

Příklad Vladimíra Merty
Přemysl Houda

Rok 1968 a několik málo let, které mu předcházely, radikálně proměnily hudební scénu v Československu. Nejednalo se jen o hudbu samu, odlišně fungoval i dohled, jenž nad touto oblastí státní úřady vykonávaly. V daném období se však proměnila pouze praxe tohoto dohledu, nikoli celý systém: zákony a podzákonné normy vzniklé vesměs v rozmezí let 1957–1960 platily i v roce 1968;¹ v liberální atmosféře pražského jara si ale takřka nikdo nelámал hlavu s jejich dodržováním. Krajská kulturní střediska, jež do té doby patřila k opěrným sloupům systému dohledu, se otevřela i hudebníkům a kapelám, o jejichž ideologické „čistotě“ šlo dost dobře pochybovat, dokonce i zaměstnanci odborů kultury národních výborů, kteří dříve vykonávali dozor přímo na koncertech, na tyto aktivity rezignovali. Také schvalovací proces před koncertem se stal formalitou.

Za jeden z důsledků tohoto uvolnění lze považovat boom amatérských, poloamatérských, ale i profesionálních kapel, které fungovaly ve formálně dirigistickém rámci *de facto* na tržním principu. Názorně tento rozmach z pozdních šedesátých let ilustruje rozsáhlá čistka, k níž došlo v polovině následujícího desetiletí: když rekvalifikační komise v letech 1974 a 1975 prověřovaly profesionální hudební sféru, pozvaly si k přezkoušení 6 054 lidí, přičemž kvalifikaci ponechaly 3 450 z nich. Nejradikálněji se proměnilo Pražské kulturní středisko (PKS) – po rekvalifikacích poklesl počet zprostředkovaných hudebníků o 2 135 (z 3 066 původně evidovaných).² Protože žádné zákony, které by upravovaly hudební oblast, v období pražského jara nevznikly, nebylo nutné v sedmdesátých letech měnit systém dohledu, jen bylo třeba obnovit jeho funkčnost.

Tato případová studie je věnována folku, hudebnímu žánru, pro který má textová složka natolik významnou roli, že se opakovaně stával předmětem pozornosti nejen hudební vědy, ale i literární historie či kulturních dějin.³ Na příkladu jednoho z folkových písničkářů studie ukazuje, s jakými potížemi se státní orgány potýkaly, když se snažily zamezovat vystupování některých umělců či vzniku a distribuci jejich nahrávek. Příklad jednoho z limitních hudebníků doby normalizace – písničkáře Vladimíra Merty – dává tušit, že pozdní fáze socialistické diktatury v Československu skýtala pro limitního, ba někdy až netolerovatelného hudebníka překvapivě široký prostor k veřejnému účinkování.

1) Jde zejména o zákon č. 81/1957 Sb., o koncertní a jiné hudební činnosti, kterým se zakládala síť krajských jednatelství (agentur). Dále v těchto letech vstoupily v platnost pro hudební oblast podstatné vyhlášky č. 89/1958 o povinném zprostředkování pro některé obory umělecké činnosti a č. 99/1958 o povolování veřejných koncertních a jiných hudebních produkcí.

2) Archiv Hlavního města Prahy (AHMP), Pražské kulturní středisko, 1972–1979, Rozbor hospodaření PKS za rok 1975.

3) Srov. např. kapitola „Folková a rocková píseň jako protest a vyznání“, in Pavel Janoušek a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*, sv. 4, 1969–1989, Praha, Academia 2008, s. 369–384; též Přemysl Houda: *Intelektuální protest, nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v čase tzv. normalizace*, Praha, Academia 2014.

rekvalifikace po prvním kole



**Rozhovor s předsedou
rekvalifikační komise
PRAŽSKÉHO
KULTURNÍHO
STŘEDISKA
Antonínem Hadrabou**

● Jaké jsou první zkušenosti z práce vaší komise?

K poslednímu dni loňského roku bylo v Pražském kulturním středisku evidováno celkem 3054 umělců; 875 z nich je zařazeno do tzv. „svobodného povolání“, tj. nejsou v běžném zaměstnaneckém pracovním poměru k žádné umělecké instituci. V souladu se stanoviskem hudebního oddělení ministerstva kultury ČSR se naše komise rozhodla, že nebude provádět rekvalifikační zkoušky členů pražských divadel, neboť každé divadlo samo dbá na odbornou i kulturně politickou úroveň svých umělců.

Před začátkem zkoušek jsme si vypracovali základní hodnotící kritéria — jakýsi bodovací systém. Prověrek se kromě členů komise zúčastňovali pravidelně i přízvani odborní experti příslušných oborů. Proti původnímu předpokladu jsme nakonec rozhodli, že tyto specializovaní odborníci se budou s námi podílet i na závěrečném hodnocení. Toto řešení se velmi osvědčilo.

Zpočátku nám dalo práci sjednotit názory na způsob hodnocení pohovorů o kulturně politických otázkách. Dospěli jsme k závěru, že v těchto rozhovorech nejde o zkoušku ze znalostí základů marxismu-leninismu, nýbrž o ověření základních postojů umělců k široké kulturně politické a kulturně historické problematice. Ptali jsme se proto například na významná výročí, jež souvisejí s oslavami Roku české hudby, na aktuální mezinárodní politické otázky apod. — a tyto otázky jsme se snažili spojit i s vlastní uměleckou praxí adeptů.

● Jaké jsou znalosti této problematiky?

