

Texty skupin Orlík a Braník a formování vědomí závadnosti na počátku devadesátých let Stefan Segi

Každý skinhead ví, co je tohle za lidi.
Nechcem je tu mít, v bílých Čechách bude klid.¹

Je to jakási historická zákonitost. Připodobnil bych ji k situaci, kdy dlouhá léta vedete pej-ska na šňůrce a náhle ho osvobodíte. Rozletí se po lese a zběsile po něm běhá, než po čase pochopí, že pro něj bude nejlepší, když půjde pěkně po vašem boku.²

Druhý citovaný výrok pochází od československého prezidenta Václava Havla, byl vysloven v jeho pravidelném rozhlasovém pořadu a týkal se především tehdejšího prudkého nárůstu kriminality. Lze ho však použít jako výstižnou metaforu také pro některé další kulturní a společenské jevy, které doprovázely formování liberálnědemokratické společnosti po roce 1989.

Na začátek devadesátých let se opravdu vzpomíná jako na období téměř neomezené svobody, což platí i pro oblast takzvané populární hudby. Propracovaný systém kontroly, který před rokem 1989 zahrnoval komplexní systém přehrávek, povolování a schvalování, v němž byla zodpovědnost rozdělena mezi interprety, pořadatele i zřizovatele, se náhle rozpadl a celé pole se začalo řídit jinými pravidly. Jejich pevná podoba se však ustavovala postupně: obzvláště do té doby částečně potlačovaná rocková hudba byla zprvu vnímána jako kulturní prostor neomezené umělecké volnosti a vědomí potenciální společenské škodlivosti některých umělců se dostavilo až časem. Mezní hranici přitom představovaly kapely spojované s hnutím skinheads; jejich písně pracovaly s tématy nacionalismu a rasové nesnášenlivosti, jak to ukazují dva verše z písně *Oi na ROI* skupiny Braník citované úvodem.

Předmětem této studie jsou texty skinheadských hudebních skupin z tohoto období, respektive regulace těchto textů. Budeme zde sledovat, jak se formovalo vědomí určité „závadnosti“ v kontextu nově proklamované umělecké svobody, a to na několika úrovních: na rovině umělecké tvorby samé, na úrovni její reprodukce a distribuce, na úrovni veřejného diskurzu a v krajní variantě i na úrovni trestního postihu. Cílem tedy bude rekonstruovat způsoby, kterými byly na počátku devadesátých let skinheadské kapely zpívající rasisticky orientované texty vyloučeny z veřejného mediálního oběhu a jak se toto vyloučení ustavovalo v rámci dobové diskurzivní praxe.

1) Braník: „Oi na ROI“, in tíž: *Power*, Braník, 1991, ROI byla zkratka názvu politické strany Romská občanská iniciativa.

2) Václav Havel: „16. září 1990“, in tíž: *Hovory v Lánech 1990*, eds. Tereza Hubáčková, Martin Vidlák, Jan Zelenka, Praha, Knihovna Václava Havla 2013, s. 229–235, zde s. 223.

Kameny se valí sem, ruské tanky ven

Rocková hudba byla zprvu chápána jako jeden ze symbolů revoluce. Nejviditelnější kulturní symbol společenské změny představoval koncert proslulé britské kapely Rolling Stones, který se uskutečnil 18. srpna 1990 na Strahovském stadionu. Událost, která pro fanoušky rockové hudby znamenala definitivní tečku za restrikcemi a cenzurou socialistické diktatury, byla úzce spjata i s osobou tehdejšího prezidenta Václava Havla. Celý koncert byl spoluorganizován členy jeho kanceláře, finanční prostředky byly získány zcela nekonvenčním způsobem na základě osobních kontaktů s ministrem průmyslu Vladimírem Dlouhým, část zisku z koncertu putovala na konto Nadace Olgy Havlové³ a fotografie československého prezidenta se členy skupiny se dostaly na přední strany českého i světového tisku. O skupině Rolling Stones se Havel rozhovořil i ve svých *Hovorech v Lánech*.⁴ V této souvislosti připomeňme, že vznik Charty 77 byl spojen s obhajobou členů rockové kapely a pražský koncert jedné z nejznámějších a zároveň nejoceňovanějších skupin světa tento příběh boje za svobodu uměleckého projevu svým způsobem završil.⁵ Symbolický význam koncertu pro novou demokracii vystihují i názvy článků, jejichž autoři na tento zážitek vzpomínali s odstupem dvaceti let: *Jak Rolling Stones oštemplovali demokracii*⁶ či *Rolling Stones na komunisty vyplázli jazyk*⁷. Koneckonců již motto reklamní kampaně z roku 1990 znělo: „Kameny se valí sem, ruské tanky ven.“

Když tehdy Václav Havel hodnotil koncert rockových klasiků, viděl v něm nejen tečku za obdobím útlu. Mírumilovnou atmosféru v publiku chápal také jako kontrast k novému nebezpečí, které začalo ohrožovat vývoj mladé demokracie: k rasismu.⁸ Nebylo to ostatně poprvé, kdy upozorňoval na některé stinné stránky vyplývající z nově nabyté svobody projevu. Již pár měsíců před památným koncertem Rolling Stones zmínil v rozhlasových *Hovorech v Lánech* nárůst fašistických tendencí a projevů rasové nenávisti. Nejviditelnějšími nositeli těchto „příčin neklidu ve společnosti“ a „náhle probuzené rasové nenávisti“ byli členové subkultury skinheads, kterou zpopularizovala především pražská rocková skupina Orlík.⁹

3) Marek Gregor: „Jak se kameny valily Prahou“, *Reflex* 21, 2010, č. 33, s. 60–65, zde s. 64.

4) V. Havel: „26. srpna 1990“, in též: *Hovory v Lánech 1990*, cit. dílo, s. 191–205, zde s. 201–202.

5) S tímto motivem pracuje i britský dramatik Tom Stoppard, jehož divadelní hra *Rock and Roll* vrcholí koncertem Rolling Stones coby symbolem revoluce. Na londýnské premiéře v roce 2006 se opět setkal Václav Havel s Mickem Jaggerem a pro pražskou inscenaci v Národním divadle hudební složku obstarala skupina Plastic People of the Universe.

