. Počet členů Jazzové sekce, kteří byli pravidelně informováni o aktivitách organizace zejména prostřednictvím bulletinu *Jazz* a jeho rozmanitých příloh, od poloviny sedmdesátých let výrazně stoupal. Z původních 3 000 členů kolem roku 1971 se základna postupně rozrostla až na konečných asi 6 500 členů v roce 1984; celkem se v organizaci vystřídalo více než 8 000 osob.[9] Zpráva z listopadu 1982 potvrzovala silné moravské zastoupení: Praha (800), Brno (141), Olomouc (85), Ostrava (70), Plzeň (68), Pardubice (47), České Budějovice (37), Liberec (36), Hradec Králové (33), Bratislava (54) a Košice (39);[10] mezi členy a tedy pravidelnými příjemci tiskovin Jazzové sekce byla také řada českých státních či městských knihoven: Praha, Brno, Olomouc, Havířov, Ústí nad Labem, Litoměřice, Chomutov, České Budějovice a další, čímž se vliv násobil.

V souvislosti s širokým vlivem Jazzové sekce je nutno zmínit, že řada jejích členů či blízkých příznivců na základě inspirace bohatými kulturními aktivitami pražské centrály realizovala osvětový model Jazzové sekce zcela nezávisle v rámci svých možností ve svém regionu, například v podobě vydávání časopisu, organizací poslechových pořadů, festivalů nebo budováním sociální sítě koncentrované kolem vybraného hudebního idolu na bázi fanklubu. Tím vznikala značně široká sekundární vrstva vlivu Jazzové sekce na československou hudební kulturu, což platilo mimo jiné v obou tradičních moravských kulturních centrech, Olomouci i Brně.[11]

---

8 „Pražské jazzové dny 1975“, *Jazz*, č. 15 (1975): 3–4.

9 Korespondence s V. Kouřilem ze srpna 2020.

10 Kouřil, *Jazzová sekce*, 232.

11 Srov. Jan Blüml, „Dějiny moderní populární hudby v Olomouci se zaměřením na období 1945–1989“ (Ph.D. disertace, Olomouc: Katedra muzikologie FF UP, 2014).

Zmiňujeme-li metropoli jižní Moravy, je fakt, že mnohé podněty původně přicházející z hlavního města Československa byly brněnskými příznivci rockové hudby postupně rozvíjeny zcela originálním způsobem. Významným členem Jazzové sekce v jejích počátcích byl například brněnský hudebník a popularizátor Petr Werner (1956–2008), organizátor vyhlášeného festivalu Valná hromada a zakladatel brněnské alternativy, která v druhé polovině osmdesátých let slavila úspěch po celém Československu.[12] Ať už přímý či nepřímý vztah k Jazzové sekci měli také Petr Gratias (nar. 1955) a Bohumil Jůza (nar. 1954), významní brněnští popularizátoři angloamerického rocku a zakladatelé hudebních fanklubů, jejichž dlouhodobé fungování u nás v osmdesátých letech nemělo obdobu. Podobný dosah jako Jazzová sekce měla v první polovině osmdesátých let také konkurenční pražská instituce Sekce mladé hudby, jejíž základnu v roce 1985 tvořilo asi 10 000 členů.[13] Právě v Sekci mladé hudby a jejích tiskovinách včetně časopisu *Kruh* nacházeli důležitý zdroj informací ti fanoušci, kteří se již z kapacitních důvodů nedostali do dříve založené Jazzové sekce.

Dalším fenoménem, který na Moravu přicházel z Prahy, byly komorní klubové poslechové pořady – jeden z hlavních hudebních formátů éry komunistického Československa vůbec, který v době normalizace v různých podobách a pojetích současně naplňoval osvětové, umělecké, sociální, propagační, ekonomické a svým způsobem i politické funkce. Popularizace poslechových pořadů dnes bývá většinou spojována s činností pražského publicisty Jiřího Černého (nar. 1936), který daný formát realizoval už během svého působení v Československém rozhlase v šedesátých letech; hudbu z hitparády Houpačka poprvé pouštěl s doprovodem diapozitivů a odborným komentářem mimo rozhlas v roce 1966 v Lidovém domě v Litvínově.[14] Celkem udělal Černý okolo 3 250 poslechových pořadů (takzvaných antidiskoték): od září 1971 do konce roku 1975 zhruba 150 až 200, v letech 1976–1989 to bylo 1 706 pořadů, v letech 1990–2005 pak 1 358 pořadů.[15] Stabilně velký posluchačský ohlas měly pořady v Praze a v Brně, potom ale také na mnoha jiných i zdánlivě zapadlých místech Česka.

Brněnsko Černý navštěvoval s pořady orientovanými na významné kapitoly z dějin české populární hudby (Osvobozené divadlo, Suchý a Šlitr, český rock a folk šedesátých a sedmdesátých let), potom ale především na angloamerický rock. Dramaturgii publicista přizpůsoboval silné lokální komunitě fanoušků Franka Zappy, dále početným příznivcům The Beatles, ale i Jethro Tull, za jejichž širokou popularitu v normalizačním Československu byl podle Jana Rejžka

[12] Srov. https://rb.gy/8eaily (cit. 13. listopadu 2020).

[13] Petr Hrabalík, „Sekce mladé hudby", in *Internetová encyklopedie rocku Bigbít*, https://rb.gy/jqxgev (cit. 20. září 2020).

[14] Jaroslav Riedel, *Kritik bez konzervatoře* (Praha: Galén, 2015), 83.

[15] Riedel, *Kritik bez konzervatoře*, 223.

Černý sám do značné míry odpovědný.[16] Petr Gratias vnímal Černého jako nepřekonatelného tvůrce poslechových pořadů, který svým hudebním i kulturním rozhledem zdaleka překonával desítky a stovky tehdejších československých konkurentů, kteří se na amatérské či profesionální bázi na poli klubových poslechových pořadů realizovali. Bohumil Jůza znal Černého už z hitparády Houpačka ze šedesátých let, jako přímého iniciátora kultury poslechových pořadů v Brně jej ale nevnímal: „Nechci mu upírat ty zásluhy, ale na spoustu míst se ani nedostal… spíš to vycházelo z přetlaku těch místních lidí, sdružovali se a chtěli se podělit o informace."[17]

Ve skutečnosti měla tradice klubových poslechových pořadů v Československu daleko hlubší kořeny sahající až do meziválečné doby, kdy vzrostla dostupnost gramofonových desek a gramofonů. V linii jazzových klubů stál na jejím počátku spolek jazzofilů Gramoklub zřízený ve třicátých letech a uvádějící poslechové pořady publicisty Emanuela Uggé o tradičním jazzu.[18] V mezinárodním kontextu unikátní institucí postavenou přímo na koncepci poslechového pořadu bylo Divadlo hudby,[19] které v roce 1949 v Praze založil generální ředitel Gramofonových závodů Josef Háša. Komorní scéna s kapacitou sálu asi 130 míst k sezení spojovala reprodukci hudby i její živé provádění, popularizační výklad, taneční, herecký a recitační projev, promítání diapozitivů a filmů.[20] V brzké době se popularizační programová koncepce pražského Divadla hudby pod různými zřizovateli rozšířila také do dalších československých měst: Olomouce (1949),[21] Ostravy (1951), dále do Liberce, Pardubic, Plzně nebo Bratislavy.[22]

V Brně se pořady typu Divadla hudby konaly od roku 1962 při hudebně historickém oddělení Moravského muzea, později pod hlavičkou Malého divadla hudby. V letech 1964–1972 instituci vedl skladatel a muzikolog Miloš Štědroň (nar. 1942), který z Malého divadla hudby vybudoval svébytný klubový prostor příznačný svým avantgardním naturelem a množstvím postav, které jsou dodnes spojovány s takzvanou brněnskou bohémou.[23] Důležitou složkou dramaturgie s mnoha interdisciplinárními přesahy, poezií a soudobou vážnou

---

16 Seriál České televize *Bigbít*, 1995–2000, díl. 19.

17 Rozhovor s B. Jůzou ze srpna 2020, archiv autora.

18 Zbyněk Mácha a Ivan Poledňák, „Emanuel Uggé", in *Český hudební slovník osob a institucí* (Brno: Ústav pro hudební vědu FF MU), 21. ledna 2009, https://rb.gy/byawcd.

19 Jiří Macek, ed., *ABC diskofila* (Praha: Supraphon, 1976), 160.

20 „Založení Divadla hudby", in *Historie společnosti Supraphon*, https://rb.gy/bhtkcn (cit. 20. září 2020).

21 Blüml, *Dějiny moderní populární hudby*, 304.

22 Jiří Kopecký, „Divadlo hudby (Praha)", in *Český hudební slovní osob a institucí*, 28. března 2006, https://rb.gy/kaoioi.

23 Libuše Janáčková, „Malé divadlo hudby", in *Český hudební slovník osob a institucí*, 25. srpna 2017, https://rb.gy/yoytdt.

hudbou, s prezentacemi vzácných a nedostupných nahrávek, byl také rock včetně všech aktuálních progresivních proudů. Ačkoliv populární a rentabilní rockové pořady ve stejné době probíhaly také v pražském Divadle hudby, kde je vytvářel významný domácí popularizátor avantgardního rocku Petr Dorůžka (nar. 1949),[24] atmosféra experimentálního Malého divadla hudby, jehož pořady uváděli současně renomovaní muzikologové a skladatelé spolu s nadšenými laiky a sběrateli desek, vykazovala značnou míru specifičnosti.