Všeobecně jsou velmi slabé. Během zkoušek jsme zaznamenali i řadu humorných perliček: jeden z uchazečů například tvrdil, že Jiří Dimitrov zapísal říšský sněm, a nemohli jsme mu to vymluvit, jiná adepta se skálopevnou jistotou prohlásila, že Portugalsko přepadlo Egypt (a ačkoliv v Portugalsku sama vystupovala, nedovedla určit, kdeže ta země leží...) atd. Pozoruhodné je zjištění, že relativně nejmenší znalosti o těchto otázkách mají ti, jejichž odborná úroveň je vysoká; naopak řada odborně slabých uchazečů prokázala velmi dobré znalosti o společenských vztazích. Velmi neuspokojivé jsou všeobecné znalosti těch, kteří pro svou práci široký rozhled a co možná hluboké odborné i všeobecné vědomosti nutně potřebují — disc jockeyů. Zabývali se takovouto náročnou činností absolventi devítiletky, chybí mu zpravidla nejen větší míra životních zkušeností, ale především odborné, jazykové i všeobecné vzdělání. Nestačí přece znát název písničky a eventuálně umět „volně“ přeložit titul

V říjnu 1973 vydalo ministerstvo kultury České socialistické republiky metodický pokyn k provádění tzv. rekvalifikačních zkoušek umělců, kteří působí v oblasti populární hudby (viz *Melodie* 1/74). Počátkem roku 1974 byly jmenovány zkušební komise, jejichž posláním je prověřit odbornou úroveň zpěváků, hudebníků, herců, konferenciérů, disc jockeyů a dalších uměleckých pracovníků a nově zhodnotit jejich dosavadní zařazení do tří platných kvalifikačních stupňů, podle něhož jsou za svá vystoupení odměňováni.

Brzy poté zahájila svou práci i komise, která má co do počtu účastníků rekvalifikačního řízení úkol nejrozsáhlejší: posuzuje výkony umělců, jejichž vystoupení zprostředkovává Pražské kulturní středisko. Koncem července nastal v její činnosti jakýsi „polačas“: do té doby se zkouškám podrobilo asi čtyřicet procent z celkového počtu pozvaných uchazečů. Při této příležitosti jsme jejím předsedovi, řediteli Pražské informační služby Antonínu Hadrabovi položili několik otázek.

289

Rozhovor s předsedou rekvalifikační komise Podle slov Antonína Hadraby, předsedy rekvalifikační komise Pražského kulturního střediska, měli přezkušovaní umělci potíže zejména s otázkami z oblasti mezinárodních vztahů.

Zdroj: Antonín Hadraba: „Rekvalifikace po prvním kole“, rozhovor vedl Petar Zapletal, *Melodie* 12, 1974, č. 10, s. 289–290, zde s. 289.

Kontinuita Mertových více či méně oficiálních aktivit po celé dvacetiletí dokládá, že nejen využíval náhodné a odstranitelné chyby v nastavení jinak dobře fungujícího systému omezení a kontrol, ale že lze mluvit o strukturních mezerách v systému jako takovém.⁴

4) Robert Darnton: „Cenzura z komparativního pohledu: Francie 1789 – Východní Německo 1989“, přel. Blanka Hemelíková, in Tomáš Pavlíček, Petr Piša, Michael Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie myšlení o literární cenzuře*, Brno, Host 2012, s. 377–399, zvl. s. 382–383. Autor zde mimo jiné konstatuje, že laxnost systému je důsledkem nejen skulin, „únikových cest“, ale třeba i rostoucí dohody mezi cenzory a autory.

Otázku, o čem nesoulad teorie a praxe (a tím prodyšnost systému) svědčí z širšího hlediska, nechává studie stranou; jejím cílem je především popis dobové praxe.

Struktura případové studie je založena na pěti variacích popisujících různé strategie, díky nimž mohl Vladimír Merta po celá sedmdesátá a osmdesátá legálně koncertovat a žít se jako hudebník. Merta popisovaných mezer využíval (s malou licencí) právě v načrtnutém pořadí; lze je vnímat jako písničkářovy reakce na průběžnou snahu různých státních orgánů (nejčastěji Státní bezpečnosti) omezit jeho veřejné vystupování.

Kontext: rekvalifikace jako čistka v hudební sféře

Jak vlastně rozumět formulaci, že Vladimír Merta představoval pro systém limitního hudebníka? Fakticky to znamená, že nikdy nepodepsal Chartu 77, protože právě podpis tohoto dokumentu představoval jednoznačnou hranici, za níž jakékoli legální veřejné aktivity nepřipadaly v úvahu: chartistům-písničkářům se systém neprodyšně uzavřel.

Vladimír Merta, absolvent FAMU a ČVUT, začal vystupovat v šedesátých letech v malých pražských klubech; v té době hrál oficiálně za honorář pod patronátem Pražského kulturního střediska. I po srpnové okupaci nadále koncertoval vcelku bez problémů – až do vyhlášení rekvalifikací, kdy musel začít hledat jiné varianty, jak se udržet na pódiu. V té době již působil jako jedna z vůdčích osobností neformálního sdružení písničkářů Šafrán (Jaroslav Hutka, Vlasta Třešňák, Dagmar Andrtová-Voňková ad.); uskupení, kterého si od roku 1975 začala se stoupající intenzitou všímat Státní bezpečnost, nejdříve zejména kvůli Jaroslavu Hutkovi. Vzhledem k tomu, že Vladimír Merta na rozdíl od Hutky či Třešňáka Chartu 77 nepodepsal, měl šanci zůstat na oficiálních pódii i po roce 1977.