6) Marek Gregor: „Jak Rolling Stones oštemplovali demokracii“, *Reflex.cz*, 17. 8. 2010, <<http://www.reflex.cz/clanek/kultura-archiv/38202/jak-rolling-stones-ostemplovali-demokracii.html>>, přístup 8. 12. 2014.

7) Jana Záhorková: „Přesně před 20 lety Rolling Stones na komunisty vyplázli jazyk“, *iDnes.cz*, 18. 8. 2010, <http://kultura.idnes.cz/presne-pred-20-lety-rolling-stones-na-komunisty-vyplazli-jazyk-p7i-/hudba.aspx?c=A100817_184254_hudba_jaz>, přístup 8. 12. 2014.

8) „Vidím v tom signál, který ukazuje, že v naší zemi žijí kulturní, vzdělaní lidé, že tu existuje tvůrčí potenciál, že tedy nejsme jen státem potenciálních rasistů.“ V. Havel: „26. srpna 1990“, in též: *Hovory v Lánech 1990*, cit. dílo, s. 202.

9) Viz V. Havel: „13. května 1990“, in též: *Hovory v Lánech 1990*, cit. dílo, s. 98–102; též: „3. června 1990“, tamtéž, s. 129–138. Havel se v průběhu devadesátých let k otázce rasové nesnášenlivosti a konkrétně hnutí skinheads vracel poměrně často.

Skinheads a kapela Orlík

Zprávy o hnutí skinheads začaly do Československa pronikat v druhé polovině osmdesátých let a paradoxně k tomu docházelo především prostřednictvím oficiálních médií, která britské a německé skinheady prezentovala jako negativní vzor či jako další doklad „úpadku“ Západu.¹⁰ Část československé mládeže však dokázala tyto kusy informace číst „proti srsti“ a styl skinheads začala využívat jako srozumitelný znak vymezení se vůči většinové společnosti. Ostatně podobným způsobem zafungovaly varovné zprávy o rokenrolu v padesátých letech a o beatlemánii v letech šedesátých, jež přitáhly tehdejší mládež k dobovým západním hudebním i módním stylům.

Detailní vhled do skinheadské subkultury nabídl především rozsáhlý článek v čtrnáctideníku *100+1 zahraniční zajímavost* z roku 1986, který redakce převzala z německého časopisu *Stern*. Text mimo jiné velice podrobně popisoval a vysvětloval vzhled příslušníka skinheads:

Lebky mají vyholené, na sobě bundy amerického letectva, kšandy, vyrolované džinsy, na nohou těžké šněrované boty s ocelovými cvočky značky Doc Martens. [...] „Naše oblečení nám slouží k sebeobraně. Vlasy máme krátké, aby nás za ně nemohl nikdo chytit. Proto také nosíme velice úzké kalhoty. A na kabátech a košilích žádné límce. Když nemáš límec, tak tě za něj taky nemůže nikdo chytit. A boty, s kterými zkrátka můžeš dávat pořádný kopeček.“¹¹

Článek také poprvé českému čtenáři představil významné skinheadské rockové skupiny: britské Skrewdriver a německé Blut und Ehre, Böhse Onkelz či Kraft durch Froide. Pro první české skinheadské kapely měl velký význam i přeložený text skladby *Dein Kampf*, který se později stal vzorem některých textů původních.

Skinhead se jmenuje cesta, kterou zvolíš,
Ta ti dá sílu k přežití.
Budeš bojovat a budeš vítězit
Budeš ty svině zabíjet, zabíjet [...] ¹²

První čeští skinheads nicméně chápali tuto subkulturu spíše jako negativní vymezení se vůči společnosti a povědomí o konkrétní ideologické náplni hnutí bylo zpočátku spíše mlhavé. Ještě těsně po revoluci proto pankáči a skinheadi nebyli jasně diferencováni a příslušníci obou subkultur navštěvovali společně koncerty týchž kapel.¹³ Teprve příliv

10) Ondřej Daniel uvádí jako nejčastěji zmiňované zdroje dobových znalostí o skinheads článek „Kdo jsou skinheads“ převzatý z časopisu *Newsweek*, *Tvorba* 1987, č. 50, s. 7; a text Milana Krunta „Říkají si skinheads“, *Mladý svět* 26, 1986, č. 23, s. 10 – srov. Ondřej Daniel: „Násilí československé mládeže na konci státního socialismu. Bezpečnostní riziko a téma společenské kritiky“, in Ondřej Daniel, Tomáš Kavka, Jakub Machek (eds.): *Populární kultura v českém prostoru*, Praha, Karolinum 2013, s. 274–290.

11) Gerhard Kromschroder: „Holohlavci, to jsou pane chlapci...“, *100+1 zahraniční zajímavost* 23, 1986, č. 18, s. 9–11.

12) Tamtéž, s. 10.

13) O této nevyhraněnosti svědčí skutečnost, že na festivalech společně vystupovaly punkové i skinheadské kapely a že některé punkové kapely zpívaly texty zaměřené proti Romům či imigrantům. Podrobněji

informací ze zahraničních zdrojů umožnil důslednější průběh kulturního transferu. Obě subkultury se začaly ostře vymezovat, až v sobě navzájem spatřily úhlavní nepřátele.