Jako určující okamžik formování vztahu k hudbě a její recepci, současně jako důležitý inspirační zdroj pro vlastní osvětové poslechové pořady zmiňuje Malé divadlo hudby Petr Gratias; činí tak sugestivně, v širších estetických souvislostech a s odkazem na prezentaci tehdy aktuální experimentální nahrávky Pink Floyd *Ummagumma* (1969):

> Album jsem poprvé slyšel v roce 1970 v Divadle hudby na poslechovém pořadu. Chodila tam intelektuálně založená společnost, která striktně odmítala komerci a naleštěný pop. Měl jsem patnáct a půl roku a zajímala mě zahraniční scéna. UMMAGUMMA byl můj první dotek Pink Floyd. Dimitr Šandurkov, který pořad uváděl, pouštěl diapozitivy a my jsme vnímali hudbu většinou potmě. Byl to mimořádný zážitek, který ze mě nevyvanul ani po 41 letech. Byli jsme vyzváni, abychom speciálně skladbu CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE vyslechli (pokud se nám naskytne příležitost) nejlépe úplně sami […]. Dvojalbum jsem si objednal u tety žijící v Kanadě a za pár týdnů jsem ho s bušícím srdcem přinesl z pošty. Bylo to na prahu léta a já byl doma sám. Byl večer – asi tak 21.00 – a venku se chystala pořádná letní bouřka. […] Ve vzduchu bylo cítit vodu, pak náhle potemnělou oblohu proťal blesk jak bič a záclony vyletěly z bytu oknem ven a vzápětí je protivítr stlačil zpět a začala pořádná průtrž. Bouře po několika minutách skončila, ale dobrou hodinu příšerně pršelo. Do toho jsem si pustil první ze jmenovaných skladeb a opravdu jsem procítil ten expresivní horror na vlastní kůži – od toho pianissima po závratné fortissimo až zase zpět do pianissima. Skutečně jsem pocítil strach. Byl to neopakovatelný zážitek. Dneska už strach samozřejmě necítím, ale tu mimořádnost jsem z mysli už nevypudil a ani nechci.[25]

Vedle Šandurkova na tvorbě rockových pořadů participovali Jaroslav Panáček a sběratel desek a muzikolog Vladimír Čech. Gratias byl jedním z mnoha místních rockerů, kteří si do divadla pravidelně kupovali předplatné a kteří během pátečních představení menší sálek s kapacitou 50 míst k sezení vždy spolehlivě zaplnili. Jak je patrné ze soupisu programů Malého divadla hudba uvedených v příloze disertační práce Libuše Janáčkové, rockové hudbě se zde na konci

[24] „Z domova", *Melodie* 10, č. 6 (1972): 172.

[25] Diskuzní příspěvek P. Gratiase z 3. května 2011 na webu Progboard.com, https://rb.gy/jpx3ne (cit. 20. září 2020).

šedesátých let dostávalo značného prostoru: například v sezoně 1966/1967 proběhlo 28 pořadů o angloamerickém rocku včetně repríz, v sezoně 1967/1968 to bylo 45 pořadů včetně repríz, v sezoně 1968/1969 opět 45 pořadů včetně repríz (103), v sezoně 1969/1970 30 pořadů včetně repríz. Pro vědomí kontextu dodejme, že celkem bylo v pojednávané době během jedné sezony uvedeno více než 100 pořadů, řada z nich se ale věnovala také jazzu, angloamerické muzikálové produkci a jiným formám moderní populární hudby mimo rock.[26]

Je pozoruhodné, že Malé divadlo hudby ovlivňovalo i protagonisty zmiňované vyhlášené brněnské scény alternativní hudby osmdesátých let, a to svými pořady zaměřenými na moderní proudy vážné hudby, jak to potvrzuje Petr Randula ze skupiny Třírychlostní Pepíček: „Znali jsme nahrávky Plastic People a jiných undergroundových kapel. V roce 1981 k nám na koleje začal jezdit Mikoláš Chadima […] A ještě tu byl jeden důležitý vliv – moderní vážná hudba. Alois Piňos dělal výborné pořady v Divadle hudby, tam jsme se potkávali s mnoha lidmi, kteří pak vystupovali na [brněnských přehlídkách nezávislé scény] Valných hromadách."[27]

Osvětové aktivity brněnských klubů

Jak už bylo řečeno, osobitá tvář brněnského rocku v době normalizace z části vycházela z přejímání a svérázného přetváření pražských impulzů, určovaly ji ale i jiné faktory. V prvé řadě pak ty, které se odvozovaly od specifické geografie města a dostupnosti rakouského televizního a rozhlasového vysílání. Podívejme se nejprve na charakteristické rysy české a moravské scény z širšího pohledu.

Rámcově v pojetí dobových územně správních celků Severomoravského a Jihomoravského kraje moravskou scénu osmdesátých let definoval Petr Hrabalík. Ten tvrdí, že z hlediska geografie lze český rock rozdělit na tři oblasti: Čechy, Moravu a Prahu. Moravská scéna se přitom od té české (mimopražské i pražské) odlišovala ve třech základní aspektech: a) více tíhla k undergroundu, což se nejvíce projevovalo na vzhledu hudebníků a rockových fanoušků; podle Hrabalíka rockeři z Moravy spíše tendovali k tomu být máničky („maňuchy") než nakrátko ostříhaní „novovlňáci", b) druhým aspektem byla touha po experimentu a pohrdání vším, co zavánělo komerčností; tvorba moravských kapel byla v tomto smyslu daleko hůře stravitelná pro širší publikum, c) moravské skupiny byly daleko otevřenější k přijímání jiných druhů hudby (folklór, vážná hudba).[28]

[26] Libuše Janáčková, „Malé divadlo hudby a poezie v Brně 1962–1995" (Ph.D. disertace, Brno: Ústav hudební vědy FF MU, 2017).

[27] Jaroslav Riedel, „Valné hromady a jejich pražské obdoby 1981–1983", *UNI* 27, č. 7 (2017), https://rb.gy/8xxtdi.

[28] Petr Hrabalík, „Rozdíly mezi Moravou, Čechami a Prahou", in *Internetová encyklopedie rocku Bigbít*, https://rb.gy/sq4hbw (cit. 20. září 2020).

Hrabalík dále konstatuje, že to nejpodivnější a nejzvláštnější, co se v českém rocku osmdesátých let objevilo, přišlo z Brna: „Brno bylo vždycky vůči Praze v jakési permanentní opozici a pokaždé, když z Prahy v rámci rocku cosi vyšlo, Brno muselo kontrovat něčím totálně odlišným. Srdce brněnských hudebníků tloukla bezvýhradně pro nekomerční a alternativní projekty. Onen vnitřní pocit vytvářet cosi, co se vymyká, co odporuje všem komerčním měřítkům a tlakům v tomhle městě vznikal už koncem 60. let.“[29] K poznámce o šedesátých letech lze dodat, že v roce 1969 významný představitel brněnské scény Petr Ulrych se skupinou Atlantis a Orchestrem Gustava Broma natočil jedno z prvních domácích konceptuálních alb inspirovaných The Beatles, ale i dobovým psychedelickým rockem a experimentálním třetím proudem, LP *Odyssea*, které Jiří Černý později označil za možná jediný náskok před světem, jaký jsme kdy v historii populární hudby měli.[30] Podobná specifika se týkala i oblasti vážné hudby, což dokazuje právě oblast třetího proudu, v níž brněnští skladatelé jako Pavel Blatný značně předbíhali stylově disparátní a epizodické pokusy svých pražských kolegů.[31] Představitel brněnské alternativy osmdesátých let, výtvarník, spisovatel, textař a zpěvák Vladimír Kokolia spatřoval specifikum scény jihomoravské metropole také v tom, že zatímco v Praze je základním komunikačním požadavkem legrace, „v Brně se bere vážně všechno – i muzika.“[32]

Mluvíme-li o geografii jako o determinujícím prvku brněnského rocku, stojí za to připomenout širší charakterizaci jihomoravské metropole od Pavla Jiráska, a to také s ohledem na vliv, jaký mělo samo Brno na scénu československého hlavního města:

> Město dračího krokodýla – panoráma nekonečných fabrik s rozbitými okny, rezavým haraburdím trčícím ze Svratky, chaosem dělnických domků, malými náměstíčky a dvorečky, topoly a pavlačáky, město prachu se slínem. Město Janáčkovo a Mahenovo, město Ištvanovo i Skácelovo, město skvělé funkcionalistické architektury, město mezi Vídní a Prahou. A nad tím vším se potutelně usmívá pastýř Petrov, aby stále připomínal, že taková je tvář tohoto města. Tvář každodenní a zřejmě právě ta tvář, která se jako v zrcadle odráží v dílech brněnských umělců – nevyjímaje rockery. Z mnoha muzikologických odborných i publicistických studií o brněnském rocku totiž téměř jednomyslně vyplývá, že Brno bylo povýšeno na líheň talentů, na podivuhodnou sádku, jejíž provincialita se vymanila

[29] Petr Hrabalík, „Brněnská alternativní scéna“, in *Internetová encyklopedie rocku Bigbít*, https://rb.gy/bdkaeo (cit. 20. září 2020).