Jedinou, avšak podstatnou legislativní novinku, upravující od poloviny sedmdesátých let pravidla veřejného vystupování, představovaly rekvalifikace. Fakticky šlo o jednorázový akt, který z hlediska struktury kontrolních mechanismů nebyl nijak převratný, avšak pro aktuální obraz hudební scény počátku sedmdesátých let sehrál klíčovou roli. Rekvalifikace, odehrávající se v letech 1974 a 1975 (příslušný metodický pokyn ministerstva kultury byl vyhlášen 15. října 1973),⁵ vlastně obnovovaly formálně stav *ante* – to byl jejich první a klíčový úkol. Probíhaly však i v dalších letech, kdy představovaly jeden z důležitých nástrojů disciplinace hudební scény.

Stejně jako se politické čistky v KSČ zahálily do pláště zdánlivě čistě formální „výměny stranických legitimací“, rovněž rekvalifikace měly apolitický nátěr. V roce 1974 se veřejně zdůvodňovaly jako nutná podmínka pro odstranění nekvality a braku z populární hudby, „kterou charakterizují neuspokojivé výkony řady interpretů, mnoho špatných textů, nízká programová úroveň zábavných pořadů, nekvalitní práce dramaturgů a producentů“.⁶ Heslo „Konec s nekvalitou v hudbě“ se stalo zaklínadlem specializovaných médií a také členové rekvalifikačních komisí, mezi nimiž nechyběly respektované osobnosti jako Jiří Černý či Petr Janda, prohlašovali, že nikdo nebyl vyhozen z politických důvodů. Předseda

5) Podrobněji P. Houda: *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, cit. dílo, s. 56–75.

6) „Cesta k vyšší kvalitě: rekvalifikace“, rozhovor s pracovníky hudebního oddělení Ministerstva kultury ČSR, s vedoucím oddělení Jaroslavem Hrabou, Věrou Tomkovou a se Zbyňkem Máchou vedl Petar Zapletal, *Melodie* 12, 1974, č. 1, s. 1–3, zde s. 1.

rekvalifikačním komise PKS Antonín Hadraba o tom v rozhovoru pro časopis *Melodie* uvedl:

Nikomu z uchazečů jsme nenavrhli snížení kvalifikace kvůli nedostatečným výsledkům kulturně politických pohovorů, jimiž prošli všichni [...] Těm, kteří při nich prokázali zcela nespokojivé znalosti, doporučujeme, aby své zájmy o kulturně politickou problematiku prohloubili, ale nenavrhujeme jim snížení kvalifikačního stupně.⁷

Bod 16 metodického pokynu k rekvalifikacím však prohlašoval celkem jasně:

Pokud vystupování umělce nebo souboru bude v rozporu s kulturně politickými zájmy nebo v případě poklesu umělecké kvality či jeho programového a repertoárového ustrnutí, může ředitel po předchozím vyjádření komise přeradit umělce (nebo soubor) do nižšího kvalifikačního stupně nebo přechodně zastavit jeho veřejné účinkování, popř. i kvalifikaci odejmout.⁸

Rekvalifikacemi, tímto velkým návratem před období rozpadu rozptýlené cenzurní soustavy, se svět profesionální hudby „znormalizoval“. Problém ale přetrvával – zůstávalo totiž stále mnoho cest, kterými se limitní hudebník mohl na pódii udržet, byť formálně, nikoli jako profesionál. A nejen udržet: pomocí svého hraní se mohl i živit, a to leckdy stejně dobře jako dříve, pouze přestal být profesionálem *de iure*.

Variace 1: folkař jako čelná osobnost veřejného života

Vladimír Merta Chartu 77 nepodepsal, zároveň se však pohyboval v prostředí, vůči němuž se státní orgány stavěly značně podezřívavě. Jaké možnosti pokračovat ve veřejném koncertování se takové limitní osobnosti nabízely? Někteří interpreti využívali výnos ministerstva kultury č. 11 z 8. srpna 1973, který pravil, že čelné osobnosti československé společnosti mohou veřejně vystupovat za honorář „nepřevyšující odměnu výkonného umělce mluveného slova v II. kvalifikačním stupni“ (jednalo se až o čtyři sta korun za vystoupení). V podstatné pasáži se ještě objevilo doporučení, aby „pořadatelé těchto produkcí sjednávali – až na další – přímo s těmito občany smlouvy o vytvoření díla podle ustanovení 27 zákona č. 35/1965 Sb. [autorský zákon, PH]“.⁹

Ministerský výnos, který sloužil jako legislativní podklad například i pro honorování školských besed se členy lidových milic, umožňoval obcházení některých klíčových kontrolních mechanismů. Nikde totiž nebylo jednoznačně stanoveno, koho lze pokládat za „čelnou osobnost veřejného života“, takže se za ni mohl legálně prohlásit prakticky kdokoli. Částka čtyři sta korun přitom představovala necelou pětinu tehdejší průměrné mzdy, takže se touto cestou dal zabezpečit běžný životní standard.¹⁰ Formulace ministerského

7) Antonín Hadraba: „Rekvalifikace po prvním kole“, rozhovor vedl Petar Zapletal, *Melodie* 12, 1974, č. 10, s. 289–290, zde s. 290.

8) AHMP, Odbor kultury Národního výboru Praha, metodický pokyn k rekvalifikacím z 15. 10. 1973.

9) Cit. dle Jaroslav Hutka: „Utkání se skálou aneb Konec desáté sezóny“, in týž: *Dvorky*, Toronto, Sixty-Eight Publishers 1980, s. 133–242, zde s. 140–142.

