

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Pracoviště Orální historie – soudobé dějiny

František Matějček

**Československé hudební elity na přelomu
osmdesátých a devadesátých let dvacátého
století**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Jan Kašpar**

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 17.5.2012

František Matějček

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Janu Kašparovi za vedení práce a Josefu Vlčkovi za nadstandardní přístup a pomoc při provádění a ověřování výsledků výzkumu.

Autor práce: **František Matějček**

Vedoucí práce: **Mgr. Jan Kašpar**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2012**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

MATĚJÍČEK, František. *Československé hudební elity na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století..* Praha, 2012. 134 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Pracoviště Orální historie – soudobé dějiny. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jan Kašpar

Anotace (abstrakt)

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století došlo stejně jako v celospolečenském měřítku k výrazným změnám také na domácí hudební scéně. Pěvecké a tvůrčí elity začaly být konfrontovány s nástupem angloamerické produkce a v mnoha případech nuceny hledat alternativní způsoby svého uplatnění v nových podmínkách. Tato Diplomová práce si prostřednictvím výpovědí populárních československých hudebníků klade za cíl porovnat situaci na domácí scéně před listopadem roku 1989 a v období po něm.

Předmětem bádání je snaha získání odpovědí na otázky související s dnešní popularitou československé populární hudby a tvůrců z období osmdesátých let. Pokouším se ověřit, zda je kritický pohled části odborné veřejnosti na spojení hudebních elit s ideologií předlistopadového režimu oprávněný, či nikoliv. Stejně tak zobrazit osudy hudebních hvězd ve vztahu k proměnám společenského řádu a v druhém plánu nastavit základy pro další bádání v tématu.

Abstract

At the turn of the eighties' and nineties' of the 20th century, correspondingly to the whole social scale, significant changes happened on the domestic music scene. The musical and the creative elite were confronted with the Anglo-American production, and were forced, in a number of cases, to come up with the alternative ways of expressing themselves under the new circumstances. The goal of this thesis is to compare and contrast the situation on the domestic scene during the period right before the November 1989 and the period to follow; based on the various testimonies of popular Czechoslovakian musicians.

The research aims to collect the information regarding contemporary popularity of the Czechoslovakian modern music and authors from the eighties'. I'm trying to verify if the critique perspective of one part of the public experts on the allegiance of the

musical elite and the ideology of the pre-November regime is justified or not. At the same time, the thesis follows the fortune of the music stars in relation to the changing social order and, in addition to it, establish the basis for the study of the further research in the field

Klíčová slova

Hudba, normalizace, pop, Janeček, David, Janda, Hložek, Vágner, Zelenka, Vlček

Keywords

Music, standardization, pop music, Janeček, David, Janda, Hložek, Vágner, Zelenka, Vlček

Obsah

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM	5
OBSAH	7
ÚVOD	8
1. TEORETICKÁ ČÁST	10
1.1. MOTIVACE AUTORA	11
1.2. ČESKOSLOVENSKO PŘED SAMETEM A PO SAMETU	11
1.2.1. <i>Hudební elity na přelomu dějin</i>	13
1.2.2. <i>Proměna vkusu publika</i>	15
1.3. STAV BĀDÁNÍ, BIBLIOGRAFIE	18
1.4. PLÁN VÝZKUMU, ČLENĚNÍ PRÁCE.....	19
1.5. ZÁKLADNÍ HYPOTÉZA	20
1.5.1. <i>Výzkumná rozvaha</i>	22
1.5.2. <i>Volba narátorů a jejich vztah k tématu</i>	23
1.6. METODOLOGIE VÝZKUMU	25
1.6.1. <i>Strategie dotazování a interpretace</i>	27
1.6.2. <i>Tematické okruhy</i>	28
1.6.3. <i>Rizika výzkumu</i>	29
1.6.4. <i>Analýza rozhovorů</i>	30
1.6.5. <i>Přepis rozhovorů</i>	31
1.6.5. <i>Etický rozměr</i>	32
1.6.6. <i>Dokumentace rozhovoru</i>	33
2. EMPIRICKÁ ČÁST	35
2.1. JOSEF VLČEK: ÚVOD DO PROBLEMATIKY	36
2.2. MICHAL ZELENKA.....	55
2.4. DALIBOR JANDA.....	68
2.5. STANISLAV HLOŽEK.....	81
2.6. MICHAL DAVID	93
2.7. KAREL VÁGNER	104
2.8. JOSEF VLČEK: ZÁVĚREČNÁ ANALÝZA	115
3. ANALYTICKÁ ČÁST	121
3.1. PSYCHOLOGICKÝ PROFIL HUDEBNÍCH ELIT.....	122
3.2. OBSAHOVÁ ANALÝZA ROZHovorů	125
3.2.1. <i>Hudební elity osmdesátých let</i>	125
3.2.2. <i>Sametový práh</i>	128
3.2.3. <i>Návrat osmdesátek</i>	130
ZÁVĚR	131
LITERATURA:	135
REJSTŘÍK POJMŮ:	137
PŘÍLOHY:	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
PŘÍLOHA Č. 1: PROTOKOLY O PROVEDENÍ VÝZKUMU	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
PŘÍLOHA Č. 2: SOUHLAS NARÁTORA SE ZVEŘEJNĚNÍM ROZHovorU	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
PŘÍLOHA Č. 3: TABULKA POSLECHOVOSTI ROZHlasových STANIC (GRAFY)	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.

Úvod

Tak jako dějiny politické, společenské nebo ekonomické, mají v procesu historického bádání svoje místo i dějiny kulturní. Archiváři celého světa skládají střípky záznamů do mozaiky příběhů vystihujících minulost ve smyslu její pravdě nejbližší interpretace. Existuje řada metod, jak se dobrat k cíli. Jednou z nich může být varianta užití poznatků z oboru orální historie jako symbolu mladé, dravé a rychle se rozvíjející disciplíny. Dalo by se o ní říci, že zaplňuje místo tam, kde je třeba historické prameny ověřit, nebo tam, kde dosud nebyl objeven dostatek zdrojů pro vytvoření základního obrazu minulosti. A pakliže jsme začali historií kultury a jejích suplementů v období posledních let, může být právě orální historie rozhodující metodou, která základy výkladu pomáhá vystavět.

Hlavní ambicí této Diplomové práce je užití metody orální historie pro vysvětlení konkrétního společenského fenoménu a využití výsledků k zodpovězení souvisejících otázek kulturně-společenského charakteru. Fenomémem v širším kontextu mám na mysli nadstandardní popularitu československé hudby osmdesátých let.