[30] Jiří Černý, „Odyssea (LP sleeve note, 1990)“, in *Hana a Petr Ulrychovi. Půlstoletí 1964–2014* (Brno: CPress, 2015), 39–40.

[31] Miloš Štědroň, *Josef Berg* (Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1992), 57–58.

[32] Hrabalík, „Brněnská alternativní scéna“.

> z předpokládaného průměru tím, že čas od času přichází s mimořádnými stylovými a vývojovými impulsy, zejména pro zavedenou rockovou scénu pražskou.[33]

V následujícím textu se zaměříme spíše než na vlastní hudebně stylové výboje brněnského rocku na inovace v oblasti popularizace angloamerické populární hudby, a to na bázi klubových poslechových pořadů. Také v tomto směru má ale definice Brna jako „města mezi Vídní a Prahou" své hluboké opodstatnění.

Podobně jako tomu bylo jinde v Československu, také brněnskou klubovou scénu ovlivnil nástup normalizace po okupaci v srpnu 1968. Dramaturgie Malého divadla hudby se po odchodu Miloše Štědroně v roce 1972 postupně přiklonila spíše k tradiční vážné hudbě; další lokální kluby, které se po roce 1967 začaly orientovat na stále populárnější taneční diskotéky a kterých bylo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let v jihomoravské metropoli okolo dvaceti, byly v letech 1971 a 1972 postupně rušeny: „Vypadalo to, že o ně není zájem, začaly tam třeba cvičit maminky s dětma. Jejich funkce se měnila nenápadně."[34] V roce 1970 tvrdil Jaromír Tůma, že se brněnské beatové kluby rozrostly jako houby po dešti, ale jejich konjuktura už překročila kulminační bod: „Nedávno byl uzavřen Really Club a 10. května končí velkým koncertem za účasti bratislavské skupiny Gentlemen svou sezónu Pop Music Club."[35] Jako nejvýznamnější instituci svého druhu Tůma zmiňoval Bav Club (Šelepova 1), vedený Milošem Bernátkem. Šlo o původní Beat Fan Club, který do sedmdesátých let vkročil již v reformované podobě pod záštitou nově ustaveného Socialistického svazu mládeže (fungujícího od roku 1970). K dalším klubům SSM patřil také Klub-Brno IV, Křenová 75. Podívejme se nyní blíže na posledně uvedenou instituci, která se v druhé polovině sedmdesátých let zásadně odklonila od původní koncepce práce s mládeží v souladu s oficiální státní kulturní politikou a stala se svébytným centrem propagace angloamerického rocku – to vše při zachování oficiálního statusu a s plnou podporou místních úřadů.

Ještě v polovině sedmdesátých let v Křenové probíhaly taneční diskotéky, které však vzbuzovaly negativní pozornost orgánů kvůli údajným problémům s chováním návštěvníků. Zřizovatel Jihomoravský podnik služeb mládeže se následně rozhodl o radikální změnu koncepce klubu, jak potvrzuje Petr Veselý v článku pro *Mladý svět* z roku 1980:

> Zmizely stoly ulepené od piva, kulečník a pár dalších věcí. Z dobře zavedené „hospody" se pomalu stával klub. Snažil se o maximální komornost a útulnost.

---

[33] Pavel Jirásek, „Pokus o komplexní výklad rockové scény v Brně I" (Mgr. diplomová práce, Ústav hudební vědy, FF MU Brno, 1993), 8–9.

[34] Rozhovor s B. Jůzou ze srpna 2020, archiv autora.

[35] Jaromír Tůma, „Brněnská setkání", *Melodie* 8, č. 7 (1970): 209.

> Pak se změnila programová náplň. Vedle toho, že v klubu vystupovaly zajímavé osobnosti a skupiny, začali v „Křence" promítat i dobré filmy. […] Později to v „Křenové" zkusili s hudebními poslechovými pořady. Diskotéku byste v jejím programu hledali marně. To byl dost drzý začátek. […] Dneska má klub na většině svých akcí plno, na některých dokonce beznadějně nabito. Z jeho pořadů mě nejvíc zajímaly ty, které si v „Křenové" připravili sami.[36]

V roce 1984 bylo v Brně registrováno 270 souborů zájmové umělecké činnosti, které nacházely uplatnění právě v klubových pořadech nejrůznějšího druhu.[37] V rámci zájmové umělecké činnosti v Křenové pracovaly dvě tvůrčí skupiny zaměřené právě na tvorbu poslechových pořadů: první ve složení Bohumil Jůza, Petr Tejkal, Jaroslav Kobylinský, Radek Rašovský, Lukáš Hvězda (s orientací převážně na tvorbu Franka Zappy), druhá původně v obsazení Pavel Grégr, Petr Gratias a Petr Werner, později Pavel Grégr plus Zina a Petr Wernerovi (s dominantním zaměřením na avantgardní okruh Rock in Opposition).[38]

Hudba prezentovaná v poslechových pořadech byla kvalitně stažená na pásech, které se pouštěly z magnetofonů Revox. Vedle hudby, předčítání překladů anglických textů a projekcí diapozitivů vyráběných brněnským fotografem Jefem Kratochvilem byly využívány také rekvizity: v pořadu o sanfranciských hippies a skupině The Doors to byla například umělá tráva, nainstalovaná do sálu místo židlí, na níž publikum během produkce leželo; umělý trávník si autoři půjčili z Divadla na provázku, odkud měli také prolínačku na dva diaprojektory s možností komplexnějších vizuálních efektů. V pořadu o Jethro Tull byly náladové a ilustrační fotografie promítány na zadní stěně klubu; v pořadu o The Rolling Stones se projekce promítala přes figury členů kapely vyřezané z polystyrenu. Pořad Hardrockový trojúhelník (Deep Purple, Black Sabbath, Led Zeppelin) byl z ilustrativních důvodů výjimečně taneční.

Ryze zábavná funkce rocku s tancem a dekoncentrovaným poslechem nebyla autory pořadů podporována, což se týkalo jak Petra Gratiase, tak Bohumila Jůzy. Druhý uvedený vzpomíná na počátek poslechových pořadu v Křenové, kdy zde 22. září 1978 na pozvání činorodé programové vedoucí Vlaďky Smýkalové během své vernisáže kresleného humoru prezentoval hodinový poslechový pořad o Franku Zappovi a Captain Beefheartovi. Jeho úspěch okamžitě založil tradici, která v Křenové vydržela téměř celá osmdesátá léta. Už premiéra prvního tříhodinového poslechového pořadu *Francis Vincent Zappa* uskutečněná 8. prosince 1978 vyvolala značný ohlas: „Čekali jsme, že přijdou jenom kamarádi, ale bylo to našlapaný, lidi stáli, asi dvě stě lidí. Dorazili kluci z Progresu, ze Synkop, prostě

[36] Petr Veselý, „Klub jako křen", *Mladý svět* 22, č. 40 (1980): 20–21.
[37] Zdeňka Lehká, „Život v klubech", *Tvorba*, č. 17 (1984): 20.
[38] Viz web fanklubu Franka Zappy, https://zappa.mypage.cz/menu/zajimavosti (cit. 20. září 2020).

každý, kdo v Brně v hudbě něco znamenal."[39] V následujících letech o stejném umělci postupně vznikl rozsáhlý šestidílný seriál, který byl často ve sledu několika po sobě jdoucích dní (v obnovených premiérách či reprízách) uváděn nejenom v Brně, ale i v dalších městech Čech (Hradec Králové, Jihlava) a Moravy (Olomouc, Hodonín, Prostějov, Blansko, Hrušovany u Brna).

Aktivita klubu v Křenové vyvrcholila v letech 1982 a 1983 uspořádáním dvou několikadenních celostátních přehlídek poslechových pořadů s pozvanými hosty z Prostějova, Olomouce, Tábora a Prahy. První přehlídku uváděl pořad o Art Bears a fenoménu Rock in Opposition (autoři: Werner, Grégr, Gratias), dále byl prezentován pořad o Franku Zappovi (autoři: Jůza, Kobylinský, Rašovský). Hlavním hostem byl spolupracovník Jazzové sekce Josef Vlček, jenž uvedl pořad o experimentálních tendencích v rámci disco music.[40] O poslechových pořadech jako stále populárnější formě zájmové umělecké činnosti, jejichž „význam pro ovlivnění estetických názorů i společenské zaměřenosti mladých lidí je nezpochybnitelný,"[41] začal pod vlivem zmíněných přehlídek šířeji informovat jihomoravský tisk. Ve skutečnosti se v Křenové scházelo rozmanité publikum zahrnující pracující mládež, středoškoláky, vysokoškoláky, rockery, intelektuály i místní kulturní fajnšmekry.