10) Průměrná mzda v Československu v roce 1974 činila 2 232 Kčs – srov. *Statistická ročenka ČSSR*, Praha, Státní nakladatelství technické literatury 1975, s. 141.

pokynu navíc explicitně vyřazovala část kontrolních mechanismů, pořadateli akce se totiž doporučovalo, aby se domluvil přímo s danou „čelnou osobností“, tedy bez agentury či jiné zprostředkující organizace.

Skutečnost, že Vladimír Merta podobně jako Jaroslav Hutka či Vlasta Třešňák rekvalifikacemi v letech 1974–1975 neprošel, znamenala konec dosavadní spolupráce s agenturami. Nově tedy hráli na základě standardizovaných písemných smluv o vytvoření díla, jejichž jádrem byla citace zmíněného ministerského rozhodnutí. Pořadatel se zavazoval vyplátit za „autorský pořad s ukázkami hudby“¹¹ honorář čtyři sta korun (plus cestovné a stravné), „pořad“, tedy koncert, měl trvat nejméně dvě hodiny. Odměna podléhala dani z příjmu ve výši 3 %. S touto formou legálního veřejného vystupování začal jako první hudební kritik Jiří Černý při svých antidiskotékách a Vladimír Merta tento postup využíval až do roku 1977, kdy na něj svou pozornost zaměřila Státní bezpečnost. Ta tehdy začala prošetřovat Jaroslava Hutku a rozhodla se, že zamezí veřejnému vystupování nejen tohoto písničkáře, ale celého Šafránu, a to cestou celorepublikového zákazu.

Státní bezpečnost se soustředila především na Jaroslava Hutku, ostatním písničkářům se věnovala spíše okrajově; když v roce 1977 vyšetřovatelé kvůli Hutkovi vyslýchali Jarmilu Šerou, vedoucí Divadla v Nerudovce, kde v té době hrál i Merta, hájila před StB písničkáře následovně:

Program Jaroslava Hutky, jakož i jiné programy znám velmi dobře, protože se často opakují a mám možnost je sledovat po celou dobu s výjimkou krátkodobého zaneprázdnění. Mohu tak říci, že jsem sama nepozorovala, že by v některém ze svých vystoupení negativně působil na diváky, ale naopak jsem toho názoru, že jeho programy jsou v souladu s kulturně výchovnou činností ÚDPM JF [Ústřední dům pionýrů a mládeže Julia Fučíka, PH], neboť svými písničkami a mluveným slovem vede diváka k tomu, aby přemýšlel a nestával se pouhým konzumentem programu. Mimoto hodnotím vystoupení Jaroslava Hutky jako pranýřování maloměšťáctví a snobismu ve společnosti a jeho tvorba je silně angažovaná za trvalé morální hodnoty.¹²

A právě Jarmila Šerá bránila o necelý měsíc později i Vladimíra Mertu, když nechtěla zrušit jeho koncert v Divadle v Nerudovce, na což StB naléhala v souvislosti s omezením činnosti Šafránu. Šerá před tajnou policií argumentovala tím, že jí není nikdo schopen vysvětlit, proč je Merta nepřípustný (i když se na to ptá), a poukázala na to, že jediné, co se k celé věci od kulturní inspektorky dozvěděla, bylo, že Merta je zakázán kulturní správou Národního výboru hlavního města Prahy. Proto Šerá setrvala na svém stanovisku:

Vedení divadla hodnotí tento zákaz jako neuvážené opatření, které může u mladých lidí, návštěvníků již dopředu vyprodaných představení obou zpěváků, vyvolat negativní ohlas a může dojít i k rušivým jevům [...] důvody odvolání koncertu [...] jsou natolik nelogické

11) Srov. Přemysl Houda: *Šafrán. Kniha o sdružení písničkářů*, Praha, Galén 2008.

12) Archiv bezpečnostních složek (ABS), Vyšetřovací spis StB na Jaroslava Hutku, arch. č. 677 997, krycí jméno Zpěvák, protokol o výpovědi Jarmily Šeré 12. 5. 1977.

a politicky málo uvážené, že se předpokládá zneužití tohoto opatření některými osobami [...] případ Mertý a Lutky bude dáván jako příklad nutnosti Charty 77.¹³

Variace 2: Sekce mladé hudby a hraní pro členy

Písničkáři se ke svým posluchačům mohli dostat i dalšími legálními cestami. Jejich vystoupení nemuselo být prezentováno jako „veřejné koncertování“, ale jako tzv. hraní pro členy, tedy vystoupení *de iure* neveřejné, fakticky ale volně přístupné. Hrát pro členy nějakého spolku mohl v Československu kdokoli, tj. i člověk bez jakéhokoli typu kvalifikace. Vladimíru Mertovi a spolu s ním i dalším písničkářům (například Dagmar Andrtové-Voňkové či Oldřichu Janotovi) poskytla formu záštity v podobě „členského hraní“ Sekce mladé hudby Svazu hudebníků ČSR.¹⁴

Sekce vznikla na počátku roku 1977 při pražské pobočce Svazu hudebníků. Její účel zřetelně vystupuje již z názvu: měla všemožně propagovat hudební žánry, které preferovala mladá generace. Tiskla členský zpravodaj, vydávala časopis *Kruh* a knihy, například monografii Petra Dorůžky *Šuplík plný Zappy* nebo soubor překladů písňových textů Vladimíra Vysockého a Bulata Okudžavy *Koně k nezbrocení*. Vedle těchto aktivit pořádala členské večery, které měly podobu koncertů na Baráčnické rychtě. Podstata těchto akcí spočívala v tom, že se jednalo o „amatérská hraní“, oficiálně určená pouze pro registrované členy Sekce mladé hudby, nikoli pro běžnou veřejnost. Informace v členském zpravodaji náležitě upozorňovaly na základní podmínku návštěvy koncertů: „Na základě stanovených regulí mají na ně vstup pouze členové KPMH [Klub přátel mladé hudby, PH], kteří si na každý z nich mohou vyzvednout jednu individuální vstupenku.“¹⁵ Oznámení také připomínalo, že se u vstupu posluchači musí prokázat členskou legitimací, jinak nebudou vpuštěni. Tato podmínka záhy způsobila radikální nárůst členské základny – během krátké doby se Sekce mladé hudby rozrostla v organizaci čítající několik tisíc členů.