Pomyslným lakmusovým papírkem oblíbenosti domácí tvorby budiž skutečnost, že čtyři z pěti nejposlouchanějších rozhlasových stanic v České republice cílí na své posluchače výrazným podílem české a slovenské hudby.¹ Tou nejpopulárnější se zdají být hity sedmdesátých a právě osmdesátých let minulého století.² Tvorba let osmdesátých je zajímavá z jednoho konkrétního pohledu; mnoho jejích interpretů bylo po roce 1989 hudebními publicisty a následně i širokými vrstvami posluchačů zatracováno a osočováno z horlivé loajality politické poptávce či ideologii Komunistické strany Československa. Možná to byl jeden z důvodů úpadku zájmu publika o původní česko-slovenskou tvorbu na počátku posledních deseti let dvacátého století. Důvodů však mohlo být hned několik: nové společenské poměry, nástup angloamerické produkce na nenasycený trh nebo celospolečenské hledání nových vzorů.

Právě tyto skutečnosti bych chtěl pomocí výpovědí československých hudebních elit popsat. Vzhledem k rozsáhlosti tématu, časovým možnostem řešitele a rozmanitosti procesů se chci omezit pouze na období přelomu osmdesátých a devadesátých let. Na půdorysu dobových reálií se pokouším ověřit, v jakých podmínkách tehdejší hvězdy

¹ Rádio Impuls, Frekvence 1, ČRo 1 – Radiožurnál a Rádio Blaník – viz příloha č. 3

² Viz kapitola 1.2.2.

tvořily, jak fungovalo odvětví hudebního průmyslu a jak ho ovlivnil společenský vývoj po Sametové revoluci. Přitom se pokouším najít odpovědi na následující otázky:

- Proč se některé domácí hudební elity staly po roce 1989 symbolem nomenklaturního komunismu a zda si takové označení zasloužily. Tedy - zda ideově sloužily režimu nebo jenom vykonávaly svoji práci a politické okolnosti hrály v jejich jednání podružnou roli.
- Jakým způsobem nacházeli domácí tvůrci po roce 1989 uplatnění v nových společenských poměrech a jak se na jejich existenci projevila výrazně menší poptávka publika v první polovině devadesátých let (?)
- Proč národ po letech odsuzování umělců osmdesátých let a jejich vytěsňování mimo okruh mediálního zájmu znovu přijal tvorbu sledovaného období za svou? Jak se změnil hudební trh? A jak nesli ztrátu popularity ti, kterých se skutečně dotkla?

Tyto a další otázky si vyžadují zjištění, zda existuje pro případy zrcadlení společenských změn teorie kulturní revoluce. Je třeba ověřit, zda vysvětlením pro dočasný pád předlistopadových elit po Sametové revoluci a nezájem publika musí být nutně způsoben novými možnostmi celé společnosti, či zda se posluchač ke svým starým modlám vrací proto, že nové elity neexistují.

Jsem přesvědčen, že je v možnostech této Diplomové práce na nastolená témata odpovědět a ověřit autorovu projektovou hypotézu.³ Ambicí bádání přitom není posuzovat kvalitu nebo tvůrčí/duševní úroveň jednotlivých autorů/interpretů a české či zahraniční hudby vůbec.

³ Viz kapitola 1.5.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1. Motivace autora

Již ve své Bakalářské práci jsem se věnoval období konce osmdesátých a začátku devadesátých let. Zejména proto, že desetiletí v okolí hrany přelomu společenských poměrů v Československu jsou součástí mých osobních vzpomínek. Vzpomínek, které formovaly moji osobnost v době dospívání, kdy většina poznávaného byla mou vůbec první zkušeností s různorodými barvami života. Poměr vztahu mezi nadšením z pádu komunismu a rozčarováním ze způsobu budování nové demokratické společnosti sdílený širokými vrstvami Čechoslováků ve mně vyvolává zájem o úvahy nad popsáním souvisejících společenských fenoménů.

Důvod, proč se chci věnovat bádání v oblasti československé pop music, je dán mým dlouhodobým zájmem o domácí hudební scénu. Již od školních let byla hudba spojena nejenom s touhou poslouchat, vybírat a hodnotit, nýbrž i potřebou chápat a cítit emoce, z nichž tvůrci vycházejí. Takové motivy mě časem dovedly k bezmála encyklopedickému sbírání informací o umělecké frontě ve vztahu k její tvorbě.

Po roce 1989 jsem byl i já ovlivněn společenskou potávkou po tvorbě angloamerické proveniencí a začal se se stejným důrazem soustřeďovat na zahraniční (britskou, německou a americkou) hudební scénu. Nabyté zkušenosti jsem rozvíjel během praxe hudebního publicisty v rozvíjejícím se internetovém magazínu, později v rozhlasové tvorbě, která dle mého poznání v rozličných podobách na československém trhu nejlépe reflektovala popularitu jednotlivých žánrů. Nemohl jsem tudíž minout mimořádnou proměnu televizního a rozhlasového trhu, který ve druhé polovině devadesátých let zrcadlil příliv zájmu posluchačů o domácí hudbu. Proměnu, která do českých rádií, televizí a diskoték vrátila hity Michla Davida, Dalíboru Jandy, Petry Janů, Hany Zagorové, Petra Kotvalda, Stanislava Hložka a dalších. Období rámované mým dospíváním a společenskými změnami, které mimo jiné vyvolaly pohyb na československé kulturní scéně, je předmětem mého bádání.

1.2. Československo před sametem a po sametu

Byla to doba postupného společenského uvolňování. Když se v roce 1985 stal Michail Sergejevič Gorbačov novým generálním tajemníkem ÚK SSS, málokoho napadlo, že erozí napadený komunistický systém ve střední a východní Evropě začíná odpočítávat poslední dny své existence. Úsilí moskevského vůdce sice původně

směřovalo spíše k posílení leninského komunismu,⁴ kvůli neznalosti a řadě omylů se však architektovi přestavby začal koncept změn vymykat z rukou. Snad se vzhlížel v maďarském systému fungování socialismu, snad se inspiroval náповědou násilně potlačeného Pražského jara, pravdou zůstává, že události v socialistickém bloku nabíraly rychlý ráz. Reformy „shora“, jimiž chtěl oživit ekonomiku, demokratizovat Sovětský svaz a radikálně zlepšit mezinárodní postavení země, odstranily politické sevření společnosti.⁵ Nejenom v centru impéria, nýbrž v celém socialistickém bloku. Jakoby byla vládnoucí nomenklatura svérázným obrazem únavy šedesáti let monopolu moci.⁶

V Československu vládlo normalizační a ne zcela celistvé vedení KSČ v čele s prezidentem Gustavem Husákem a jeho blízkým kolegou, pragmatickým předsedou vlády Lubomírem Štrougalem.⁷ Oba však byli drženi v šachu s konzervativním křídlem Vasila Bilaka, který se svými kolegy stál v roce 1968 za zvacím dopisem vybízejícím k invazi vojsk Varšavské smlouvy.