Tradice popularizačních poslechových pořadů zaměřených převážně na angloamerický umělecký rock, na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let koncentrovaná v klubu Křenová, v průběhu osmé dekády vyústila v založení hudebních fanklubů, jejichž dlouhodobé fungování nemělo alespoň podle dosavadního stavu poznání obdobu nikde jinde v republice[42] (pomineme-li krátkou fázi zakládání fanklubů v Praze i jinde v Čechách a na Moravě na konci šedesátých let před nástupem normalizace). V prvním případě šlo o fanklub britské skupiny The Beatles vzniklý v roce 1982 v Hrušovanech u Brna, v případě druhém o fanklub představitele rocku ve Spojených státech Franka Zappy ustavený v Brně v roce 1986. Obě institucionalizovaná společenství soustředěná kolem hudebních idolů ze Západu sdílela východiska v československé, potažmo moravské a brněnské

[39] Rozhovor s B. Jůzou ze září 2020, archiv autora.

[40] ab., „Přehlídka poslechových pořadů", *Brněnský večerník*, 20. září 1982.

[41] Alena Borková, „Brněnská přehlídka", *Práce*, 30. září 1982.

[42] Podle Radka Diestlera během normalizace neexistoval žádný fanklub anglofonního rocku v západních Čechách, to stejné tvrdí Vladimír Papoušek o jižních Čechách. Otázka existence fanklubů v Praze i jinde byla konzultována s Petrem Dorůžkou a Alešem Opekarem, ani oni ale v této věci nemají pozitivní zjištění. Informace o fanklubech západních hvězd v době normalizace chybí také v pramenech, nepočítáme-li zcela ojedinělé drobné zprávy v podobě inzerátů z konce osmdesátých let na způsob: „Fan – klub Sparks a Pavlov's Dog existuje na adrese T. Prášek, Majerové 123/5, 541 01 Trutnov". Viz „Malý oznamovatel", *Melodie* 24, č. 5 (1986): 31.

rockové tradici, současně každé originálním způsobem těžilo z možností, jaké tehdejší scéna druhého největšího města České socialistické republiky[43] nabízela.

Výběr uvedených zahraničních hvězd byl z hlediska obecné recepce angloamerické populární hudby v komunistickém Československu příznačný. Pro ilustraci: jak o skupině The Beatles, tak o Zappovi u nás vyšly původní knižní monografie, což neplatilo o nikom jiném z okruhu zahraničního rocku: v prvním případě byli autory Jiří Černý s manželkou Miroslavou Černou (*Poplach kolem Beatles*, 1966) a Antonín Matzner (*Beatles: výpověď o jedné generaci*, 1987), v případě druhém Petr Dorůžka (*Šuplík plný Zappy*, 1984). První LP skupiny The Beatles bylo v Československu oficiálně vydáno v roce 1969 (*A Collection of Beatles Oldies but Goldies*), za ním následovalo několik dalších;[44] o vydání The Mothers of Invention v rámci Gramofonového klubu Supraphonu se psalo už v roce 1972,[45] první a poslední nosič se Zappovou hudbou ale nakonec oficiálně vyšel na MC až v roce 1977.[46] Pro mnohé oba umělecké subjekty představovaly svého druhu protipóly či archetypy rocku šedesátých let: americký a britský styl – ten první racionální a kritický k současnosti, ten druhý intuitivní a zahleděný do minulosti;[47] ke konfrontaci ostatně docházelo i přímo skrze Zappovu desku *We're Only in It for the Money* (1968) parodující fantaskní svět *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) od The Beatles.

Fanklub The Beatles založil Petr Gratias společně s přáteli, s nimiž se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pravidelně setkával na sobotních burzách desek pod Janáčkovým divadlem. Důležitým impulzem pro vznik klubu byla především tragická smrt zakladatele The Beatles Johna Lennona 8. prosince 1980. Ustavující schůzi klubu z 20. listopadu 1982 v salónku restaurace Na Benátkách v Brně-Židenicích popsal Jan Břečka (nar. 1966) jak vzhledem k vlastnímu prožitku sounáležitosti s hudebně spřízněnou komunitou, tak s ohledem na celkový ráz vznikajícího společenství:

> Vzpomínám si, jak jsem na setkání šel s povznášejícím pocitem, že se stávám součástí komunity milovníků Beatles, která mě bere jako sobě rovného, byť o dost mladšího, než ostatní. Na schůzku jsem se náležitě „vymódil" starým kabátem po dědovi, na krku korálky, přívěsky z kůže a křížek, delší vlasy, prostě „hipís" jak

[43] Jako členského státu federativní Československé socialistické republiky v letech 1969–1990. V roce 1980 mělo Brno téměř 400 000 obyvatel, hlavní město Praha rámcově 1 100 000 obyvatel.

[44] *Abbey Road* (1972), *Beatles 62–65* (1981), *The Beatles featuring Tony Sheridan* (1982), *Expedice R'n'R* (1983), *A Hard Day's Night* (1986), *With the Beatles* (1987).

[45] „Z domova", *Melodie* 10, č. 6 (1972): 172.

[46] Srov. Radek Diestler, *Cizí desky v zemích českých aneb Ochutnávka na samém kraji útesu* (Praha: Popmuzeum, 2008).

[47] Jaroslav Šťastný, „Zappa jako ‚vážný skladatel'", in *Šuplík plný Zappy*, ed. Petr Dorůžka (Praha: Volvox Globator, 2016), 209–210.

> má být. Byl jsem pak trochu zaskočený tím, že kromě opravdových „mániček" Petra Dorňáka a Bohouše Šašecího (oba v trikotech s nápisem „The Plastic Ono Nuclear Band") působili všichni ostatní jako naprosto obyčejní „týpci" s manželkami, navíc, jak jsem se později dozvěděl, někteří členové KSČ.[48]

Členem komunistické strany byl i Cyril Fanta (1948–1990), dlouhodobý organizační vedoucí klubu, v jehož bydlišti v Hrušovanech u Brna – v té době v obci s téměř 3 000 obyvateli vzdálené necelých 20 kilometrů od Brna – byl klub také ustaven. Klub fungoval až do roku 1990, kdy se zvolna a tiše „rozplynul do ztracena",[49] a to nejenom kvůli nastalým společenským změnám, ale především v důsledku úmrtí vedoucí integrující osobnosti Cyrila Fanty.

Původně zamýšlený název Klub přátel hudby Beatles a Ex-Beatles bylo nutno opustit kvůli kulturně politickým normám zřizovatele, jímž se stala místní Osvětová beseda. Vznikl tak Klub přátel hudby při OB Hrušovany u Brna. Jako oficiální zájmové sdružení klub podléhal patřičným právním předpisům: volil si předsedu a dva místopředsedy, jednatele-zapisovatele, pokladníka-hospodáře a revizní komisi; každou první sobotu v měsíci pořádal schůzi výboru. Vedle placení členských poplatků ve výši 50 Kčs (tedy zhruba ve stejné výši, jako tomu bylo u Jazzové sekce i Sekce mladé hudby) byli členové rovněž povinováni odpracovat ročně pět brigádnických hodin v „akci Z" pořádané hrušovanským národním výborem; na konci roku 1983 klub hlásil solidní výsledek 105 odpracovaných hodin. Například z revize hospodaření provedené v roce 1987 víme, že příjem klubu za předcházející rok 1986 činil 32 052, 60 Kčs (částku tvořil pokladní zůstatek z roku 1985, dále členské příspěvky plus zápisné, vstupné z akcí a dotace z Osvětové besedy), výdej v roce 1986 byl 30 943, 60 Kčs (šlo o úhradu za produkci, autorská práva, cestovné, plakáty, diapozitivy, papír, poštovné, nájemné apod.). Finální zůstatek byl 1 109 Kčs a podobně tomu bylo i v dalších letech.[50]

Členskou základnu klubu původně tvořili fanoušci z Brna a jeho okolí, v průběhu osmdesátých let ji ale prostřednictvím korespondenčních a jiných kontaktů postupně rozšiřovali také členové ze vzdálenějších koutů Moravy a Čech. V roce 1984, kdy došlo ke snížení věkové hranice pro vstup do klubu z osmnácti na šestnáct let, členská základna zahrnovala 30 osob, na konci následujícího roku to bylo už 64 členů; ke konci března roku 1988 měl klub 144 členů a na konci osmdesátých let se rozrostl až na 181 členů.[51] Dodejme, že po celou dobu trvání šlo o aktivní klub, kde byli členové postupně přijímáni, ale také vylučováni například pro neplnění povinností, ale i na vlastní žádost (například právě kvůli nezájmu

[48] Samizdat Jana Břečky „Jak jsem potkal Beatles" z roku 2008.
[49] Samizdat Jana Břečky „Jak jsem potkal Beatles" z roku 2008.
[50] *Občasník* 5, č. 1 (1987): 2.
[51] Jan Břečka, „Ohlédnutí za starými časy", *Beatles včera a dnes* 2, č. 1 (1995): 10.

o pravidelné „schůzování“, účast na brigádách apod.). S cílem podpory osobních kontaktů a výměny informací klub ve svém fanzinu *Občasník* pravidelně zveřejňoval adresy členů. Díky nim dnes máme představu o tom, jaký mohla mít na první pohled nenápadná iniciativa řízená několika milovníky The Beatles, ve specifickém čase pozdní normalizace a prostoru mimo centrum, reálný dosah. V adresáři z roku 1986, který obsahuje 104 adres, dominují členové z Brněnska, najdeme zde ale také jihomoravská města Břeclav či Znojmo, směrem na sever pak Olomouc, Jeseník, Ostravu, Třinec, Český Těšín nebo Karvinou. Mimo Moravu měl klub členy v Hradci Králové, Plzni, Českých Budějovicích, Strakonicích, Písku, Kardašově Řečici nebo Černé v Pošumaví; fanoušci z Prahy se v klubu objevili až později. Nejstaršímu členovi klubu bylo v roce 1986 41 let, nejmladšímu 16 7let. Nejpočetněji byla zastoupena druhá rocková generace (dohromady 69 členů), respektive hudební fanoušci narození v šedesátých letech – v roce 1986 tedy mezi 17. a 26. rokem věku. V roce 1986 bylo mezi členy klubu 14 žen.