Vladimír Merta nevystupoval na akcích Sekce mladé hudby zadarmo, organizátoři koncertů Jan Šulc a Ladislav Zajíček mu načerno vypláceli odměnu. Členské večery přitom nesměly mít oficiální vstupné, mohl se vybírat pouze tzv. dobrovolný příspěvek. Jan Šulc na tehdejší praxi vzpomíná následovně:

Na Baráčnické rychtě seděl jistý pan Gabriel, evidentně člen Baráčnické rychty, zástupce majitele. To fakt patřilo baráčníkům. To byla organizace Národní fronty, vymírajících starých dědků a babiček, který měli na Jánském vršku krásnej barák s krásným sálem. Vím bezpečně, že jsem byl pravidelně zástupcem pořadatele, jakýmsi trhačem lístků na týhleť akci. Tam přišel frajer, vytáhnul členskou legitimaci, já se podíval, jestli není falešná. Utrh jsem mu lístek, pustil jsem ho dál a tam hrála Dáša Voňková, Vláda Merta, Burian s Dědečkem nebo Oldřich Janota s Mozart K.¹⁶

13) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, záznam z 8. 6. 1977.

14) Podrobněji P. Houda: *Intelektuální protest, nebo masová zábava?*, cit. dílo, s. 161–182.

15) Srov. např. *Členské informace* 1982, č. 8, soukromý archiv Lubomíra Houdka.

16) Rozhovor Přemysla Houdy s Janem Šulcem, formálním vedoucím Sekce mladé hudby, 9. 2. 2011.

Koncertováním však možnost přivýdělnku nekončila. Sekce mladé hudby zadala Mertovi, zdatnému kytaristovi, vypracování metodického návodu ke hře na kytaru, tzv. metodějku. Merta po jejím odevzdání obdržel legální honorář, příručka se prodávala, i když opět pouze členům Sekce. Ani zde zprostředkovatelská role Sekce nekončila, Vladimír Merta vedl také mimopražské výukové kurzy hry na kytaru, samozřejmě opět pouze pro členy.

I tuto praxi veřejného vystupování Vladimíra Merty však ukončil zásah Státní bezpečnosti. Sekce mladé hudby a spolu s ní i Vladimír Merta se stali vedlejšími oběťmi akce Jazz, jejímž cílem bylo rozpuštění jiné součásti Svazu hudebníků ČSR, Jazzové sekce.¹⁷ Ministerstvo vnitra totiž v roce 1984 zrušilo Svaz hudebníků, a tím pádem zanikla i několikatisícová Sekce mladé hudby. Akce pro členy, samozřejmě delší dobu sledované Státní bezpečností, již neměl kdo zaštitit, takže musely po sedmi letech skončit.

Variace 3: festivaly

Folkové koncerty se odehrávaly nejen v kolejních klubech nebo v malých divadlech. Zejména v létě se hrálo na festivalech roztroušených po celém Československu. Tyto akce se staly jistým mýtem a s odstupem jsou vnímány jako výraz protestu. Dodejme však, že se jednalo vesměs o akce pořádané příslušnými organizacemi Svazu socialistické mládeže (SSM) a jejich pořadatelé museli získat všechna potřebná povolení od okresního národního výboru, střešní okresní svazácké organizace a musely je schválit bezpečnostní složky. Aby organizátoři povolení získali, byli nuceni přistoupit na určité kompromisy. Například někteří hudebníci na těchto festivalech čas od času vystupovat nesměli nebo se na jejich vystoupení vztahovala určitá omezení; dokud pořadatelé tato pravidla respektovali, festival byl zpravidla povolen.

Příkladem takového festivalu může být Folková Lipnice, jež se konala v letech 1984 až 1988 a jejíž pořadatelé, podniková organizace SSM v ledečském podniku Kovofiniš, jsou dnes chápáni jako ti nejodvážnější. Když roku 1985 žádali Okresní národní výbor (ONV) v Havlíčkově Brodě o povolení uspořádat druhý ročník festivalu, tamní odbor kultury podmínil svůj souhlas několika požadavky.¹⁸ Akce se nesměli zúčastnit Jaromír Nohavica s Petrem Lutkou a repertoár Vladimíra Merty musel projít zvláštním stupněm kontroly; jeho písňové texty měly být podle úředního sdělení „konfrontovány před vystoupením“.¹⁹ Když kontroloři na ONV texty písní prověřovali o rok dříve (1984), do jisté míry je ještě ocenili, nicméně již tehdy vyslovili pochybnosti nad religiózními motivy. Žádali například, aby jednu konkrétní píseň (Moréasovu báseň *Děvče hovoří*) doprovodil komentářem, že jde o píseň dobovou, „že on je nevěřící a že věří, že i přítomní mají jasno v názorech na svět a nevěří v Boha“.²⁰ Tomuto požadavku se však Merta vyhnul a píseň *Děvče hovoří* raději nezahrál.