Jakákoliv snaha o přehodnocení dvacet let starých událostí, k níž Gorbačovův aparát inklinoval, mohla ohrozit samotné základy československého politického systému. Aktivita Kremlu však ohrozila existenci komunistické moci z jiného směru: vyvolala poptávku po nových kádrech schopných chopit se požadovaných hospodářských i politických přeměn a jejich uplatňování v domácích podmínkách. Do pozice generálního tajemníka ÚV KSČ se tak po rozdělení funkce prezidenta a nejvyššího stranického představitele dostal jako kompromisní kandidát Miloš Jakeš. Pod jeho vedením nastal v Československu totální politický rozkol. Jeho spoluhrdiny byli noví politici, kteří se snažili na principech perestrojky a glasnosti⁸ vydělat - Miroslav Štěpán, Ladislav Adamec, Rudolf Hegenbart a další.⁹

Působení takových sil rozklížilo Komunistickou stranu Československa do frakcí usilujících o uplatňování individuálních scénářů s rezignací na tradiční centralistické plánování idejí. Výsledkem procesu podpořeného zrušením Brežněvovy doktríny vedlo v závěru roku 1989 k mohutným manifestacím reagujícím na zásah bezpečnostních složek vůči studentské demonstraci ze 17. listopadu 1989 na Národní třídě v Praze.

⁴ GORABČOV, M. S. *Přestavba a nové myšlení pro naši zemi a pro celý svět*. (Praha: Svoboda. 1987) s. 26-27

⁵ VYKOUKAL, J. LITERA, B. TEJCHMAN, M. *Východ*. (Praha: Libri 2000). s. 668

⁶ DURMAN, K. *Popely ještě žhavé II*. (Praha: Karolinum. 2009) s. 364

⁷ Viz DURMAN, K. *Útěk od praporů. Kremel a krize impéria*. (Praha: Karolinum. 1998)

⁸ Přestavba a otevřenost – základní hesla gorbačovské politiky

V prosinci byla zrušena vedoucí úloha strany, prezidentem se stal jeden z vůdců opozičního hnutí sešikovaného pod hlavičku hnutí nazvaného Občanské fórum - disident Václav Havel. Alexander Dubček, první tajemník KSČ z období Pražského jara 1968, se vrátil do politiky jako předseda ústavodárného Federálního shromáždění. Společnost směřovala k prvním svobodným volbám, uskutečnily se na jaře roku 1990.

1.2.1. Hudební elity na přelomu dějin

Před listopadovými událostmi byla domácí kultura neodmyslitelně spojena s popularitou televizního a zčásti rozhlasového vysílání. O důvodech spojených s únavou a znechucením Čechoslováků z normalizace se zabývá řada autorů, v v širších souvislostech například Milan Otáhal.¹⁰ Bez ohledu na to je však jisté, že existovalo jenom minimální množství lákadel, jež nabízí soudobá společnost.

S železnou pravidelností proto dávali konzumenti přednost zábavným pořadům a sledovanost se při tehdejší rozsahu televizního a rozhlasového vysílání (dva televizní kanály, tři celoplošné rozhlasové + regionální stanice Československého rozhlasu) dala s dnešní situací srovnat jen těžko. Množství očí a uší sledujících sobotní večery u revuálních pořadů jako Dva z jednoho města, Pět přání, Jedeme dál, Možná přijde i kouzelník nebo řady televizních seriálů dělalo z hlavních aktérů hvězdy nadživotní velikosti. Už tím se zapouštěly kořeny popularity českých umělců v podobě, v jaké se nečekaně projeví později, v devadesátých letech.

Pod vlivem změn politických poměrů a nástupu nových společenských možností po Sametové revoluci došlo v hlavách občanů země ke změnám vnímání stávající reality. Začali se otevírat světu, hledali příležitosti k podnikání a ačkoliv se to nedá komplexně paušalizovat s doložením konkrétních empirických výzkumů, hledali Čechoslováci rovněž nové vzory a modly. Úměrně tomu upadal jejich zájem o stávající formy kulturní seberealizace a idealisté věřící ve vysokou intelektuální úroveň domácího konzumenta se nestačili divit, jaká míra nevkusu se setkává v mnoha případech s přízní publika.

⁹ Viz VANĚK, M. URBÁŠEK, P. *Vítězové? Poražení? Politické elity v období normalizace.* (Praha: Prostor. 2005)

¹⁰ OTÁHAL, M. *Opozice, moc, společnost 1969-1989. Příspěvek k dějinám normalizace.* (Praha: Maxdorf. 1994)

Ztrátu popularity pocítila nejenom slavná česká kinematografie, ale také divadlo a další umělecké formy. Zasažena byla pochopitelně i československá hudební scéna, zejména ta s přelpekou „popová muzika“.

Hvězdy druhé poloviny osmdesátých let se začaly setkávat s odsudky hudebních publicistů, škatulkováním a kádrováním předlistopadových tvůrců. Čekání na nové idoly utlačilo zájem o hudbu let osmdesátých do pozadí. „*Pragmatický Janeček nabízel režimu své loajální hvězdičky a za to se těšil jeho mohutné podpoře. V nevelké nabídce domácí hudby byl nepřeslechnutelný: hymnus Poupata, zakázka pro spartakiádu v roce 1985, byl v médiích natolik všudypřítomný, že se zároveň stal hitem. Primitivnost hudby, která dětem nevadila, měla pochopitelně své kritiky: ale ostřejší a posměšnější texty, psané třeba pro měsíčník Gramorevue dnešním redaktorem MfD Vladimírem Vlasákem, se do tisku nedostaly. Janeček měl své ochránce.*“ Takto například hodnotil s odstupem hudbu let osmdesátých komplexně, byť s přímou adresností, publicista Pavel Klusák.¹¹

Ve stejném článku pokračuje: „*Kapitální otázka zní: vrátí se touto cestou s retrem socialistické zábavy i písničky, jež přímo posilovaly komunistický režim? Mnohé z nich jsou umnou propagandou: znějí jako průměrný příjemný pop. Obsah slov lze přeslechnout a můžeme je vnímat jako kulisu, která je koneckonců staršímu publiku povědomá z dávných let. Mnohým médiím takový materiál vyhovuje, mnozí z nás se nechtějí vyrovnávat s tím, že jejich oblíbení zpěváci byli občas vedeni nízkými úmysly a strachem. Je tu ale i druhá šance: poslouchat pozorněji než dřív a poznávat z nedávných písní způsoby, jakými probíhala kolaborace showbyznysu s totalitním režimem.*“