Od roku 1984 v klubu pravidelně hostoval Jiří Černý se svými poslechovými „antidiskotékami“, z velké části zaměřenými právě na The Beatles nebo jejich jednotlivé členy. Fakt, že se ještě v polovině osmdesátých let tvorba britské kapely těšila silnému ohlasu, potvrzuje hodnocení pětidílného seriálu Jiřího Černého, který byl představen během dubna a května roku 1985. Ve zprávě z klubového fanzinu se uvádí, že pořady přilákaly hodně lidí, přičemž na každém dalším dílu se počet návštěvníků zvyšoval a pořadatelé byli nuceni přinášet do zaplněného sálu stále další židle. Navíc se prý znovu ukázalo, že The Beatles jsou přitažliví pro všechny generace, když nejmladšímu návštěvníkovi bylo 10 roků a nejstaršímu 66 let. K úspěchu pořadu přispěl i klub, a to tím, že Černému poskytl téměř 1 000 černobílých a barevných diapozitivů – v konečném důsledku pak „seriál o Beatles upevnil postavení klubu, rozšířil okruh jeho návštěvníků a zvýšil jeho prestiž.“[52]

S ohledem na všeobecnou poptávku po informacích o západní rockové hudbě stejně jako v důsledku aktuálních proměn hudební scény klub rozšiřoval záběr také směrem k jiným oblastem. Sám Jiří Černý v klubu prezentoval pořady o britské artrockové scéně (Genesis, Pink Floyd, Jethro Tull), později také o hard rocku (Led Zeppelin, Deep Purple), dále o rozmanitých historických i současných skupinách a osobnostech, jakými byly Dire Straits, Bruce Springsteen, Talking Heads, Bob Dylan, Queen, U2, Peter Gabriel, Simon a Garfunkel, Manfred Mann, Frank Zappa, Sex Pistols nebo Velvet Underground. Zejména v závěru osmdesátých let dosahovala dramaturgie klubu značné šíře, když zde současně probíhaly jak Černého pořady o autorských dvojicích Voskovec-Werich a Suchý-Šlitr, českém rocku šedesátých let či folku let sedmdesátých, tak pořady nově

[52] Bohumír Šašecí, „5x The Beatles“, *Občasník* 2, č. 2 (1985): 2.

příchozích mladších členů o metalu (Iron Maiden). K tomu byly občas pořádány metalové koncerty lokálních skupin nebo módní taneční diskotéky a diskoplesy.

Prvotním impulzem k založení fanklubu Franka Zappy bylo seznámení Bohumila Jůzy s Milanem „Gogo" Krampotou přes inzerát v časopise *Melodie* na počátku osmé dekády. Původně Olomoučan, od roku 1980 emigrant ve Vídni a jeden z největších evropských sběratelů zappanálií, se stal pro brněnské zappisty nejenom hlavním dodavatelem exkluzivního materiálu, jakým byly pirátské nahrávky, knihy apod., ale také přímou spojkou k samotnému americkému umělci. S Frankem Zappou se Krampota poprvé osobně potkal po jeho koncertu ve Vídni v červnu 1982, kdy jej s kamarády vypátral v hotelu Imperial Vienna. K bližšímu kontaktu došlo nicméně až po následném koncertu v Linci, po němž čeští fanoušci se Zappou strávili asi hodinu, přičemž diskutovali na různá témata včetně těch politických: „Frank se velmi zajímal o důvod naší emigrace, ale i o to, jak se vůbec v komunistickém státu žije."[53] Později se Krampota podílel na návštěvě Zappy v Praze v lednu 1990.

Zatímco fanklub The Beatles pracoval zejména s formátem pravidelných poslechových pořadů probíhajících v hrušovanské vinárně, později zaměřených i mimo historii liverpoolské čtveřice, koncepce klubu Franka Zappy se primárně opírala o myšlenku sdílení individuálních soukromých archivů, jež měla vést k zevrubnému poznání výhradně „fenoménu Zappa". Oním superarchivem se měl stát klubový fanzin *Zappostrophe*. Zakladatelé klubu v první fázi vybrali třicet zasvěcených zappistů, od roku 1988 počet členů rozšířili na padesát. Členové klubu pocházeli z celého Československa (Aš, Cheb, Mariánské Lázně, Plzeň, Prachatice, České Budějovice, Česká Lípa, Praha, Liberec, Hradec Králové, Pardubice, Jihlava, Třešť, Olomouc, Ostrava, Brno, Břeclav, Hodonín, Bratislava, Nové Zámky atd.). S tím, že se časopis bude dále množit mezi komunitami jednotlivých členů a vznikne tak sekundární vrstva odběratelů *Zappostrophu*, se počítalo od samého začátku.

Zatímco *Občasník* představoval ryze informační tiskovinu s převahou standardního strojopisného textu a pouze s občasnými fotografiemi či komiksy, *Zappostrophe* kladl důraz na výtvarnou složku podle vzoru obalů Zappových desek, v některých ohledech předjímajících hravý grafický design punku a nové vlny: „Nechtěli jsme množit na cyklostylu nebo ormigu, nebo materiály přepisovat na strojích. Muselo to mít hutný, kvalitní, neomezený obsah a grafickou formu odpovídající nejlépe obalovému vyjádření Cala Schenkela, a hlavně obrázky a fotografie."[54] Před rokem 1989 se *Zappostrophe* množil neoficiální cestou xeroxem v podniku fotografických služeb v centru Brna: „Trošku se tam kroutili, jestli

[53] Vladimír Papoušek a David Skalický, eds., *Fenomén Zappa* (Praha: Akropolis, 2016), 176–177.
[54] Papoušek a Skalický, eds., *Fenomén Zappa*, 164–165.

máme razítko organizace a tak, ale nakonec jsme se s těma ženskýma skamarádili, takže se to dělalo ve velkým. Holky dostávaly tuzexový bonboniéry, dělaly to po pracovní době."[55] Fanzin vycházel nepravidelně a v proměnlivém rozsahu vždy ve chvíli, kdy se díky různým přispěvatelům z domova i z ciziny podařilo nashromáždit dostatečné množství materiálu. Zatímco první číslo z roku 1986 sestávalo ze dvou oboustranných listů formátu A4 přeložených napůl, například ročenka *Zappostrophe EXTRA 1989* obsahovala už přes 80 stran.[56]

Technika lepení výstřižků na papír a následné kopírování xeroxem umožňovala dynamický vzhled, asymetrické kombinování různých textových a obrazových polí i humorné intertextuální hříčky. V časopise se volně prolínaly a překrývaly fotokopie domácích i zahraničních textů z rozmanitých zdrojů – články, rozhovory, zprávy či jenom titulky (v němčině, angličtině, ale i francouzštině, španělštině nebo italštině); dále strojopisné i ručně psané texty (původní i převzaté), fotografie, kresby, kreslené vtipy, komiksy apod. V jistém smyslu časopis představoval výstřižkovou kroniku, jaké si mnozí zapálení posluchači rocku běžně vytvářeli už v šedesátých letech; v tomto případě byl však archiv přetaven do vyšší formy sdíleného média, současně literárního a výtvarného artefaktu, který má svoji specifickou sociální historii. Tematicky se *Zappostrophe* zaměřoval na světovou historii Franka Zappy (podrobné popisy desek, překlady textů, rozbory pirátských nahrávek, koncertních turné, obalů desek, historii Zappových spoluhráčů, především Captain Beefhearta apod.); v menší míře byla zastoupena Zappova historie v Československu (historie poslechových pořadů v klubu Křenová, historie fanklubu, původní rozhovory s českými umělci i se Zappou, klubové ankety, diskuze a burzy, specifické rubriky typu „Zappa očima našich žen" apod.). Časopis pochopitelně referoval také o ryze klubových záležitostech, mimo jiné o pravidelných „kongresech" zappistů na různých místech Čech a Moravy, o nichž se příležitostně psalo také v *Melodii*.[57] Pro první rok byl členský příspěvek Zappova fanklubu stanoven na 100 Kčs, který měl pokrývat množení časopisu, překlady textů, fotografie nebo poštovné; v roce 1989 činil roční poplatek 200 Kčs. Zvláštní přílohy se platily zvlášť na objednávku, což platilo také pro audio materiály, které klub pro potřeby členů vydával na vlastním labelu Motyčkovy Kazetky. Již v prvním čísle *Zappostrophu* byly slibovány devadesátiminutové kazety s výběry z nejlepších koncertů a bootlegů; mezi lety 1987–1998 nakonec vyšlo 13 titulů, z nichž některé měly i tři kazety.[58]

---

[55] Rozhovor s B. Józou ze srpna 2020, archiv autora.
[56] Papoušek a Skalický, eds., *Fenomén Zappa*, 165.
[57] Aleš Opekar, „5. Frank Zappa's Fan-Club Congress", *Melodie* 28, č. 1 (1990): 15.
[58] Papoušek a Skalický, eds., *Fenomén Zappa*, 168.