17) Srov. pododdíl „Strategie obcházení cenzury“, s. 1199–1201, zde též odkazy na základní literaturu k tématu Jazzové sekce.

18) Soukromý archiv Jarmily Polákové, Stanovisko ONV v Havlíčkově Brodě ke scénáři festivalu Folková Lipnice, 9. 9. 1985.

19) Tamtéž.

20) Soukromý archiv Jarmily Polákové, odbor kultury ONV Havlíčkův Brod celozávodnímu výboru SSM Kovofiniš 6. 7. 1984; dopis je nadepsán „konzultace textů Vladimíra Merty“.

Intervence státních orgánů se týkala nejen prověrky programu, organizátoři měli také aktivně působit na publikum. Ostatně oficiálně se lipnický festival jmenoval Písní za mír a organizátoři sami úřadům navrhovali, že součástí programu bude vypouštění holubic míru a že část výtěžku poputuje na humanitární pomoc. Představitelé odboru kultury ONV navíc požadovali, aby ve festivalovém průvodním slově bylo

vhodně využito i dalších motivačních prvků k tomu, aby akce dopadla dobře i z výchovného hlediska (například k využití námětu ČSS [Československé spartakiády, PH] k celofestivalové rozcvičce, [...] recitace některých kratších básní, [...] soutěž o gramodesku v nápadu vkusného oblečení a zavržení nečistoty u některých mladých lidí).²¹

Lze předpokládat, že vypouštění holubic bylo pro organizátory i vystupující přijatelnějším vyjádřením angažovanosti než podobné návrhy okresního národního výboru. Současný Mertův pohled na podobné projevy loajality tyto prvky vytěsňuje:

myslím, že po tom Havlovi, že to ta Jarmila [Poláková, PH] vybrala tak, že to přejmenovala na Písní za mír, nebo co, což bylo takové blbé heslo, a já sem tam nechtěl jako hrát pod tím jménem a ona mi říkala: „Co máš proti míru?“ Takhle sme diskutovali a, no, tak já sem nakonec řekl: „No tak je to blbost, každej se snaží pro ten festival něco udělat, tak nebudu trucovat.“²²

Zde však Merta nevědomky zkresluje obraz minulosti – Písní za mír se totiž akce jmenovala od začátku, nejednalo se o ústupek vůči režimu, vynucený po vystoupení Václava Havla v roce 1988; po Havlově rozmluvě s moderátorem Janem Rejžkem se ostatně už žádný ročník lipnického festivalu nekonal.

Podobné projevy angažovanosti vnímali pořadatelé festivalů jako součást vyjednávání s úřady. Představovaly clonu, která zaštitila či překryla veřejné vystoupení osob, jež byly vystaveny speciálnímu dohledu. Navíc právě prostřednictvím letních festivalů ve velkých amfiteátrech (na Folkovou Lipnici se prodávaly tisíce vstupenek) se písničkáři, jejichž desky vycházely spíše výjimečně, udrželi v širším povědomí. Přítomnost tisíců posluchačů na jediném místě měla navíc ještě jeden významný efekt: legitimizovala i další umělcovo vystupování.

Variace 4: dočasné úkroky stranou

Chtěl-li někdo v normalizačním Československu působit jako profesionální hudebník, muselo jeho vystoupení zprostředkovávat to krajské kulturní středisko, k němuž příslušel podle místa trvalého bydliště. Vladimír Merta oficiálně spadl do správy Pražského kulturního střediska, avšak poté, co neprošel rekvalifikacemi, zprostředkovalo jeho vystoupení po určitý čas Středočeské krajské kulturní středisko. Z Mertova spisu, který na něj vedla Státní bezpečnost, vyplývá, že se v roce 1979 rozvinula čilá komunikace mezi

21) Soukromý archiv Jarmily Polákové, odbor kultury ONV Havlíčkův Brod Místnímu národnímu výboru v Lipnici nad Sázavou 27. 3. 1985; dopis je nadepsán „Stanovisko k žádosti CZV SSM Kovofiniš Ledec n. S. o konání folkové přehlídky Písní za mír“.

22) Rozhovor Přemysla Houdy s Vladimírem Mertou, 24. 1. 2012.

pražskou správou StB a Středočeským krajským kulturním střediskem, konkrétně s jeho ředitelem Tomášem Weisssem. Účel komunikace byl prostý – Merta měl prostřednictvím této agentury legálně nasmlouváno poměrně pravidelné koncertování (například na druhou polovinu roku měl domluvené hned čtyři koncerty).²³ Tomáš Weiss po několika setkáních s pracovníky StB slíbil, že Mertu už zprostředkovávat nebude, a následně upozornil všechny ředitele krajských agentur, „že na vystoupeních jmenovaného se projevují různé narážky zaměřené proti socialistickému zřízení v ČSSR“.²⁴ Paradoxní, ale pro normalizační cenzurní soustavu příznačná je skutečnost, že krátce před tímto pokynem směl Vladimír Merta vydat v Supraphonu LP desku *P. S.* a že právě v době, kdy si StB psala s ředitelem středočeské agentury Weisssem o „nepřátelském Mertovi“, vyšla v *Melodii* pochvalná recenze Ondřeje Konráda, v níž se mluvilo o „výjimečném albu“.²⁵