Podobných komentářů adresovaných hudebním elitám osmdesátých let vyšly desítky. Paušálně se dokonce dá říci, že tento pohled na věc byl a je pro určité skupiny hudebních publicistů typický. Příkladem by mohlo být jednání Jana Rejžka, který se pustil do sporu s Helenou Vondráčkovou.¹² Ta hudebního publicistu později zažalovala za prohlášení, že za svůj polistopadový návrat vděčí mafiánům, kteří jí v sedmdesátých a osmdesátých letech prosazovali do médií.¹³

Dá se ovšem říct, že tvůrci let osmdesátých byli komunistickými kolaboranty? Do jaké míry? Většina hudebních elit dostávala dočasné zakázky činnosti. Honoráře byly směšné: hudebník ve třetí třídě inkasoval za koncert asi 240,- korun, ve druhé 400,-

¹¹ KLUSÁK, P. *Písničky pro (rudou) hvězdu. Jak se v české pop music kolaborovalo s totalitním režimem.* [online]. [cit. 2012-05-14]

¹² V Lidových novinách označil zpěvačku za signatářku tzv. Anticharty

korun, devítinásobná Zlatá slavice Hana Zagorová dostávala za koncert ve vyprodané hale 600,- korun. Když se stala Zasloužilou umělkyní, bylo to o 300,- korun více.¹⁴

Sametová revoluce sice zrušila finanční limity, zpěváci začali vystupovat za tržní ceny, úměrně tomu však přišla ztráta zájmu publika. Trojnásobná Zlatá slavice Petra Janů se v únoru 1990 vracela do Československa po úspěšném zahraničním turné *One Night In Broadway*. „*To již bylo po revoluci, vše se změnilo a jak se zdálo, o střední proud nikdo nejevil sebemenší zájem,*“ říká žena, která byla těsně před pádem režimu dekorována titulem Zasloužilá umělkyně.¹⁵ „*Ještě dva roky jsem dojížděl nasmlouvané koncerty a pak jsem skončil úplně. Myslím, že jsem udělal dobře, protože spousta zpěváků, kteří byli na zpěvu závislí, měla finanční problémy a nakonec museli dělat něco jiného. Po revoluci nastoupil a dostal zelenou nový trend, který tvrdě potlačoval nový trend, jenž byl čtyřicet let tvrdě potlačován,*“ doplňuje situaci na trhu na přelomu osmdesátých a devadesátých let Michal David.¹⁶

Po listopadu 1989 začali ve sdělovacích prostředcích dostávat výraznější prostor producenti dříve zapovězených titulů angloamerické kultury, ale v první vlně porevolučního nadšení také tvorba z okraje společenského zájmu. Vedle alternativních uskupení vyrůstaly nové hudební elity, jejichž popularita však začala ve druhé polovině devadesátých let pomalu ustupovat.

1.2.2. Proměna vkusu publika

Nové hudební elity? V devadesátých letech bezesporu skupiny Kabát, Tři sestry, Lucie, Wanastovy Wjegy, Žlutý pes, Ivan Hlas, Petr Muk (skupina Shalom), Lucie Bílá. Vedle nich se do povědomí dostává řada dočasně úspěšných, ovšem pouze na krátkou dobu přijímaných osobností a uskupení (například Ladislav Křížek se skupinou Kreyson). Řada z nich se brzy umělecky i marketingově vyčerpala a pokoušela se realizovat jinou formou, kupříkladu v muzikálové tvorbě.

Možnosti propagace české tvorby se v devadesátých letech omezovaly pouze na prezentaci v rychle se rozvíjejícím prostředí nově vzniklých soukromých rozhlasových stanic. V první polovině desetiletí totiž existovalo zejména v televizi minimum prostoru pro podporu původní české hudby. Nové hudební hvězdy tak oproti předchozím

¹³ Vondráčková vyhrála soud [online]. idnes.cz, 2003, 2002-25-07 [cit. 2012-05-15]

¹⁴ VEVERKA, P. *Karel Vágnér. Nejen mistr basů*. (Praha: Multisonic), s. 139

¹⁵ GRACLÍK, M. *Hvězdy popu, které jsme milovali*. (Praha: Petr Prchal. 2011), s. 66

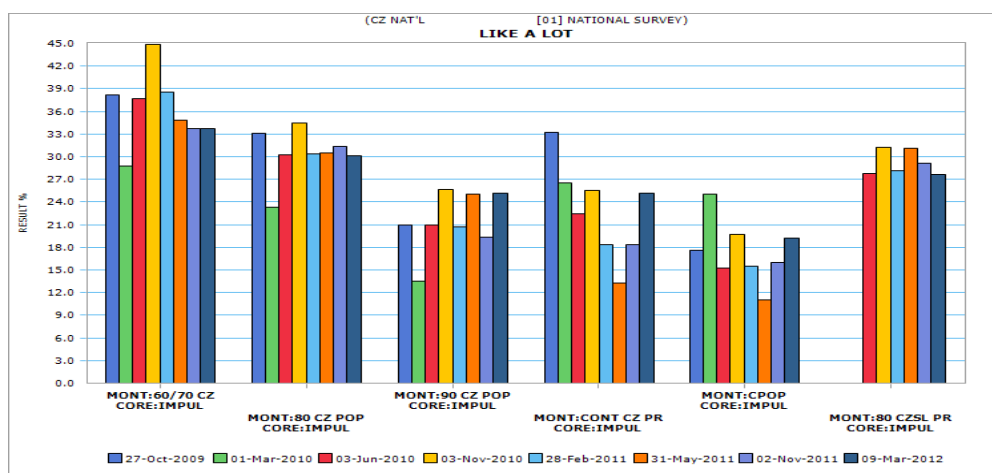
¹⁶ GRACLÍK, M. *Hvězdy popu, které jsme milovali..* s. 32

nabíraly ztrátu už v počátku kariéry. Byly sice dočasně schopny konkurovat světové produkci v počtu prodaných nosičů, brzy však začaly být znovu konfrontovány s poptávkou publika po hvězdách let osmdesátých.

Pragmatické chování nových hráčů na poli televizní zábavy, zejména TV Nova, urychlovalo poptávku po hvězdách let minulých. V souvislosti se vznikem nových rozhlasových stanic orientovaných hudebním programem na českou produkci začaly být staronové hudební preference českých posluchačů zjevné.