Skinheadská subkultura přitom u nás před sametovou revolucí prakticky neexistovala, podle některých odhadů se tehdy počet skinheads pohyboval nanejvýš v desítkách.¹⁴ Klíčovou roli při profilování a popularizaci skinheads sehrála až rocková kapela Orlík, založená v roce 1988. Zpěvák Daniel Landa a především kytarista David Matásek již byli známými filmovými a divadelními herci, a kapela tak velmi rychle vešla ve všeobecnou známost. Alb *Oi!*¹⁵ (1990) a *Demise* (1991), v obou případech vydaných společností Monitor, se prodalo více než sto tisíc kusů a získala si popularitu, která značně překračovala okruh členů a sympatizantů hnutí skinheads. Píseň *Čech* z prvního alba skupiny se dokonce objevila v televizní hitparádě, což dále přispělo k popularizaci nejen kapely samé, ale i skinheads vůbec.¹⁶

Kapela Orlík ve svých textech definovala skinheadskou identitu a do širšího povědomí prosadila atributy, které se pro podobu hnutí staly nadlouho příznačné. Ideologickou náplň představoval odpor k národnostním menšinám a komunismu, láska k vlasti, případně k „bílé“ Evropě. (Odlišné podoby hnutí skinheads, například antirasistické SHARP,¹⁷ se v českém kontextu prosazovaly výrazně pomaleji.) Tématem písní byl často i skinheadský způsob života spojený s alkoholem, rvačkami a fotbalovým chuligánstvím. Skladba *Skinhead* pak vyjadřovala vzorec vzhledu příslušníka dané subkultury:



Skupina Orlík Kapela Orlík nepůsobila pouze skrze svou hudbu a nacionalisticky a xenofobně zaměřené texty. Výrazně také napomohla šíření vizuální stylizace skinheadského hnutí. Na titulní straně časopisu *Rock&Pop* mají členové krátké sestřihy a jsou oblečeni do typických „bombrů“, leteckých bund bez límce, na nohou mají typické těžké boty.

Zdroj: *Rock&Pop* 1, 1990, č. 7.

viz Hedvika Novotná: „Punks and skins united?“, in O. Daniel, T. Kavka, J. Machek (eds.): *Populární kultura v českém prostoru*, cit. dílo, s. 249–261.

14) Miroslav Mareš: *Pravicový extremismus a radikalismus v ČR*, Brno, Barrister & Principal 2003, s. 412.

15) „Oi!“ je skinheadský hudební styl a pokřik, který se na konci sedmdesátých let rozšířil v Británii pod vlivem punku.

16) Příčinou popularity skupiny byly i do té doby neartikulované protiromské a protipřistěhovalecké nálady, které posléze vedly k vzestupu jediné české parlamentní ultrapravicové strany Sdružení pro republiku – Republikánská strana Československa (SPR-RSČ), kterou ostatně část skinheads otevřeně podporovala.

17) Skinheads Against Racial Prejudice.

Skinhead, skinhead,
bombr zelenej,
těžký boty
až nahoru zavázaný.
Skinhead, skinhead je vyholenej,
a to není zakázaný.¹⁸

Již zkraje devadesátých let tak došlo k nebyvalému rozvoji hnutí, počet jeho příznivců zřejmě přesáhl deset tisíc a dosáhl tak svého historického maxima.¹⁹ Popularita skinheads však tehdy vyvolala také značnou kritickou odezvu. V té souvislosti se objevilo volání po přísnější regulaci nově ustaveného veřejného prostoru.

Hranice možností

Jak již bylo zmíněno v úvodu, raná devadesátá léta představovala zvláštní přechodové období, ve kterém se jen postupně vyčleňovaly prostředky regulace toho, co lze prezentovat ve veřejném prostoru a co z něj má být vyloučeno. Atmosféru tolerance k obsahu skinheadských písňových textů přiléhavě popsal novinář Jiří Peňás ve své vzpomínce na skupinu Orlík:

Desku Orlíku mi nadšeně přehrával jeden známý, já jsem nadšený nebyl vůbec, ale v oněch letech všeobjímající tolerance jsem se možná domníval, že v rámci demokracie je nutné spolknout i trochu toho latentního (byl však úplně latentní?) rasismu.²⁰

Léta „všeobjímající tolerance“ však ve světle přibývajících krvavých incidentů a prvních rasově motivovaných napadení (například vraždy Emila Bendíka v Lipkově na Domažlicku, k níž došlo 23. února 1991) již brzy ustoupila potřebě přísnějšího systému regulace. K absenci jasných pravidel a konvencí v souvislosti se společenskou transformací se opět v souvislosti s hnutím skinheads vyjádřil také Václav Havel:

Trápí mne ze všeho nejvíc to, že musíme zřejmě absolvovat velmi komplikovanou dobu přechodu od jednoho systému k druhému [...]. Je to doba, kdy se lidem zhroutila jakási hierarchie hodnot, byť byly velmi sporné, struktura jejich života, jejich vztahů, struktura autorit a hodnot. A zároveň není vybudovaná nějaká struktura nová. A to má mnoho a mnoho nedobrych důsledků. [...]

Lidé zde ztratili strach z totalitní moci, ale nenabýli a nemohli zatím nabýt dostatečnou důvěru k moci demokratické. [...] Lidé ztrácejí pocit jistoty, který dříve spočíval v tom, že věděli, že žijí v policejním státě, a znali přesně hranice svých možností, nechtěli-li se dostat do vězení. Dneska jsou ty hranice jakoby pro ně rozmazány, ztratily se. A existuje v lidech a hlavně v mládeži pocit, že není pevného bodu [...] že všechno lze.²¹

18) Orlík: „Skinhead“, in tíž: *Oi!*, Monitor, 1990.

19) M. Mareš: *Pravicový extremismus a radikalismus v ČR*, cit. dílo, s. 414.

20) Jiří Peňás: „Můj nechtěný život s Landou“, *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 12, s. 10.

21) Václav Havel: „Hovory v Lánech“, 13. 10. 1991, dostupné z <<http://archive.vaclavhavel-library.org/viewAudioArchive.php?sort=1&q=hovory+v+l%C3%A1nech&docYear=1991&itemDetail=1857>>, přístup 2. 12. 2014.

Ony „rozmlžené hranice“ se ustavovaly postupně, a to nejčastěji metodou pokusů a omylů. Na případu textu skladby *Bílá liga* skupiny Orlík lze názorně poukázat na proces formování vědomí toho, co lze ve veřejném prostoru prezentovat a co už ne.

Bílá liga, asi nejkontroverznější skladba Orlíku, patří zároveň k nejstarším skladbám skupiny. Objevila se však až na druhém albu, a to s následujícím textem:

Nic ve zlým proti turistům,
když se sem chtěj podívat,
jenže není možný tady
žít a taky pracovat.

Co to bylo za ránu,
kdo nám to sem z palmy spad?
Černý oči, černý tělo,
to není můj kamarád.

Bílá liga, bílá síla,
vyčisti si boty, v nich je tvoje síla.
Bílá síla mě zaslepila,
černou duši mi vybělila.