Vladimír Merta po rozchodu se středočeským střediskem neměl stálé zaměstnání, působil na volné noze a živil se i jinak než jako písničkář. V roce 1981 pracovníci StB s překvapením zjistili, že Merta se podílí jako druhý režisér na přípravě filmu Jaromila Jireše *Mikulecká pole* (uveden pod názvem *Opera na vinici*). StB si proto domluvila schůzku s ředitelem Filmového studia Barrandov Jaroslavem Gürtlerem, na níž se dozvěděli, že Merta dokonce napsal scénář k tomuto filmu a že za něj dostal zaplacen 26 000 Kčs!²⁶ Barrandov s ním navíc jako s druhým režisérem uzavřel krátkodobou pracovní smlouvu a, jak si StB poznamenala, „na podkladě této smlouvy se Merta snaží do FSB [Filmové studio Barrandov, PH] proniknout na stálý pracovní poměr“.²⁷ Výsledek jejich intervence nebyl nijak překvapivý: Barrandov smlouvu zrušil a StB zajistila, aby se Merta neobjevil ani v titulcích filmu (honorář mu ale byl vyplacen podle klasického sazebníku až do dne ukončení spolupráce).

Ačkoli je zcela zřejmé, že se Státní bezpečnost snažila Vladimíra Mertu z veřejného prostoru vytlačit, z dochovaných pramenů vyplývá, že potřebné informace dostávala se zpožděním a nedokázala na jeho aktivity reagovat včas. Názorně to dokládá jiný příklad, kdy se Merta jako trvale sledovaná osoba dostal k vůbec nejširšímu obecenstvu. V sobotu 10. dubna 1982 totiž vystoupil v Československém rozhlasu v pořadu *3 × 60, a to stereo*.²⁸ Pořad měl formát rozhovoru, vedl jej tehdejší rozhlasový externista Ota Nutz a tématem se stala celá Mertova dosavadní umělecká činnost. Tváří v tvář realitě si Státní bezpečnost musela při vyhodnocení „rozpracování“ Vladimíra Mertu v roce 1982 přiznat, že „Merta i nadále vystupuje, a to zejména v různých mládežnických klubech a vysokoškolských kolejích. Jeho koncerty působí velmi negativně na současnou nastupující mladou generaci a vysokoškolské studenty.“²⁹

23) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, záznam StB ze setkání s ředitelem středočeské agentury Tomášem Weisssem, 19. 6. 1979.

24) Tamtéž, záznam StB ze setkání s ředitelem středočeské agentury Tomášem Weisssem, 5. 12. 1979.

25) Ondřej Konrád: „Vladimír Merta“, *Melodie* 17, 1979, č. 4, s. 126–127.

26) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, záznam StB ze setkání s ředitelem Filmového studia Barrandov Jaroslavem Gürtlerem, 15. 5. 1981.

27) Tamtéž.

28) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, záznam StB o výpovědi agenta s krycím jménem „Kříž“ z dubna 1982.

29) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, plán StB na další „agenturně-operativní rozpracování akce Šafrán“ [tj. Vladimíra Mertu, PH], plán sepsán 9. 12. 1982.

Variace 5: opět profesionálem

Druhá polovina osmdesátých let přinesla změnu: hledání skulin v systému, díky nimž se písničkář po celá sedmdesátá léta udržel na pódiu, se stávalo stále snazším. Jak tato změna ovlivnila situaci Vladimíra Mertu? V roce 1985 začal opět spolupracovat s Pražským kulturním střediskem, jež začalo Mertu zprostředkovávat jako profesionála. Vůbec přitom nebylo nutná konspirace, o jednáních s Mertou věděl a s navázáním spolupráce souhlasil tehdejší ředitel PKS Richard Němec, který se s ním i osobně setkal. O obnovení spolupráce s PKS věděla i StB a v době, kdy se rozhodovalo o celé věci, sepsali její pracovníci záznam, ve kterém lze najít i velmi překvapivou úvahu, odrážející zkušenost ze selhávání represivnějšího přístupu:

Bude nutno zvážit, co je pro kontrolu uvedených písničkářů [vedle Mertu se jednalo o Dagmar Andrtovou-Voňkovou, PH] příznivější. Zda jim umožnit spolupráci s PKS, a tak získat přehled o jejich působení, nebo zamezit této spolupráci a umožnit jim neustálé koncertování na celém území pod hlavičkou různých zřizovatelů apod. Pro naše podmínky se jeví účelnější nebránit této spolupráci s PKS, a tím získat podstatně ucelenější a dokonalejší přehled a kontrolu jejich činnosti.³⁰

O pár dní později, kdy se již vyřizovaly formality nutné pro přijetí do PKS (Merta musel na uzavřené přehrávce předvést před komisí schválený program), Státní bezpečnost tento postup potvrdila. V jednom ze záznamů její pracovníci konstatovali, že PKS o Mertu zájem prostě má, a současně vyjádřili přetrvávající pochybnosti: „otázkou zůstává ta skutečnost, co si [pracovníci PKS, PH] od této spolupráce slibují nebo očekávají. Jediným kladem může být, že oba budou pod důkladnější kontrolou [...] zda je tento způsob dostatečné řešení, ukáže jejich koncertní činnost.“³¹