Dramaturgii zaměřenou na tvorbu osmdesátých a devadesátých let postupně zdůrazňovaly i další mediální produkty, reklamu globálních produktů nevyjímaje.¹⁷ Staré hity oprášili domácí diskžokejové, v roce 1996 byla po pětiletém půstu obnovena anketa popularity, nově nesla název Český slavík.

Návrat předlistopadových hvězd se promítl do dnešního stavu. Zrcadlem budiž preference posluchačů nejúspěšnějších rozhlasových stanic v Česku. Stačí porovnat program nejposlouchanějšího českého rádia Impuls a nejposlouchanějšího regionální značky - rádia Blaník. Obě stanice ve svém playlistu kladou silný akcent (až 72% ve vysílání Impulsu)¹⁸ na česko-slovenskou hudbu. Volba posluchačů plynoucí z průzkumů společnosti BP&R pro společnost Londa dokazují, jak velkou důležitost při volbě nejoblíbenější rozhlasové stanice právě prezentaci domácí hudební tvorby přikládají. V prvním případě posluchači Rádia Impuls, kteří zjevně preferují české styly: mimo jiné československý pop a rock osmdesátých let.

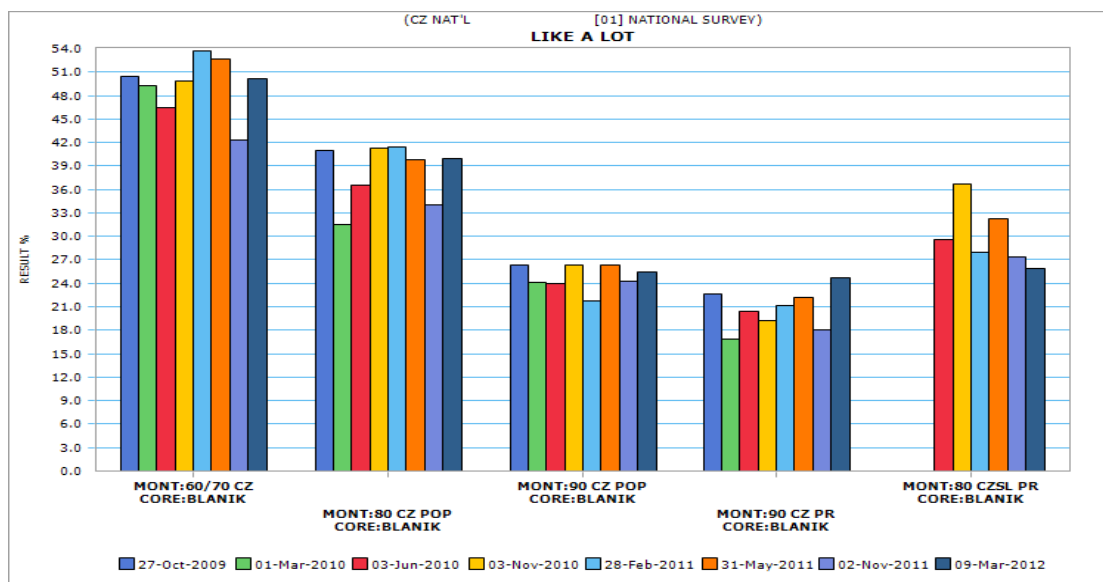


Zdroj: výzkum BP&R, 03/2012

¹⁷ Jedním z průkopníků bylo užití písničky skupiny Chinaski *Jsem mladý, mám se dobře* v kampani na Fantu

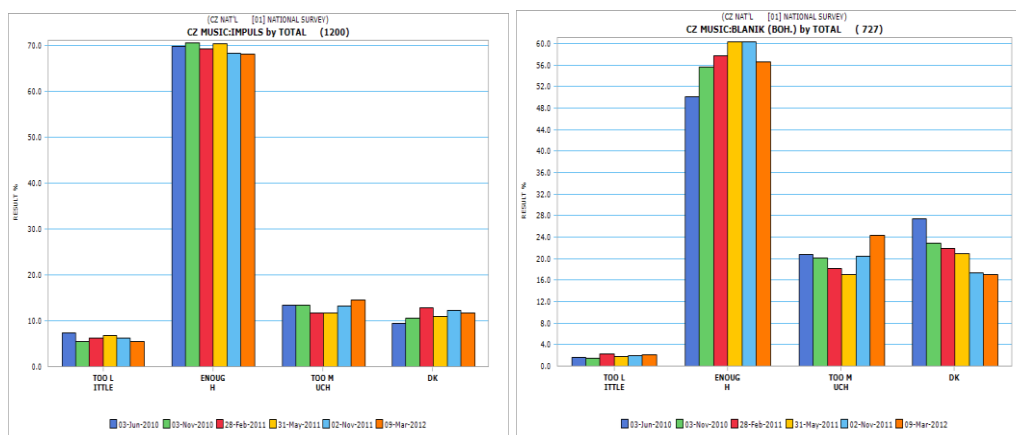
¹⁸ VONZ, L. *Změny na rozhlasovém trhu v letech 2007-2009*. (Zlín: Fakulta multimediálních studií. 2010)

Kmenoví posluchači Blaníku se rekrutují ze starší cílové skupiny a proto kladou důraz na starší ročníky. Vedle československé hudby osmdesátých je produkce let sedmdesátých a šedesátých z hlediska jejich priorit nejsilnější. Vyjadřují to hodnoty hudebních montáží v prvním a druhém grafu, které kontinuálně zachycují osm po sobě sledovaných čtvrtletních období. Získáváme tak důkaz o permanentní oblibě československých žánrů.



Zdroj: výzkum BP&R pro společnost Londa, 03/2012

Doložit můžeme ještě dva základní přehledy. Následující tabulky ze stejného zdroje srovnávají hodnocení posluchačů podle toho, zda množství československé hudby v obou rozhlasových stanicích považují za přiměřené.



Zdroj: BP&R pro společnost Londa, 03/2012

A pokud vedle sebe srovnáme nezpochybnitelné postavení stanic v tabulce poslechovosti českých rozhlasových stanic¹⁹ s tímto měřením, dojdeme k jasnému důkazu popularity československé tvorby.

1.3. Stav bádání, bibliografie

Ačkoliv se tématice československé hudby věnovala řada autorů, období přelomu osmdesátých a devadesátých let není z hlediska proměny domácí hudební scény dostatečně zmapováno. Inspirací s určitou vypovídající hodnotou mohou být snad jenom publikované biografie hlavních aktérů - životopisné práce. Je však třeba takové materiály hodnotit s výzkumnou rezervou, ve všech případech mohou a zpravidla jsou ovlivněny osobností tvůrce a kvůli tomu velmi často dochází k interpretační iluzi vedoucí v důsledku k potvrzení autorova pohledu na zkoumanou problematiku.