Informační kanály: burzy a korespondenční známosti

Informace o angloamerické rockové hudbě do Československa v době normalizace přicházely různými způsoby. Oficiálně je zprostředkovával zvláště měsíčník *Melodie*, kolem něhož se už v druhé polovině šedesátých let zformovala silná skupina pražských rockových publicistů v čele s Jaromírem Tůmou (nar. 1946), Petrem Dorůžkou (nar. 1949) a dalšími. Ti do značné míry vycházeli z původních zahraničních zdrojů v podobě amerických i britských časopisů jako *Rolling Stone*, *Melody Maker*, *New Musical Express* nebo *Sounds*. Uvedené časopisy se odebíraly individuálně tradičním způsobem poštou, podle Josefa Vlčka byly ale dostupné také v pražských veřejných knihovnách: „Největším zdrojem informací v té době byl britský týdeník Melody Maker, který byl k prezenčnímu zapůjčení v Městské knihovně […] kupodivu zde byl k dispozici i v časech nejtužší normalizace. Druhým velmi podstatným pramenem byl již zmíněný čtrnáctideník Rolling Stone. Dá se tedy říct, že kdo chtěl a věděl, jak na to, neměl o informace nouzi.“[59] Informace zprostředkovávala také západoněmecká periodika *Musikexpress/Sounds* a *Bravo* nebo polské *Panorama*. Monopolní vydavatelství Supraphon věnovalo angloamerickému rocku malou pozornost, nicméně ti nejvýznamnější interpreti daného žánru se během normalizace na jeho licenčních deskách, s větším či menším zpožděním oproti původnímu vydání, občas přece jen objevovali,[60] jak potvrzuje kritická zpráva z archivu Supraphonu z konce sedmdesátých let:

> Na druhé straně však byly uvedeny na trh zahraniční snímky, které sice vyrovnaly do jisté míry velkou poptávku po angloamerické rockové hudbě, zejména z řad dospívající mládeže, ale v žádném případě nepřispěly k formování hodnotících měřítek v této oblasti. Supraphon si vybral alba, která jsou na nižší umělecké úrovni a jejich obsahová stránka je v našich podmínkách značně problematická (jako např. Pink Floyd a Deep Purple). Právě tyto gramofonové desky vycházejí v nákladech až šedesátitisícových a jsou velmi rychle vyprodány. Přísný výběr takových snímků je proto základní podmínkou při realizaci licenční politiky v dalším období, bude na ně zaměřena pozornost odborného poradního orgánu Supraphonu.[61]

Zejména v osmdesátých letech zaznívala angloamerická rocková hudba častěji také z Československého rozhlasu nebo televize. Přesto oficiální nabídka západního rocku zdaleka neuspokojovala poptávku ze strany mladých lidí.

K neoficiálním, nicméně frekventovaným a efektivním cestám šíření informací o angloamerické populární hudbě a rocku patřily zejména ilegální burzy,

[59] Honza Dědek a Josef Vlček, *Zub času. Rozhovor* (Praha, Galén, 2012), 91.
[60] Diestler, *Cizí desky*, 11.
[61] Archiv Supraphonu, dokument „Hodnocení ediční činnosti gramofonových institucí za rok 1977“ [16 stran], karton 357 (1977).

které se pravidelně konaly nejenom v Praze, ale také v dalších větších i menších městech Čech i Moravy včetně Brna.[62] Autoři popularizačních poslechových pořadů v klubu Křenová, současně zakladatelé fanklubů The Beatles a Franka Zappy, v sedmdesátých letech sháněli nahrávky i kontakty právě na ilegálních burzách pořádaných v centru Brna, konkrétně v prostoru s lavičkami pod Janáčkovým divadlem,[63] kde se vedle nahrávek vyměňovaly také tiskoviny jako bulletin Jazzové sekce *Jazz*, domácí hudební samizdaty, překlady písňových textů, zahraniční hudební časopisy, plakáty apod. Rituál setkávání rockové komunity popisuje Jan Břečka:

> V sobotu dopoledne (nepamatuji se už, jestli každý týden) bývaly lavičky v parčíku pod Janáčkovým divadlem přeplněné gramodeskami a plakáty skupin nebo zpěváků, všechno pochopitelně západní produkce. Kolem každé lavičky se tísnil dav nakupujících a obyčejných zvědavců – i já jsem se mohl zpočátku jenom dívat, obvyklá cena za „elpíčko" (300–400 Kč) byla pochopitelně nad možnosti mé peněženky.[64]

Stejně, jako tomu bylo i jinde v Československu, těžko dostupné nahrávky ze Západu brněnští rockeři získávali rovněž prostřednictvím rodinných příslušníků a kamarádů žijících v cizině nebo skrze nové korespondenční známosti. Nahrávky z ciziny se předplácely, případně se také vyměňovaly za supraphonské desky československé vážné hudby, která byla ve světě tradičně vysoko ceněna. V roce 1977 Petr Gratias prostřednictvím inzerátu v *Mladé frontě* navázal korespondenční známost, současně i pozoruhodný mezikulturní dialog založený na recepci hudby, s šestnáctiletou dívkou z Tokia. Hned s odpovědí na první dopis mu došly tři unikátní desky: Flora Purim: *Butterfly Dreams* (1973), dále „nesehnatelný výběr" na LP *Hey Jude* (1970) od The Beatles a art rockový projekt *Go* (1976) od Stomu Yamashty a jeho spoluhráčů včetně Steve Winwooda či Michaela Shrieve: „Začalo to fungovat. Já jsem jí posílal Janáčka, Martinů… ty český skladatele. Ale ona byla vnímavá i k těm věcem, jako byl třeba Josef Suk, a třeba i Slováci Alexander Moyzes nebo Eugen Suchoň – to u nás neznali ani dospělí a šestnáctiletá holka z Tokia to znala, to mi furt nešlo do hlavy."[65] Dodejme, že desky Supraphonu s vážnou hudbou u nás v sedmdesátých a osmdesátých letech (při průměrných hrubých měsíčních mzdách v rozmezí 2000–3000 Kčs)[66] stály

[62] Srov. Seriál České televize *Bigbít*, 1995–2000, díl. 19. Více k fenoménu burz viz Adam Havlík, „Od obušků k legalizaci", in *Kultura svépomocí*, ed. Ondřej Daniel (Praha, FF UK, 2016), 112–129.

[63] Burzy se konaly také v Hotelu Kozák v Žabovřeskách, v sále Semilasso v Králově Poli a na dalších místech.

[64] Samizdat Jana Břečky „Jak jsem potkal Beatles" z roku 2008.

[65] Rozhovor s P. Gratiasem z července 2020, archiv autora.

[66] Srov. dokument Českého statistického úřadu, https://rb.gy/qovud6 (cit. 20. září 2020).

maximálně několik desítek korun; anglofonní rock na burzách naopak dosahoval výše několika set korun (za originál rockového LP z ciziny se platilo zhruba 350 Kčs, za dvojalbum zhruba 550 Kčs; v případě novinek se cena za jedno album vyšplhala až na 400 Kčs).[67] Během poslechových pořadů v klubu na Křenové na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let Petr Gratias přehrával kromě jiných i výše zmíněné desky z Japonska.

Petr Gratias reprezentoval specifický typ recipienta populární hudby, jenž se pod vlivem hudebně estetických i technologických změn zformoval na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Šlo o recipienta, jenž svým založením překonával konzervativní představu frekventovanou ještě v šedesátých letech, pro níž je populární hudba pouhou přestupní fází k pochopení „vyšších hodnot" hudby vážné v rámci přirozeného procesu dospívání,[68] a to konkrétně tím, že tradiční atributy recepce vážné hudby spojoval právě s obdivovaným uměleckým rockem. K jeho poslechu je podle Gratiase nutná příprava včetně znalosti relevantních historických i estetických kontextů a písňových textů; podstatná je autonomní poslechová funkce a respekt k totalitě hudebního díla – v případě uměleckého rocku k (konceptuální) LP desce: „Když mám chuť na Pink Floyd nebo King Crimson, tak si to pustím celý. […] Já byl deskař. Nikdy jsem na pásky ani kazety nebyl, ani z rádia jsem nenahrával. Deska byla pro mě artefakt, i za cenu, že to bylo dražší."[69]

Záliba v LP deskách se u Gratiase spojovala se sběratelskou vášní i s akcentem na technické parametry nahrávky a poslechu. Jak už bylo výše naznačeno, LP desky Gratias získával různými cestami ze Spojených států, Kanady, Velké Británie, Holandska nebo Japonska, přičemž detailně rozlišoval jednotlivé provenience výroby. Kvalitou japonských desek byl přímo fascinován:

> Měly krásný hřbet, nepomačkaný. Měly hranu, takže jak jste to dal do regálu, hned jste to mezi ostatními identifikoval… Z té Ameriky nebo Holandska už občas přišlo něco, co nebylo úplně ono, tam už bylo vidět, že je to průmysl. Po stránce zvuku byly japonský desky to nejlepší, co jsem kdy slyšel – samozřejmě jste museli mít kvalitní gramofon z Tuzexu, abyste to ocenili. Ty desky měly krásný průrazný dynamický zvuk – tam byly opravdu ty pásma středů a výšek krásně prokreslený, což je důležité speciálně u té artrockové hudby… Také měly přílohy, takže jste se veškeré informace dozvěděli hned, jak jste to vytáhli z futrálu.[70]

---

[67] Rozhovor s P. Gratiasem z července 2020, archiv autora. Srov. Jiří Andrs, „Dovoz a šíření gramofonových desek do Československa v období normalizace" (Bc. diplomová práce, Praha: Ústav světových dějin FF UK, 2015).