Legalizaci limitního hudebníka vnímaly státní orgány jako uzavření dohody, podle níž Merta sice bude smět koncertovat, ale bude hrát pouze schválené písně. Již plzeňská Porta roku 1986 ale ukázala, že tento kompromis dlouhodobě nefunguje. Merta na Portu přijel jako profesionální umělec zaštitěný razítkem PKS, ale na pódiu zahrál píseň, jejíž text neprošel schválením agentury – *Prahu magickou*. Na toto nedodržení „pravidel hry“ zprostředkovatelská organizace vzápětí reagovala. Merta se musel dostavit na PKS, kde s ním byla za přítomnosti náměstka ředitele PKS Vratislava Bendy rozvázána spolupráce. Zápis o této schůzce vyzněl jednoznačně: písničkář zahrál, co neměl, porušil tím dohodnutá pravidla, a agentura tak s okamžitou platností vypověděla smlouvu. Zápis ještě praví, že na otázku, proč zahrál píseň, která je v rozporu „s našimi kulturně-politickými zájmy“, odvětil, že zpívá to, co cítí.³²

Vladimíru Mertovi nezbylo nic jiného než opět hledat postranní cesty, jak si zabezpečit legální koncertování. V praxi to znamenalo, že začal vystupovat jako „lidový hudebník“,

30) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, záznam StB ze září 1985, Vladimír Merta, Dagmar Voňková, poznatky o snaze navázat uměleckou spolupráci s Pražským kulturním střediskem.

31) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, záznam StB ze 7. 10. 1985, Vladimír Merta, Dagmar Voňková, poznatky k současné činnosti.

32) ABS, Vyšetřovací spis StB na Vladimíra Mertu, arch. č. 808 320, krycí jméno Šafrán, záznam z jednání PKS s Vladimírem Mertou, 11. 7. 1986.

jak tento status definovala vyhláška z roku 1960.³³ Oficiální honoráře lidových hudebníků byly sice malé (několik korun za hodinu hraní), vedle toho jim však byly přiznávány i cestovní náhrady, stravné, amortizace nástrojů atd. Merta si jen musel obstarat razítko zprostředkovatele, jímž v případě lidových hudebníků mohla být jakákoli organizace Národní fronty. Vzhledem k tomu, že mnohé organizace rády vykazovaly tzv. kulturní činnost, nebudila spolupráce s písničkářem žádnou větší pozornost. V jeho okolí se pohybovalo mnoho lidí zaměstnaných v podnicích či v menších či větších divadlech, kteří mu byli ochotni pomoci. Tento typ hraní byl pro bezpečnostní orgány poměrně těžko odhalitelný, neboť v případě odhalení mohl hudebník oslovit jinou organizaci a dál pokračovat ve veřejném vystupování.

V posledních dvou letech před pádem socialistické diktatury se veřejný prostor dále otevíral, a tak Merta po deseti letech pronikl dokonce i do oficiálního hudebního vydavatelství. V roce 1989 mu v Supraphonu vyšly dvě LP desky, nahrávky z koncertů. To už ale byl spíše epilog zápasu, který Vladimír Merta více než dvacet let se státními orgány podstupoval; jeho veřejné působení bylo sice považováno za nežádoucí a Státní bezpečnost jeho aktivity průběžně sledovala, nevyužila však takových prostředků, jimiž by ho od publika definitivně odrázila (jako tomu bylo v případě Vlasty Třešňáka, který byl v rámci akce Asanace donucen k emigraci).

Nepřítel na pódiu?

Vladimír Merta nám posloužil jako příklad složité situace, v níž se písničkáři ocitli za normalizace. Ukázali jsme, že pokud folkový písničkář nepřekročil zřetelnou hranici, představovanou podpisem Charty 77, tak mu státní orgány sice všemožně komplikovaly veřejné působení, ale k jednoznačnému zákazu se neodhodlaly. I přes výhrady různých pracovníků okresních odborů kultury a aktivity Státní bezpečnosti se Vladimír Merta na pódiích udržel po celé normalizační dvacetiletí. O důvodech tohoto „měkkého“ přístupu lze spekulovat. Zajisté bylo snazší zdiskreditovat underground, který se vůči vkusu většinové společnosti vymezoval velmi radikálně, než oblíbeného písničkáře se dvěma vysokými školami, na jehož koncert v pražské městské knihovně přišlo roku 1977 více než pět set lidí. Státní orgány se tedy alespoň snažily udržet jeho aktivity pod kontrolou, což se jim, jak jsme doložili, dařilo pouze částečně.

Popis Mertových strategií ukázal, že systém dohledu v socialistické diktatuře nebyl neprodyšný; lze usuzovat na dvě příčiny této propustnosti: 1) Státní orgány nebyly ochotny zajít až do krajnosti, neboť se snažily držet vnější obraz demokratičnosti; na Vladimíra Mertu a další hudebníky mohl být jednoduše vydán celorepublikový absolutní zákaz, ale žádný takový písemný dokument nevznikl; 2) Udržet absolutní kontrolu nad veškerými hudebními pódii v Československu, jejichž vedoucí mnohdy s písničkáři sympatizovali a patřili k jejich obdivovatelům, bylo velmi komplikované; navíc za situace, kdy posty ředitelů krajských kulturních středisek zastávali lidé jako Richard Němec a Tomáš Weiss, kteří byli ochotni udělovat „nepřátelským osobám“ kvalifikační oprávnění. Státní bezpečnost vlastně potlačovala nejen Vladimíra Mertu, ale sváděla bitvu se širokým polem

33) Vyhláška 112/1960 Sb., o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků.

soupeřů, mezi nimiž byli i ti, kteří systém dohledu sami spolutvořili, tedy ředitelé agentur, inspektoři kultury na národních výborech atd. Mertův příklad ukázal, že vyjednávání bylo možné, a pokud se hudebník smířil s jistou mírou nejistoty, mohl v rámci strukturních mezer dlouhodobě fungovat a na pódiu se skutečně udržet.