Vodítko biografického charakteru může poskytnou kniha Miroslava Graclíka *Hvězdy popu, které jsme milovali*.²⁰ S podobným omezením. Přestože její kvalita v rovině jazykové a stylistické není zdaleka na úrovni zdroje pro badatelskou práci, poskytuje v hladině faktografické řadu mimořádně zajímavých svědectví.

Samostatný výzkum zaměřený na popsané fenomény se mi nepodařilo objevit. Hudební publicista Honza Dědek v době přípravy této práce dokončoval svoji knihu věnovanou období československé hudbě před „sametem“,²¹ ovšem s výrazným akcentem na underground. Historik Miroslav Vaněk již dříve zpracoval podobné téma s poctivě podloženou historickou analýzou se zaměřením na bigbítovou scénu.²²

Pokud však jde o pop music a přelomu osmdesátých a devadesátých let, jsou k dispozici snad jenom publicistické glosy, komentované biografie, nikoliv však ucelená studie výše popsaného. Podružnou ambicí této práce je tedy vytvořit základy pro další bádání v parametrech doby. Pro případ dalšího prohlubování problematiky se nabízejí například možnosti výzkumu podmínek rozvoje kulturní scény zvláště v Čechách a na Slovensku. Zejména proto, že situace na Slovensku byla od té české poněkud odlišná. Už jenom díky podpoře, kterou rozvoji hudebního průmyslu věnovalo tamní republikové Ministerstvo kultury.

¹⁹ Viz přehled poslechovosti – příloha č. 3

²⁰ GRACLÍK, M. *Hvězdy popu, které jsme milovali*. s. 185

²¹ DĚDEK, H. *Zub času: rozhovor s Josefem Zubem Vlčkem*.

²² VANĚK, M. *Byl to jenom Rock 'n' roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu. 1956-1989* (Praha: Academia. 2010.)

Závislosti na rozdílném vývoji v obou republikách někdejších federálních spojenců bude podřízen výběr narátorů i pro účely této práce. Z pragmatických důvodů bude výhodnější práce s českými hudebníky, zadání vytýčené pojednáním o československých hudebních elitách tím však zůstává nedotčeno. I české hudební elity byli elitami československými. Slovenská populární hudba se navíc začala formovat teprve na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let. Pravda - s o to výraznější energií, její pronikání do podvědomí federálních posluchačů však bylo pomalejší.

1.4. Plán výzkumu, členění práce

Tato práce je členěna do tří hlavních částí. Teoretické, empirické a analytické. Každá z nich - logicky s výjimkou úvodu a závěru - obsahuje podkapitoly věnované rozkladu jednotlivých témat.

Teoretická část vymezuje způsob, jakým budu výzkum provádět a vytýčí opěrné body pro celý systém bádání. Pokouším se v ní zprůhlednit způsob, na němž jsem výsledek od počátku vystavěl, s jakými jsem pracoval záměry a do jaké míry zvažuji možná rizika. Praktická část obsahuje přepisy rozhovorů a analytická se zabývá jejich rozborem mířícím ke snaze dobrat se zodpovězení vytýčených otázek pomocí obsahové a psychologické analýzy výpovědí narátorů. Sledované období vzhledem ke snaze popisovat společenský fenomén neohraničuji přesně, ve své podstatě je však práce zaměřena na období let 1985-1995 s nekonkrétními přesahy.

Základem výzkumného procesu byla volba vedoucího práce. Vzhledem k jeho praxi v oboru Oral history jsem požádal o spolupráci Mgr. Jana Kašpara. Ostřílený hudební žurnalista zná české hudební prostředí, aktivně se v něm pohyboval v době, kterou zkoumám. Má osobní zkušenost s fungováním pop scény ze svého působení v předlistopadovém Mladém světě²³ a v posledních letech se věnuje problematice zpracování a následného přepisu životopisných interview. Jeho znalosti jsou z hlediska cílů této práce velmi důležité.

Také proto, že si uvědomuji, jak významnou roli bude v celém procesu přípravy rozhovorů, jejich přepisu i analýzy hrát schopnost zvážit míru osobní stylizace narátora a tudíž i náročnost následné interpretace jeho vyprávění. Klíčem k úspěšnému zvládnutí těchto a další nástrah může být volba narátora – odborníka, který může výrazně pomoci

²³ Časopis Mladý svět byl vyhlašovatelem ankety Zlatý slavík

s lepší orientací v celé problematice a zároveň při komparaci získaných poznatků (expertní rozhovor, viz kapitola 1.6.). Ověřování faktů ze sekundárních zdrojů je totiž značně omezeno. Proto, že se ve většině případů jedná o prameny podobného původu, jako jsou rozhovory pořízené metodou orální historie.

Za komplexní základ Diplomové práce považuji stanovení a následné ověřování hypotézy autora - badatele. Hypotézy jako tvrzení o podstatě určité situace ve zkoumané oblasti. Jde tedy o jakýsi návrh vzájemného vztahu mezi uvažovanými proměnnými.²⁴ Jsem si přitom vědom Hendlova tvrzení, že hypotézu není možné dokázat - nanejvýš ji můžeme zamítnout.

1.5. Základní hypotéza

K základnímu profilu Diplomové práce patří předpoklad jejího autora. Jeho názor je stavebním kamenem a zároveň sumou dosavadních znalostí, z nichž vychází na počátku výzkumu. Neznamená to, že předjímá výsledek svého bádání, nýbrž nastavuje zrcadlo výchozím předpokladům, jež hodlá na následujících stránkách ověřit metodou orální historie.