[68] Jan Blüml, *Progresivní rock: světová a československá scéna ve vybraných reflexích* (Praha: Togga, 2017), 269–270.

[69] Rozhovor s P. Gratiasem z července 2020, archiv autora.

[70] Rozhovor s P. Gratiasem z července 2020, archiv autora.

K zakoupeným deskám si Gratias vyráběl speciální nesnímatelné ochranné foliové obaly. Také z bezpečnostních důvodů desky kamarádům nepůjčoval, ale pouštěl je během častých setkáních za účelem poslechu u sebe doma i v rámci veřejných poslechových pořadů. Při objednávání desek ze Západu občas docházelo k paradoxním situacím, například když poškozené album ze Spojených států Gratias poslal na opravu do Gramofonových závodů:

> Kamarád byl v Americe v Kalifornii. Pracoval pro zahraniční firmu s nábytkem a třikrát do roka mi poslal tak devět desek za několik set. Jednou k vánocům mi poslal dvojalbum Led Zeppelin *Physical Graffiti* – nechal to odeslat rovnou z obchodu. Přes svátky balíček zůstal na poště. Když jsem si později zásilku vyzvednul, jedna deska byla v pořádku, ta druhá měla divnej tvar a na gramofonu plula. Jeden radil, dej to do trouby nebo mezi dvě skla, druhej, že je to blbost. Nakonec někdo poradil, abych kontaktoval Loděnice u Berouna. Napsal jsem jim dopis a oni byli vstřícní, ať desku pošlu. Album se jim skutečně podařilo narovnat, ale odnesl to zvuk, na což mě ale předem upozorňovali. Na burze jsem pak dvojalbum prodal za poloviční cenu.[71]

Podobně, jako tomu bylo u Petra Gratiase, také Bohumila Jůzu charakterizoval komplexní přístup k předmětu jeho zájmu: hluboká náklonnost k rocku, touha po maximálním možném poznání veškerých souvislostí s ním spojených, v neposlední řadě pak touha získané informace předávat dalším lidem. Na konci šedesátých let se Jůza dostal k prvním nahrávkám Franka Zappy, které ještě před okupací ze Spojených států dovezl otec jednoho z jeho spolužáků. Ještě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vnímal Jůza Zappovu tvorbu ve světle tehdejšího módního hard rocku jako něco „podivného", zcela mu ale propadl po návratu z vojny v roce 1975, kdy si na burze koupil originální první vydání *Hot Rats* (1969):

> Tu jsme sjížděli celý večer na večírku a jen jsme ji otáčeli a otáčeli… Odtud už nebyla cesta zpátky, navíc když mi do cesty postavila náhoda kamaráda Václava Válku, který dostával z Německa spoustu desek. Dalo se tehdy u něj cokoliv objednat a za měsíc už byl novotou vonící vinyl (samozřejmě za třetinu mého platu) v mých rukou. A už to frčelo… Absolutely Free (1967), 200 motelů (1971), Chunga's Revenge (1970)… a moje zamilovaná Fillmore East – June 1971 (1971). Od tohoto okamžiku jsem potřeboval víc než jen hudbu. Informace, informace a víc informací…"[72]

[71] Rozhovor s P. Gratiasem z července 2020, archiv autora.
[72] Papoušek a Skalický, eds., *Fenomén Zappa*, 162–163.

Kvůli nim Jůza záhy navázal osobní kontakt (zahrnující pravidelnou výměnu nahrávek a dalších materiálů) s Petrem Dorůžkou. Zásadní pak byly korespondenční známosti: jakmile se v některém z časopisů (*Melodie*, *Gramorevue*, *Mladá fronta*, tiskoviny Sekce mladé hudby apod.) objevil inzerát „prodám Zappu, koupím Zappu…, hned se psalo".[73] Stálých korespondenčních známostí měli rockoví sběratelé informací během normalizace často více, stejně tak platilo, že kontakt probíhal většinou na dálku a k fyzickým setkáním docházelo někdy až po letech výměny dopisů. Fenomén budování sociální sítě kolem západní rockové hudby prostřednictvím korespondenčních známostí blíže ilustruje Jan Břečka:

> Někdy v roce 1982 jsem se stal členem pražské Sekce mladé hudby. Organizace měla hezkou průkazku s kresbou od Káji Saudka, pravidelně vydávala časopis Kruh a občasník Echo, informující o dění ve světě rockové hudby. V jednom čísle jsem na začátku podzimu 1982 narazil na inzerát Vladimíra Tučapského z Ostravy, který si chtěl s někým dopisovat o Beatles. Chvilku jsem váhal, ale nakonec mě [spolužák z Gymnázia Jana Blahoslava v Ivančicích] Jura Knirsch vyhecoval, ať napíšu. Vláďova rychlá odpověď se mně moc líbila a jeho řádky si pamatuji (a mám je schované) stále: „Ahoj Jendo, jestli ti to neva – tykej mi. Bude se psát líp a pak – ještě nám není sixty-four." Po více než ročním dopisování jsme se poprvé osobně potkali na repríze hrušovanské poslechovky o Johnu Lennonovi 7. prosince 1983, kam přijel na mé pozvání.[74]

Jak už bylo dříve naznačeno v souvislosti s deskami z Japonska, významnou roli v Československu hrály rovněž LP nosiče z produkce dalších neanglofonních zemí, případně také ze sousedních socialistických zemí, které bylo možné koupit jak na burzách, tak přímo v lokálních kulturních střediscích dotyčné země. Nejenom o těchto nahrávkách ve vzpomínce na přelom sedmdesátých a osmdesátých let hovoří Jan Břečka:

> Pak přišla smršť. Po Vánocích přinesl brácha domů „Bílé dvojalbum". Pro mě to byla novinka. Poté následovaly Revolver, With the Beatles, Please Please Me a Let It Be. S Abbey Road jsme tedy měli šest LP Beatles. Já jsem si nejdřív pouštěl jen „dabl" a moc se mi líbily písničky Birthday, Mother Nature's Son a Good Night. […] Ani nevím, od koho Martin desky dostal nebo koupil – každopádně to bylo podle přísloví „každý pes, jiná ves", většinou západoněmecké nebo jugoslávské kopie, ale i španělský „Revolver" a „With the Beatles" – už tehdy mě fascinoval sleevenote na zadní straně, kde je u Ringa uvedeno „batería", George hraje na „guitarra solista", Paul na „guitarra bajo" a John na „guitarra de ritmo".[75]

[73] Papoušek a Skalický, eds., *Fenomén Zappa*, 163.
[74] Samizdat Jana Břečky „Jak jsem potkal Beatles" z roku 2008.
[75] Samizdat Jana Břečky „Jak jsem potkal Beatles" z roku 2008.

Jak už bylo rovněž dříve naznačeno, z hlediska získávání informací hrála důležitou roli zahraniční média. Brněnští rockeři těžili především z blízkosti Vídně (cca 150 km) a dostupnosti rakouského televizního vysílání, které se v jihomoravské metropoli dalo chytit i „na koště".[76] V tomto smyslu vzpomíná Jan Břečka například na obrovskou radost, jakou měl, když jej na podzim roku 1980 vzala matka na návštěvu ke kolegyni z práce, aby se zde mohl podívat „na Vídeň", kde měli dávat film *Žlutá ponorka*:

> Měl jsem štěstí, že jsem chytl předtím i pořad o beatlemánii. V tom pořadu jsem poprvé slyšel Penny Lane. Musím přiznat, že se v té chvíli zdálo, že neznám krásnější písničky na světě. Ponorku jsem viděl už dvakrát [v prosinci 1972 v brněnském kině Čas], ale nikdy předtím jsem ji tak nehltal, jak tehdy. Při Eleanor Rigby nebo Lucy in the Sky with Diamonds mi běhal mráz po zádech. Stejně tak u All you Need Is Love a Strawberry Fields Forever. V noci poté jsem byl několikrát okřiknut, ať neskučím, ale já se jen snažil vzpomenout na některou z těch krásných melodií.[77]

Jako o velkém štěstí hovoří o vídeňské televizi také Bohumil Jůza: Zappa se zde pravidelně objevoval v pořadu *Ohne Maulkorb*, který moderovali Vera Russwurm, Rudolf Dolezal a Hannes Rossacher.[78] Důležitý byl také tematicky koncipovaný Beat Club vysílaný každou sobotu mezi šestou a sedmou odpoledne, kde pravidelně vystupovaly světové hvězdy právě koncertující ve Vídni.[79]

Závěr

Předložený článek ukazuje řadu skutečností. V prvé řadě jde o určitou jednostrannost interpretací, které spojují dějiny rocku v zemích komunistické Evropy primárně s politickými kauzami; český rock v době normalizace bývá v tomto smyslu nazírán především prizmatem represe pražské skupiny The Plastic People of the Universe, případně undergroundu jako takového.[80] Předložená studie brněnské scény ukazuje značně komplexnější obraz žánru v našich podmínkách včetně regionálních specifik, typologie recipientů, institucionálních předpokladů hudby i jejího vztahu k nositelům státní kulturní politiky.