Morálku maj jinou,
vychování taky.
Jak my nikdy nebudou,
nevěř na zázraky.

A za křivý slovo,
to tě nožem pobodaj.
Tak proč nám sem
zabijáky posílaj.²²

Melodii této skladby i část textu mohli posluchači slyšet už na předchozím albu *Oi!.* Jednalo se však pouze o refrén, a i ten byl navíc zpíván pozpátku. Na nahrávce se tak objevilo pouze následující krátké zašifrované sdělení:

Álib agil ej alíb, alíb
Itsičyv is ytob
Chin v ej ejovt alís
Álíb alís ěm alipelsaz
Uonreč išud im alilěbyv²³

22) Orlík: „Bílá liga“, in tíž: *Demise*, Monitor-EMI, 1991.

23) Orlík: „Álib agil“, in tíž: *Oi!*, Monitor, 1990.

Mohli bychom se ptát po smyslu zdánlivě nesrozumitelné, ve skutečnosti však snadno dešifrovatelné nahrávky. Daná forma zřejmě odkazovala k potenciální problematičnosti textu a k anticipované či alespoň inscenované nutnosti zakrýt sdělení ezopským postupem. Pravidelní návštěvníci koncertů skupiny navíc byli s to zařadit refrén do kontextu celé skladby. Skupina ji totiž hrála již delší dobu, a to s textem, který byl ještě o něco otevřenější než oficiálně vydaná verze z následující desky *Demise*:

Nic ve zlym proti **černochům**,
když se sem chtěj podívat
jenže není možný tady
žít a taky pracovat.

Co to bylo za ránu,
kdo nám to sem z palmy spad
černý tělo, je to **negr**,
to není můj kamarád.

A za křivý slovo,
to tě nožem pobodaj,
tak proč nám sem
negry posílaj.²⁴

Zdá se tedy, že skupina si byla již od počátku vědoma možné závadnosti textu, který měl otevřeně rasistický obsah. Zatímco pro specifické koncertní publikum hrála svou píseň s původním textem, pro vydání u velké nahrávací společnosti připravila nejdříve pouze upravený refrén, který sám o sobě neobsahoval žádné výrazné rasistické výroky, zato svou formou, tedy tím, že byl zpíván pozpátku, odkazoval jako značka ezopského jazyka k nepřítomnosti materiálu, který měl zůstat pro veřejnost zdánlivě skrytý. Zároveň tak kapela pracovala s přitažlivostí potenciálně nepřipustného obsahu.

Úspěch první desky a vzrůstající popularita skupiny přesvědčily ji i vydavatele o společenské toleranci k eventuálně problematickým textům. O toleranci ke kapelám kolem hnutí skinheads svědčí mimo jiné festival v Bzenci konaný v roce 1991, na kterém vystoupily tehdejší přední československé skinheadské kapely jako Orlík, Braník, Krátký proces, Tři sestry či Valašská liga. Festival byl sponzorován celostátním týdeníkem *Reflex* a pivovarem Braník.

Na album *Demise*, které vyšlo hned následujícího roku, proto již Orlík zařadil píseň *Bílá liga* v plném znění. (Zpěvák pubrockové skupiny Tři sestry Lou Fanánek Hagen v rozhovoru k festivalu konanému v Bzenci roku 1991 k nahrávce poznamenal: „Žádný schovávačky,

24) Orlík: „Bílá liga. 1989“, archiv Stefana Segiho. Slova lišící se od textu studiové nahrávky jsme zvýraznili.

je to tam konečně všechno navostro. Cikáni a všichni tadyty šmejdi.“)²⁵ Z nahrávky přesto zmizela slova „černocho“ a „negr“, která k rasistickým postojům odkazovala explicitně.²⁶

Nedlouho po vydání druhé desky, na vrcholu své popularity, se kapela Orlík rozpadla. Již dříve nakrátko přerušila činnost kvůli okolnostem, které doprovázely její koncertní vystupování; především šlo o hajlování části posluchačů a násilnosti, ke kterým docházelo po koncertech. Členové skupiny se od podobného chování publika distancovali, dokonce vydali prohlášení, ve kterém slibili, že „pokud se situace neuklidní, nebude skupina Orlík na nejbližších koncertech hrát“.²⁷ Přibývajících protizákonných aktivit skinheads a narůstající mediální kritika hnutí i jeho nejviditelnějších představitelů, tedy právě skupiny Orlík, tak nakonec vedly ke konci kapely, která hnutí, s nímž její členové nechtěli být nadále spojováni, učinila populárním. Orlík se přesto stal vzorem pro řadu kapel podobného zaměření.

Příběh šesti učňů

Braník se stal po Orlíku druhou a dosud také poslední skinheadskou skupinou, jejíž desku vydalo velké hudební nakladatelství (jednalo se opět o firmu Monitor Vladimíra Kočandrleho). Kapelu ke konci roku 1989 založila parta učňů, kterým tehdy bylo šestnáct až osmnáct let a kteří do té doby neměli s hudební produkcí valné zkušenosti. Pod vlivem skupiny Orlík vytvářeli členové Braníku texty v duchu hnutí skinheads a záhy začali i sporadicky koncertovat, často spolu s dalšími hudebními formacemi podobného zaměření. Jistý deficit v hudební stránce projevu byl kompenzován texty. Jejich náměty byly pro skinheads příznačné: láska k pivu, odpor k ostatním drogám, lokální patriotismus a násilné sexuální fantazie. Pokud jde o výzvy k násilí vůči národnostním skupinám, byly texty Braníku oproti skupině Orlík ještě explicitnější:

Tvý posláný je svatý,
budeš ty svině bít.
Negry, cikány a žlutý,
nenech je v klidu žít.²⁸

Se základy hry na hudební nástroje začínající kapele občas vypomáhal zkušený kytarista Luděk Pallát ze skupiny Tři sestry, známější pod přezdívkou Nikotýn. Ten také Braníku pomáhal domlouvat vystoupení a díky známosti se zakladatelem a ředitelem společnosti Monitor Vladimírem Kočandrem umožnil kapele nahrát a vydat dlouhohrající desku s názvem *Power*. Ta vyšla v říjnu roku 1991 nákladem 6 800 kusů na LP, 1 512 na CD a 6 957 na MC. V rámci reklamní kampaně členové skupiny dokonce poskytli rozhovor pro pro-sincové číslo tehdy populárního časopisu pro náctileté *Filip*.²⁹

25) Srov. <https://www.youtube.com/results?search_query=BZENEK+1991+FAN%C3%81NEK>, přístup 2. 12. 2014.