Značná část očekávání výsledku se opírá o praxi spojenou s mým zájmem o domácí hudební scénu. Zkušenosti jsem nasbíral během osmileté praxe redaktora nejčtenějšího hudebního webu v Česku²⁵ a bezmála desetiletého působení v rozhlasovém vysílání.²⁶ Analýzou dosavadního povědomí o prostředí československé hudební scény jsem došel ke startovní sumě informací, kterou rozšíří na počátku výzkumné fáze narátor - odborník. Ona startovní suma informací by se v posloupnosti zkoumaných otázek dala shrnout do následujících vět:

- Československé hudební elity byly na straně jedné symboly ideologických, politických a společenských principů praktikovaných v socialistickém táboře. Zároveň však symboly nedobrovolnými, protože cílem většiny z nich byla touha tvořit či interpretovat. Věnovat se práci, k níž duševně inklinují bez rozdílu stupně mentální a morální výbavy

²⁴ HENDL, J. Přehled statistických metod. (Praha: Portál. 2006), s. 25

²⁵ Musicserver.cz, 2000-2008

²⁶ Autor je moderátorem a vedoucím vysílání nejposlouchanější rozhlasové stanice v Česku – Rádía Impuls. Předtím pracoval v pěti regionálních rozhlasových stanicích včetně působení na manažerských pozicích

každého jedince. Režim jejich touhu uměl velmi dobře využít ve svůj prospěch, aniž by byl hudební elity ochoten náležitě odměnit. Proto je porevoluční zúčtování s jejich kariérou existencí spíše důkazem neochoty kritiků pochopit předrevoluční situaci. Vzdáleně to připomíná známé české případy hrdinství jedinců a samozvaných skupin v dobách, kdy hodnota hrdinství značně zlevnila. Z tohoto hlediska považuji nálepkování „normalizačních kádrů“ z větší části za neopodstatněné a historicky neodůvodněné.

- V případě nárůstu popularity interpretů let osmdesátých na konci následujícího desetiletí si pak dovolím tvrdit, že je logickým vyústěním nepřímé regulace domácího trhu a snahy médií vytvořit nové elity ruku v ruce s logickou podporou importu zahraničních interpretů. To vše ve jménu pseudo kvalitativních hledisek a ukojení poptávky vyprahlého poptávky. Ta se však po několika letech zasytila. Jak přívalem angloamerické produkce, tak jejím neustálým recyklováním v rozhlasových a televizních rotacích. S rozvojem nových komunit a technologií se navíc stále zjednodušoval proces přístupu k nahrávkám let předlistopadových. Kořeny zapuštěné tradicí a českými texty v hlavách domácích posluchačů vyústily na konci devadesátých let v poptávku po české muzice jako symbolu vzpomínek a přesycení trhu. V jistě formě se jedná i o tradiční návrat k „českosti“ ve všech podobách jako alternativě vůči agresivnímu pronikání západní (především americké) kultury do zavedených modelů konzervativní české společnosti.
- V otázce uplatnění předlistopadových hudebních elit na současném českém trhu, způsoby jejich vyrovnávání se s totální změnou, jakou hudební průmysl prošel, se lze domnívat, že existují pouze dvě alternativy: volba přizpůsobit se nebo odejít do jiného odvětví. Jistě se však dá predikovat - a budiž to výchozí tezí mého bádání - že řada z těch méně zkušených (interpretů) investovala metodou pokusu a omylu energii do podnikání, které jen ve velmi málo případech dopadlo dobře. A nešlo vždy jenom o podnikání, ale v podstatě o jakékoliv využití možností nabízených novým společenským řádem. Vedle toho se dařilo

protřelejšími účastníky systému (manažerům, autorům a v systému výše postaveným) navázat na zkušenosti, které s podnikáním měli již z doby fungování v mikrosvětě československé pop music. Na základě dostupných informací totiž předpokládám, že práce v prostředí hudebních, kulturních a politických elit vyžadovala po takových jedincích určité množství dovedností, jež bylo možné dobře uplatnit i po změně společenského řádu.

1.5.1. Výzkumná rozvaha

Vzhledem k rozsáhlosti tématu je ambicí této Diplomové práce vedle ověření hypotézy ve výzkumném procesu také podružná snaha vystavět základy pro další zkoumání či navázání problematiky na příbuzné společenské fenomény. Možnosti bádání v souvztažnosti k časové přímce a možnostem řešitele zadání však neumožňují provést hlubší výzkum během tak krátké doby. Pokud se tedy chci vyhnout pouze účelovému klouzání po povrchu problematiky, bude účelnější zaměřit se na menší množství probíraných témat formou hloubkového rozhovoru s úzkou skupinou.

Při přípravě výzkumu proto vycházím z problematiky, kterou považuji pro danou oblast za nejzajímavější.²⁷ Je jí pro mě podstata fungování hudební scény v době federálního Československa a změny následující po společenských změnách daných Sametovou revolucí.

Větší část populárních hudebníků byla před rokem 1989 české národnosti. Jako opěrnou berličku můžeme zvolit výsledky ankety popularity nazvané Zlatý slavík. Už v období, které zkoumáme, měla výraznou společenskou prestiž a byla považována za zrcadlo zájmu domácích posluchačů. Od roku 1985 figuroval mezi nejpopulárnějšími ze slovenských interpretů pouze Peter Nagy, který právě v polovině let osmdesátých nejvyšší ocenění jako druhý Slovák získal. Vedle něj byl u nás známý a oblíbený také Miroslav Žbirka – vůbec první historický vítěz ankety ze Slovenska, cenu získal v roce 1982. Postupně si Češi oblíbili i skupiny Elán a Team, ale v žebříčku popularity nadále převažovali Češi: Karel Gott, Dalibor Janda, Iveta Bartošová, Petra Janů, Michal David, skupiny Olympic, nebo Citrón na samotném konci období osmdesátých let. Tito

²⁷ HENDL, J. Přehled statistických metod. s. 24

hudebníci proto patří do širšího okruhu narátorů oslovitelných pro zodpovězení základních badatelských otázek.

Prioritou pro další postup je proto interview s odborníkem, jenž může díky svému přehledu o problematice pomoci jak se stanovením postupu dotazování, tak s kontaktováním hudebních elit.²⁸ Po poradě s vedoucím Diplomové práce jsem se rozhodl jako klíčového informanta oslovit hudebního publicistu Josefa Vlčka. Tento muž - chodící hudební encyklopedie - je vyhledávaným odborníkem na oblast československé populární hudby 20. století. Je spoluautorem řady odborných statí, televizních scénářů, respektovaným recenzentem a uznávaným expertem v oblasti mediálních strategií. Dnes pracuje na pozici ředitele pražského rádia Rockzone.

Pohled Josefa Vlčka může být klíčový pro rozvahu o nastavení celého projektu. Na počátku práce samotné jsme proto uskutečnili sérii přípravných rozhovorů. Dva z nich se pak staly součástí Diplomové práce. Stejně tak i třetí, závěrečný sumarizační rozhovor. Jeho uskutečnění následuje po dokončení všech plánovaných interview a reaguje na konkrétní zjištění.

Po prvním přípravném rozhovoru a poradě s vedoucím práce jsme se rozhodli oslovit narátory, kteří dohromady vytvoří nejvhodnější mix pro získání základního přehledu z perspektivy hudebně - manažerské, autorské a interpretační. Cílem bylo získat rozhovory od čtyř až pěti osobností. S velkou pravděpodobností kvůli rozsáhlosti práce překročím stanovenou maximální hranici pro délku práce, jsem však přesvědčen, že je to ve prospěch výzkumu a jsem připraven si tento přestupek obhájit.