Již dříve byla řeč o tom, jakým způsobem byla v Brně od roku 1978 popularizována například tvorba amerického umělce Franka Zappy v rámci programů

---

76 Rozhovor s B. Jůzou ze září 2020, archiv autora.
77 Samizdat Jana Břečky „Jak jsem potkal Beatles" z roku 2008.
78 Papoušek a Skalický, eds., *Fenomén Zappa*, 163.
79 Rozhovor s B. Jůzou ze srpna 2020, archiv autora.
80 Srov. Timothy Ryback, *Rock Around the Bloc* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1990) a další.

klubu Socialistického svazu mládeže v Křenové; řeč byla také o reflexi těchto aktivit v jihomoravském oficiálním tisku, ale například také v celostátním magazínu *Mladý svět*. Pozoruhodné jsou rozdíly v přístupu úřadů ke stejnému umělci na pražské scéně, o nichž hovoří ve vzpomínce na polovinu sedmdesátých let Mikoláš Chadima: „My jsme s jeho hudbou začínali, hráli jsme ho s Elektrobusem [existujícím v letech 1975–1976] a honili nás za to policajti. Já skutečně pamatuji výslechy na StB, kdy na nás policajti řvali: ‚My vám toho Zappu z hlavy vytlučeme!' Považovali ho zjevně za politického a ideologického vládce nebo za nějakého šéfa antikomunistického diverzního centra. Takže tohle Zappa představoval pro naše generace, které ho hrály."[81] Ačkoliv hovoříme téměř o stejné době a kulturně politickém prostředí normalizace druhé poloviny sedmdesátých let, postoje zmiňované Chadimou jsou pro brněnské rockery, jakým byl Bohumil Jůza, zcela vzdálené a nepochopitelné. Sám Jůza vnímal Brno jako velkou vesnici, kde se všichni znali a vycházeli spolu: „Po burzách jsme se scházeli v hospodě U Formana, kde s námi sedávali i kamarádi z Charty 77 včetně Petra Cibulky, shodou okolností autora zajímavého knižního samizdatu o Captain Beefheartovi z osmdesátých let. Chodili tam i StBáci, o kterých jsme věděli, kteří ale nepráskali. Když jsme se picli, vždycky jsme se pohádali a křičeli před nimi jeden na druhého: ‚ty zkurvenej chartisto' nebo ‚ty zkurvenej zappisto'. Byla to sranda."[82] V podobném smyslu hovoří novinářka a autorka textů nejenom pro brněnské samizdaty Jana Soukupová o tom, že: „Brněnskou předností za normalizace bylo, že politické orgány v něm sídlící dlouhodobě preferovaly dialog před konfrontací."[83]

Jestliže byla řeč o nezákonných (až později legálních) burzách desek, potom dodejme, že právě ty se občas stávaly předmětem zásahů Veřejné bezpečnosti, jak vzpomíná Jan Břečka:

> Občas se stávalo – osobně jsem to zažil jednou – že na okraji parku zakvílely brzdy žlutobílých vozů s charakteristickým VB na dveřích. Ve zlomku sekundy se desítky, možná stovky návštěvníků burzy rozprchly po okolí a prodejci chvatně balili vystavené gramodesky a plakáty. Těm, kteří měli smůlu, příslušníci Veřejné bezpečnosti bez pardonu veškeré zboží zabavili. Viděl jsem pak policejní Volhy, až po střechu napěchované gramofonovými deskami. Říkalo se, že si tak policajti shánějí dárky pro své blízké k Vánocům.[84]

[81] Papoušek a Skalický, eds., *Fenomén Zappa*, 215.
[82] Rozhovor s B. Jůzou ze září 2020, archiv autora.
[83] Jana Soukupová, „Zázrak jménem Revue 88 aneb Když samizdat dělali studenti", *iDNES.cz*, 28. března 2010, https://rb.gy/sxxfgk (cit. 20. září 2020).
[84] Samizdat Jana Břečky „Jak jsem potkal Beatles" z roku 2008.

Nejenom Břečka, ale i jiní pamětníci nicméně na podobné události vzpomínají spíše jako na dobrodružné epizody doprovázející tehdejší rituální výměny zbožňované hudby, nikoliv jako na existenční risk kriminalizace. Interpretaci burz jako svého druhu „undergroundové aktivity" nepodporuje ani místo setkávání v samotném centru Brna. Podle Bohumila Jůzy zátahy na burzách probíhaly nejenom před Vánocemi, ale především v situacích, kdy se mezi rockovou komunitu zamíchali hledaní překupníci a jiní pachatelé ekonomické trestné činnosti. Zejména v osmdesátých letech, kdy se atmosféra „starých" hudebních burz předcházející dekády vytratila, a kdy se nabízený sortiment (potažmo i finanční obrat překupníků) rozšířil o elektroniku, prací prostředky a jiné zboží nabízené mimo jiné vietnamskou komunitou, mohlo k podobným excesům docházet ještě častěji.

Mluvíme-li to o tom, že fungování brněnské rockové scény svým způsobem problematizuje frekventovanou interpretaci postkomunistické historiografie o rocku za železnou oponou jako o politické hudbě par excellence, dodejme, že sporné jsou i další příbuzné stereotypy. Patří mezi ně například pojetí rocku jako „prostoru úniku z normalizační šedi" – z provedených rozhovorů s pamětníky vyplývá, že nikdo z aktérů v rocku nehledal cosi, co bychom mohli označit za „přívětivější paralelní realitu", naopak, rockový život byl z velké části rovnocennou a nikterak neskrývanou součástí dobové brněnské hudební kultury; jak tvrdí Bohumil Jůza: „Dělali jsme si tenkrát, co jsme chtěli."[85] Další diskutabilním stereotypem bývá pojetí normalizačního rocku ve vztahu k angloamerické populární hudbě jako „informačního vakua". Uvážíme-li mimořádnou míru informovanosti osobností, jakými byli Petr Gratias nebo Bohumil Jůza, která se promítala do zpracování četných poslechových pořadů i obsahu klubových fanzinů, ani tento argument nemůže úplně obstát.

V tomto směru výzkum informačních kanálů jihomoravského rocku ukazuje další zajímavý fakt, a totiž jistou ambivalenci statusu regionální scény. Zatímco ryze tuzemským pohledem lze hovořit o brněnské provincialitě ve vztahu k Praze, jak to činí v úvodu citovaný Pavel Jirásek, v širším měřítku ale české i moravské periferie do určité míry vykazovaly vyšší stupeň informovanosti než Praha díky lepší dostupnosti zahraničních médií. Když v roce 1984 pražská organizace Sekce mladé hudby vydala knihu Petra Dorůžky *Šuplík plný Zappy*, autor v úvodu děkuje právě brněnským zakladatelům fanklubu Franka Zappy za odbornou revizi. S brněnskými fanoušky The Beatles udržoval úzký kontakt Jiří Černý, který význam moravského fandomu shrnul v článku „Beatlemanie česky i slovensky" – zde také

[85] Rozhovor s B. Jůzou ze září 2020, archiv autora.

mimo jiné vzpomíná na zakladatele fanklubu The Beatles v Hrušovanech u Brna Cyrila Fantu, jehož byt prý spíše připomínal muzeum The Beatles.[86]

Popularization of Anglo-American Rock in Czechoslovakia at the Time of Normalization on the Example of the Brno Scene

Abstract

The study examines the forms of institutionalized popularization of Anglo-American rock in the context of Brno music clubs at the time of normalization (1969–1989). Based on unpublished sources and oral historical research, the text shows the specifics of the rock scene in the south Moravian region, while contradicting the dominant interpretation of the history of rock music behind the Iron Curtain primarily as a political force.

Popularizace angloamerického rocku v Československu v době normalizace na příkladu brněnské scény

Abstrakt

Studie zkoumá formy institucionalizované popularizace angloamerického rocku v kontextu brněnských hudebních klubů v době normalizace (1969–1989). Na základě nepublikovaných pramenů a orálně historického výzkumu text ukazuje specifika rockové scény v jihomoravském regionu, současně rozporuje zažitou interpretaci dějin rockové hudby za železnou oponou jako primárně politické síly.

Keywords

Czechoslovakia; normalization; music in communism; history of popular music; Anglo-American rock; Brno; south Moravian region; music clubs; rock aesthetics; rock reception

Klíčová slova

Československo; normalizace; hudba v komunismu; dějiny populární hudby; angloamerický rock; Brno; jižní Morava; hudební kluby; estetika rocku; recepce rocku

Jan Blüml
Katedra muzikologie, FF UP Olomouc
jan.bluml@upol.cz

[86] Jiří Černý, „Beatlemanie česky i slovensky“, in *Načerno: internetové stránky Jiřího Černého*, 8. září 2008, https://rb.gy/vl2yvj (cit. 20. září 2020).