26) Podobně například skupina Hubert Macháně píseň *Práskni negra do hlavy* uváděla pod pozměněným názvem *Práskni Petra do hlavy*.

27) „Výzva skinheadské kapely Orlík ze dne 3. 5. 1990“, *Respekt* 1, 1990, č. 9, s. 5.

28) Braník: „Tvoje cesta“, in tíž: *Power*, Braník, 1991.

29) SM: „Braník Oi! To je síla!“, *Filip* 2, 1991, č. 4, s. 18.



Obal desky Power Obalu desky skupiny Braník dominuje rovnoramenný keltský kříž, mezinárodní symbol rasistických a nacionalistických hnutí. Na území Německa je zakázán kvůli spojitosti s neonacistickou stranou Volkssozialistische Bewegung Deutschlands / Partei der Arbeit.

Zdroj: Braník: *Power*, Braník, 1991.

Filip se skinheads i skinheadským kapelám věnoval již dříve, o hnutí referoval spíše v pozitivním duchu jako o subkultuře, která dokáže ochránit mládež před drogami a před punkovým chaosem upřednostňuje pevný řád. Je proto příznačné, že se autorský komentář, který rozhovor provázel, snažil skupinu Braník a její tvorbu obhájit. Vyhýbal se proto zmínkám o nejkontroverznějších textech a vyzdvihoval některé údajně pozitivní aspekty jejich tvorby i hnutí skinheads. Autor upozornil, že „některé myšlenky tohoto v současné době tolik diskutovaného hnutí stojí za přemýšlení“, a položil řečnickou otázku: „které mládí není bouřlivé?“ Po poslední otázce „Chcete něco vzkázat potenciálním skinům z řad čtenářů *Filipa*?“, na niž prý kapela „sborově“ odpověděla, „Aby nikdy nedali dopustit na svoji vlast!!!“, uzavřel autor článek ve smířlivém duchu: „Tak to je skupina Braník. Normální kluci, kteří kromě vysedávání v hospodách dělají taky něco jiného – muziku, o které dovedou přemýšlet.“

Nahrávka *Power* se však moc dobře neprodávala a koncerty skinheads začaly být v důsledku stále častějších násilností policejně monitorovány a posléze došlo k jejich značnému omezení. Navíc se objevily negativní publicistické ohlasy na kapelu Braník i na desku *Power*. Charakteristická je v tomto ohledu recenze hudebního kritika Alexe Švamberka, který se problematice skinheadských kapel soustavně věnoval v deníku *MF Dnes*:

Něco takového by nemělo být povoleno, protože však všichni víme, že zákaz ještě nikdy nic nevyřešil, jenom zvýšil popularitu zakázaného, bylo by asi nejrozumnější si kapely nevšímat [...], přestože propagace rasismu je stále trestná.³⁰

Podobné reakce tisku i snižující se tolerance médií k hnutí skinheads vedly již na začátku roku 1992 nakladatelství Monitor ke stažení desky *Power* z prodeje. Veřejně distribuována tedy byla pouze po několik měsíců. Magnetofonové kazety byly vydavatelem

30) Alex Švamberk: „Z voleje“, *Mladá fronta Dnes* 2, 1991, č. 264, 12. 11., s. 14. *Mladá fronta Dnes* také již dříve informovala o násilnostech, které doprovázely koncert skupiny v Českých Budějovicích.

přemazány a znehodnocené LP desky rozdány bez obalu jako reklamní předměty.³¹ Sama kapela Braník se záhy po vydání nahrávky rozpadla.

Příběh neúspěšné kapely, kterou tlak veřejného mínění a komerční neúspěch vytlačily z veřejného prostoru, poukazuje na praktické dopady formování vědomí závadnosti některých uměleckých textů. Ačkoli výrobu i distribuci v plném rozsahu zajišťovala nahrávací společnost Monitor, pro vydání nahrávky nechala zřídit zvláštní konsorcium Braník, jehož náplní nebylo nic jiného než vydání titulu *Power*. Společnost byla založena 26. dubna 1991 a činnost ukončila současně se stažením nahrávky 15. března 1992. Vzhledem k tomu, že se odměny všech smluvních stran rozpočítávaly podle standardních tabulek firmy Monitor, jediným důvodem tohoto nestandardního postupu mohl být strach z poškození pověsti v případě skandalizace nahrávky. Založení konsorcia umožnilo velké nahrávací společnosti se od nevhodného písňového obsahu veřejně distancovat. Předčasné stažení desky z distribuce pak vypovídá o zvyšující se averzi společnosti k textům s rasistickým obsahem.

Kapela Braník před soudem

Celá historie skupiny Braník by mohla být zapomenuta, nebýt občanské aktivity mladého muzikanta Šimona Budského. Ten kdysi shodou okolností s Danielem Landou zakládal skupinu Orlík, avšak odešel z ní údajně kvůli svému nesouhlasu s obsahem textů. Budský od začátku devadesátých let působil na punkové scéně, která se postupně začala ostře vymezovat vůči skinheads. Nahrávku *Power* slyšel nejprve u přátel a poté si ji zakoupil již se záměrem podat k Obvodnímu soudu pro Prahu 4 podnět pro zahájení trestního stíhání, k čemuž došlo 1. května 1992. Členové skupiny byli obviněni z šíření národnostní a rasové zášti a z podpory a propagace hnutí směřujícího k potlačení práv a svobod občanů. Po administrativních průtazích byla hudebníkům sdělena obvinění 13. dubna 1993 a již 12. května 1993 stanula kapela Braník před soudem. Průběh soudního procesu můžeme sledovat ze soudního spisu, nyní uloženého v Justičním areálu Na Míčáncích.

Hlavní strategii obhajoby proti obvinění z šíření národnostní a rasové zášti lze rozdělit podle druhu argumentace na tři komplementární kategorie: zpochybnění autorství textů, autorská distance a poukaz na ducha doby, ve které texty vznikaly. Do těchto tří kategorií se rozpadají argumenty, které při soudním jednání zazněly a ze kterých zde vybíráme:

Zpochybnění autorství: v hospodě nám občas někdo nějaký text řekl; text nám dávali i cizí lidé; neznámí lidé nám často dávali texty, často jsme dostávali úplně hotové texty například do schránky atd.

Autorská distance: nechtěli jsme propagovat žádnou národnostní nebo jinou zášť; celá věc byla pochopena jinak, než to bylo myšleno; byla to taková parafráze; s ničím jsme se neztotožňovali; nebylo to naše stanovisko; byla to autorská hyperbola; bylo to v nadsázce; nebylo to v žádném případě míněno vážně atd.

Duch doby: začalo se hovořit o problémech, které byly předtím tabuizovány; texty byly dokument té doby; v textech písní byla obsažena tehdejší doba, to, jak se žilo; text písniček je odrazem dané doby, kdy po revoluci docházelo k řadě změn; dříve byla řada

31) Na skladě firmy Monitor zůstala pouze zbylá CD, jejichž likvidace na počátku devadesátých let ještě nebyla technicky zvládnuta.

věcí tabuizovaných, po revoluci bylo možno o nich diskutovat; snažili jsme se reagovat na problémy doby, o kterých se v minulém režimu nesmělo mluvit; inspirovali jsme se texty jiných kapel, hlavně Orlíku; hráli jsme o tom, o čem se všude mluvilo a psalo.³²

Obhajoba se tedy snažila vytvořit představu textu jako dobového dokumentu a zároveň poukázat na atmosféru příslušné doby, ve které se porušování někdejších tabu stalo samozřejmostí a nahrávky názorově i stylově spřízněné kapely Orlík úspěšně pronikaly do televize a rozhlasu. Také obvinění z podpory skinheads obhajoba odmítala s poukazem na rozdíl mezi námětem písně a explicitní podporou hnutí.

Cílem obžaloby bylo naproti tomu poukázat nejen na rasistický obsah textů, ale především na možný negativní společenský dopad písní Braníku, jakož i na úmyslnost jednání členů skupiny. Byla proto oslovena katedra sociologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, která měla dodat informace o hnutí skinheads a o případných incidentech doprovázejících koncerty skupiny Braník. Vedoucí katedry, docent Jiří Buriánek, však odpověděl stručně a jasně: „Na naší katedře se tímto problémem nezabýváme.“³³ Zásadním dokumentem se proto stala již dříve vypracovaná fonoskopická expertiza pražského Kriminologického ústavu. Ta totiž vedle přepisu zpívaných textů měla zodpovědět i otázku, jak je textem ovlivněn posluchač.

Kriminologický ústav ve svém odborném vyjádření dospěl k závěrům, že se skladby skupiny Braník „vyznačují rasistickým textem, monotónností hudby a vulgárností celkového projevu“, mohou „negativně ovlivnit psychiku posluchače“ a v některých textech skupina „přímo vyzývá k násilí“.³⁴

Rozsudek

Jako první porevoluční soudní proces s hudební skupinou vyvolal případ Braníku pocho-pitelně značný zájem tisku, který o celé záležitosti informoval ještě před vynesením rozsudku. Ze stejné příčiny na něj reagoval také Václav Havel, který cítil potenciální rozpor mezi svou někdejší obhajobou umělecké svobody v případě skupiny The Plastic People of the Universe a svou nynější podporou represivního postupu vůči kapele Braník. K věci se vyjádřil ve svých rozhlasových *Hovorech z Lán*.

V této souvislosti se asi nemohu nezmínit o probíhajícím líčení se skupinou Braník. Je to velmi zvláštní, já jsem se kdysi velmi angažoval za muzikanty Plastic People a další, kteří byli komunismem pronásledováni za to, že měli některá údajně vulgární slova ve svých písničkách. Hájil jsem jejich právo na svobodný výraz svých životních pocitů. A dnes, od té doby snad poprvé, se stává, že je opět nějaká kapela před soudem za svůj umělecký projev. Pro mě to byla dost vážná výzva k přemýšlení a toto přemýšlení nakonec dospělo k závěru, že je to správné. [...] Je to možná těžké, ale je třeba odlišovat svobodný umělecký projev, jemuž je dovoleno leccos, licence, vyzpívávání nejrůznějších bolestivých pocitů, pocitů zklamání, zloby. Je třeba

32) Centrální spisovna Městského soudu v Praze (CS MS), protokol o výsledku obviněných, 8.–9. 2. 1994, spisová značka 5T30/95 a 5T66/94.

33) CS MS, vyjádření doc. PhDr. Jiřího Buriánka, CSc., vedoucího katedry sociologie FF UK, 9. 1. 1995, čj. 2/95/soc, spisová značka 5T30/95 a 5T66/94.

34) CS MS, odborné vyjádření fonoskopická expertiza, 25. 2. 1994, čj. PPR-27/UKP-URM-94, spisová značka 5T30/95 a 5T66/94.

je odlišovat od jednoznačně rasistických výroků, byť by byly zpívány, a nikoliv mluveny. Zdá se mi, že bylo namíste obžalovat tuto skupinu, a jsem zvědav, jak tato kauza dopadne.³⁵

Ve srovnání s dřívějšími výroky Alexe Švamberka, který na počátku devadesátých let tvorbu rasistických skupin sice odsuzoval, ale zároveň se stavěl proti soudnímu postihuování hudebníků, můžeme v Havlově projevu zřetelně sledovat posun směrem k vyloučení dané tvorby z oblasti umění, kterému je „leccos dovoleno“.

Rozsudek vynesený jménem republiky 25. dubna 1995 dal Havlovi za pravdu. Jeho odůvodnění se přitom soustředilo na „textovou“ stránku písní skupiny. Argumenty autorské distance a ducha doby tedy nebyly akceptovány, stejně jako snaha o zpochybnění autorství textů. V rozsudku byly vyjmenovány urážky a výhrůžky, které texty Braníku obsahovaly („budou ty svině bít, negry, cikány a žlutý nenechají v klidu žít“, „polejt je benzínem a všechny zapálit“), a bylo poukázáno na jejich veřejné šíření prostřednictvím živého vystupování na koncertech i nahrávek. Všichni členové kapely byli shledáni vinnými z toho, že „jednak veřejně a pohoršlivým způsobem hanobili některý národ a některou rasu, jednak veřejně projevovali sympatie k hnutí, které hlásá národnostní a rasovou zášť“. Hudebníci dostali podmíněčné tresty v trvání osmi měsíců.³⁶

Vynesením rozsudku nad mladými muzikanty však případ kapely Braník neskončil. Členové skupiny totiž nebyli jediní, kteří se na nahrávce *Power* podíleli.

Muž, který nechtěl být cenzorem

S koncertem skupiny Rolling Stones v roce 1990, který se stal symbolem nově nabyté svobody projevu, a soudem se skupinou Braník, která byla za své texty roku 1995 odsouzena, je spojeno jedno jméno – jde o profesionálního zvukového technika Jiřího „Mírdy“ Mírovského.

Mírovský se narodil roku 1947 a od mládí se závodně věnoval sportu, obzvláště běžkám (v devadesátých letech se pak přeorientoval na golf a motosport). Během osmdesátých let uplatnil své fyzické dispozice jako bedňák českých rockových kapel, poté se od přenášení beden dostal až k mixážnímu pultu. Jako zvukař si vydobyl značný respekt a jeho služeb využívala velká jména české scény: Vladimír Mišík, Hana Hegerová, Ivan Hlas a další. Mírovský se jako zvukař podílel například na výběrové nahrávce *Nechte zpívat Mišíka*, která zachycovala Mišíkovy koncerty z období takzvané normalizace.³⁷ Právě Mišíkovo Etc... zvučil při slavném strahovském koncertu jako předkapelu Rolling Stones.

Po revoluci se Mírovský rozhodl zúročit své zvukařské schopnosti a dobrou pověst mezi muzikanty tím, že založil vlastní nahrávací studio: Mírdovo hudební studio, s. r. o. Nemohl přitom tušit, že se k němu hned u první zakázky štěstí otočí zády. Nahrávání desky *Power* bylo poměrně krátké (trvalo asi týden), ale pro zvukaře vcelku náročné: muzikanti z kapely Braník byli ve studiu poprvé, své nástroje příliš neovládali a navíc se

35) Václav Havel: „Hovory v Lánech“, 19. 3. 1995, dostupné z <<http://archive.vaclavhavel-library.org/viewAudioArchive.php?sort=1&q=hovory+v+1%C3%A1nech&docYear=1995&itemDetail=1999>>, přístup 2. 12. 2014.

36) Lenka Konopová: Rozsudek jménem republiky, 25. 4. 1995, spisová značka 5T66/94.

37) Vladimír Mišík: *Nechte zpívat Mišíka (live) (nahrávky z let 1985–1990)*, Punc 1991. Název desky parafrázuje nápisy, které se začaly objevovat na pražských zdech v období, kdy Mišíkovi nebylo povoleno veřejně koncertovat.

Mírovskému nezamlouvaly ani texty skupiny. S výslednou nahrávkou tak příliš spokojen nebyl. To horší ale mělo teprve přijít.

Již v létě 1993 totiž obvodní prokurátor pro Prahu 4 prosadil, aby bylo stíhání členů skupiny Braník rozšířeno i na osoby, které se na výrobě a distribuci nahrávky podílely. Seznam obžalovaných se tedy rozšířil o hudební profesionály, kteří při vzniku nahrávky svou odbornou účastí a poskytnutou technologií poskytli k šíření alba *Power* kanály, místo aby zafungovali jako filtr a závadný obsah zadrželi. Vedle zvukaře Jiřího Mírovského se jednalo o poradce a zástupce kapely Ludka Pallata a vydavatele Vladimíra Kočandrleho.

Mírovský nejprve u soudu vystupoval pouze jako svědek a ke skupině projevil jistou blahosklonnost. Připustil, že s texty jejich písní nesouhlasil, ale že členové se mu jeví jako v zásadě slušní lidé, kteří si pouze vybrali špatnou stylizaci, takovou, která se k nim vůbec nehodila. Zdánlivě nevinná slova jistého porozumění spojeného s téměř s rodičovským pokáráním (ostatně členové skupiny Braník byli spolužáky Mírovského dětí) se však ukázala být zásadní ve chvíli, kdy byl Mírovský sám obžalován.

První soudní řízení v roce 1995 nicméně vyšlo vstříc argumentaci Mírovského obhájce, založené na tom, že závadné texty neznal. Podle rozsudku se zvukař podílel toliko na kvalitě nahrávky v technickém slova smyslu a o texty se nijak nezajímal. Není tedy za ně právně odpovědný a obžaloby se zproštuje.

S tímto verdiktem se ale státní zástupce nespokojil a proti osvobozujícímu rozsudku se odvolal. Přitom poukázal právě na to, že si Mírovský všiml, že se texty k jinak slušným členům kapely nehodí. Musel jim tedy rozumět, čímž vznikla subjektivní odpovědnost za to, co bylo ve studiu nahráno. Případ zvukaře se tak vrátil před soud. Mírovský se pokoušel o obranu ve dvou základních směrech. Zaprvé poukazoval na již zmíněnou dobovou atmosféru a uvolněné společenské normy:

Vzhledem k tomu, že tehdy bylo obdobných skupin více a skupinu Orlík tehdy hrál každý tlampač, nezdálo se mi, že by to bylo nějak moc. Hnutí skinheads tehdy nebylo ani nijak známé a rozhodně jsem neměl pocit, že páchám trestnou činností. Já sám, jak je vidět, jsem spíše opačného ražení.

Druhým jeho argumentem byla zodpovědnost zvukového technika pouze za technickou úroveň výsledné nahrávky.

Vlastně ani nechápu, co je mi kladeno za vinu. Není mým úkolem posuzovat obsah toho, co kdo chce natáčet.

Necítil jsem se za nahrávku zodpovědný. Bylo by to, jako kdybych někoho vyhodil, že falešně hraje na trubku.

Pan státní zástupce zastává názor, že odpovídám za závadnost či nezávadnost produkce, která vychází z mého studia. Do jisté míry je to pravda. Zodpovídám za to, že pořídím kvalitní nahrávku. Upozorňuji na to, že nejsem povinen ani oprávněn provádět cenzuru textů a rozhodovat o tom, co bude vydáno a co ne.³⁸

38) CS MS, vyjádření k odvolání státního zástupce obvodního státního zastupitelství pro Prahu 4, 18. 5. 1995, čj. 8 To 228/95, spisová značka 5T30/95 a 5T66/94.

Mírovský si tedy zjevně nebyl vědom toho, že by měl fungovat jako filtr mezi interprety a veřejností. V tomto ohledu byla jeho situace zcela nová. Před revolucí se předběžnou kontrolou nahrávek zabývaly orgány k tomu přesně určené, tedy zřizovatelé, kteří umožňovali působení kapel a měli za ně odpovědnost, obvodní národní výbory, které organizovaly takzvané přehrávky, a především nahrávací společnost, která pronajímala studio a texty předem schvalovala. Nutno ale dodat, že v té době soukromá nezávislá studia, jako bylo Mírdovo hudební studio, neexistovala a zvukař sám za obsah nahrávky nenesl žádnou zodpovědnost. Z hlediska porevolučního se pak jedná o první případ tohoto typu. Není tedy divu, že se Jiří Mírovský necítil být cenzorem v situaci, kdy stará cenzura zanikla a nová se teprve formovala.

Žalobce nicméně poukázal na nevhodné texty písní, které byly nahrány ve studiu obžalovaného, a bylo tedy na něm, zda je vnímá, či ne. Pokud je vnímal, měl jim „zabránit“. Rozsudek mu v tomto dal za pravdu. Mírovský se „jako účastník licence k provozování hudebního studia nemůže vyvinutím, že ho texty písní nezajímaly, neboť je odpovědný za produkty své činnosti“. Zvukař byl tedy 29. února 1996 odsouzen za trestný čin hanobení národa, rasy a přesvědčení a za podporu a propagaci fašismu na osm měsíců s ročním odkladem.³⁹

Vleklou dohru měl celý proces v podobě série odvolání ředitele firmy Monitor (která tehdy po fúzi se světovým vydavatelským gigantem nesla již název Monitor-EMI). Kočandrle byl nakonec zproštěn obžaloby. Podle soudu měl sice podobně jako Mírovský provádět kontrolu materiálu, což neudělal (jednalo se tedy o vinu objektivní), na rozdíl od zvukaře však texty údajně nikdy neslyšel, čímž nedošlo k subjektivnímu provinění. Tímto rozhodnutím také celý případ kapely Braník v roce 2001 definitivně skončil.

Závěrem

Případ skupiny Braník odhaluje několik úrovní regulace písňového textu v rámci české porevoluční společnosti. Mohlo by se zdát, že soudní rozsudek z roku 1995 představoval jistý zlom a precedентní rozhodnutí. Ve skutečnosti se však jednalo spíše o zpětné stvrzení již ustaveného řádu, v jehož rámci velké nahrávací společnosti přestaly brzy po revoluci publikovat díla s rasistickým obsahem a skinheadské kapely naopak ve vlastním zájmu přestaly usilovat o to, aby byly oficiálně vydávány. Prokazuje to skutečnost, že v mezidobí od vydání desky *Power* (1991) do soudního rozhodnutí (1995) žádné vydavatelství k podobnému kroku nepřistoupilo.

Vrátíme-li se k Havlově metafoře pejska, který se po chvíli divokého řádění dobrovolně rozhodne vrátit k pánově noze, můžeme sledovat, jak se veřejný diskurz po krátkém období tolerance k rasistickým skinheadským kapelám transformoval a zaměřil spíše na ochranu proti tomuto jevu. Zvýšená citlivost k potenciálně rasistické tematice v písňových textech se zřetelně projevila například už v kritickém hodnocení muzikálu *Krysař* bývalého zpěváka Orlíku Daniela Landy z roku 1996, kdy ho kritika obvinila z „karikování židovství“ či použití „xenofobních motivů“.⁴⁰

39) CS MS, rozsudek jménem republiky, čj. 86/94, 29. 2. 1996, spisová značka 5T30/95 a 5T66/94.

40) Např. Jiří Peňás: „Ubohý krysař“, *Respekt* 7, 1996, č. 49, s. 19.

Také strategie skinheadských kapel se ve sledované době proměnily. Koncerty začaly být dojednávány tajně jako soukromé akce, autoři hudby a textů se snažili skrývat svoji identitu, k čemuž dopomáhalo mimo jiné rozšíření domácích zařízení na kopírování kompaktních disků a za pár let i možnost šířit skladby prostřednictvím internetu. Řada skinheadských kapel se později věnovala spíše vlastenecké tematice a pro vyjádření kontroverzních postojů či témat užívala jinotaje, což jim na jedné straně umožňovalo udržet si vyhraněné publikum, na straně druhé je to chránilo před postihem. Další skupinou, odsouzenou za šíření rasové nesnášenlivosti, se stala až roku 2010 českobudějovická skupina Impérium. Představa, že by skinheadská skupina vydala oficiální album distribuované velikým hudebním nakladatelstvím a že by o ní psal časopis pro teenagery, jak tomu bylo v případě kapely Braník, se již před polovinou devadesátých let stala zcela nereálnou. Pejsek se vrátil k noze svého pána.

Když o několik let později v české mutaci časopisu *Rolling Stone* vyšel článek o českých skinheads, zdála se už atmosféra počátku devadesátých let autorovi nesmírně vzdálená: „Z dnešního pohledu je to skoro nepochopitelné: Ani se nechce věřit, co se v této zemi tehdy bralo jako mainstream, který patří do rádií a na pulty obchodů.“⁴¹

41) Martin Neubauer: „Bílej jezdec: čeští skinheads na konci tisíciletí“, *Rolling Stone* 1, 1999, č. 1, s. 47–48.