1.5.2. Volba narátorů a jejich vztah k tématu

Kritéria pro určení toho, kdo vyhovuje označení „hudební elita“ nejsou jednoznačná. Z podstaty zkoumaného však uvažují o osobnostech, které byli na konci osmdesátých let populární, všeobecně známí, nebo svou činností takové jedince ovlivňovali. Je tedy vytvořen prostor pro autory populárních skladeb, manažery, zpěváky a zpěvačky, či hudební publicisty. V souladu se svým záměrem jsem úspěšně oslovil následující osobnosti:

Na doporučení Josef Vlčka jako prvního narátora manžela a manažera zpěvačky Petry Janů, která se na konci let osmdesátých stala třikrát Zlatou slavicí (naposledy v roce 1989). **Michal Zelenka** měl v době konání rozhovoru (v létě roku 2011) velké

zdravotní problémy. Léčil se s nádorovým onemocněním, přesto si však zachovával vysokou míru životního elánu a nadhledu. Jeho příspěvek této Diplomové práci je o to cennější, že šlo o jeden z jeho posledních rozhovorů. V prosinci roku 2011 zákeřné nemoci podlehl.

Jako dalšího jsem oslovil zpěváka **Dalibora Jandu**. Stejně jako Petra Janů byl i on třikrát Zlatým slavíkem. I on na konci osmdesátých let. Je však jiným typem interpreta, než manželka Michala Zelenky. Českou pop music se probíjel sám, bez výrazné podpory velkého týmu nebo silného manažera. Svoje síly spojil pouze s textařem a někdejším redaktorem Mladého světa Janem Krůtou. Do domácího šoubyznysu však přišel v poměrně pozdním věku, bylo mu třicet. Tvrdohlavý a úspěšný. Své nejúspěšnější písně si psal sám, později spolupracoval s Ladislavem Štaidlem. Po roce 1989 začal podnikat, založil vlastní hudební vydavatelství.

Stanislav Hložek byl na konci osmdesátých let jedním z velmi populárních interpretů, navíc zpíval v hudební stáji velmi schopného manažera a skladatele Karla Vágnera. Nejdříve jako vokalista devítinásobné Zlaté slavice Hany Zagorové, později jako polovina veleúspěšného dua Kotvald - Hložek, která nazpívala nejúspěšnější píseň české pop historie, skladbu *Holky z naší školky*. Pro výzkum jsem ho oslovili v době, kdy nebylo jisté, zda se mi podaří k výpovědi získat Karla Vágnera nebo Hanu Zagorovou.

Karel Vágner se nakonec rozhodl k výzkumu přispět. Díky tomu jsme získali pohled na fungování konkrétní hudební stáje z obou stran - od jejího vůdce i interpreta v ní působícího. Můžeme tak blíže rozkrývat praktiky fungování týmu v době před Listopadem. Stejně tak nám může umožnit pohled do zákulisí kariéry jedné z nejpulárnějších českých zpěvaček. Hanu Zagorovou považuje Vágner dodnes za svou nejlepší přítelkyni: byl velmi blízko jejích úspěchů i krize, která nastala v době, kdy zpěvačka podpisem stvrdila souhlas s peticí Několik vět.

Michal David je posledním a mimořádně cenným narátorem. Právě on se stal po roce 1989 v očích veřejnosti jakýmsi nekorunovaným symbolem normalizace v Československu. Přesto, že se na konci let osmdesátých rozhodl věnovat studiové práci a publiku sešel z očí ze svého rozhodnutí. Jeho tehdejší status a událostí mezidobí jsou v porovnání s jeho dnešní popularitou pro tuto práci velmi důležité.

²⁸ Expertní rozhovor, viz 1.6.

Tento seznam narátorů jsem odhadl jako dostačující pro provedení základního, rámcového výzkumu usilujícího odpovědět na vytyčená témata. Díky respondentům bych měl získat obraz o fungování sólového umělce i fungování týmu a systému, cestě umělce do nejvyšších pater popularity, praktikách používaných režimem ve vztahu ke kulturní frontě, stejně jako o pohybech souvisejících se změnou společenského řádu po událostech z listopadu roku 1989.

Souběžně s tím připouštím, že bylo možné namísto výše uvedených oslovit řadu dalších osobností. Z praxe však vím, že je velmi těžké k takovému interview přesvědčit Františka Janečka, Ladislava Štáidla, Hanu Zagorovou nebo Jiřího Korna, kteří by mohli být velmi dobrou alternativou k výše zmíněným. Vzhledem k omezenému časovému prostoru určenému pro přípravu Diplomové práce jsem tedy rozhodl zvolit snažší variantu.

1.6. Metodologie výzkumu

Začneme od začátku, charakteristikou výzkumu jako metody. Výzkum podle Hendla znamená systematické zkoumání přírodních nebo sociálních jevů s cílem získat poznatky, jež popisují a vysvětlují svět kolem nás.²⁹ Podle téhož zdroje je řízen dosavadními teoriemi a z nich odvozenými hypotézami.

Teoretické vymezení mého tématu vychází z předpokladu, že celý výzkum vystavíme na principech prvků kvalitativního výzkumu. V kvalitativním výzkumu sice primárně nejde o ověřování hypotéz, ale v kombinaci s dopady sledovaných skutečností v uzavřeném časovém období je zřejmě nejvhodnější volitelnou metodou pro tento druh bádání.

Podle Hendla nabízí teorie užití a následného zpracování kvalitativního výzkumu několik možností jeho zpracování. Výzkumník se stává hlavním nástrojem pro sběr dat. Zároveň však nelze v případě takové výzkumné formy dost dobře dodržovat předem připravený plán. Bádání je tady měneno nastalými skutečnostmi a konkrétně při zkoumání problematiky tak širokého rozsahu, jako jsou rozdílné osudy a postoje československých hudebních elit v rozsahu deseti až dvaceti roků jejich života není možné uplatnit předem připravený seznam otázek.

Díky přímé interakci mezi výzkumníkem (badatelem) a narátorem (informantem/respondentem) umožňuje využití principů kvalitativních metod

v rozhovoru se širším konceptem dosáhnout výraznějšího výsledku, než v případě vedení interview formou strukturovaného dotazníku. Právě proto, že každý z lidských osudů je jiný a motivy každého z účastníků výzkumu se liší v závislosti na mnoha faktorech daných mimo jiné i širší záběru tematiky. Také to zvýhodňuje kvalitativní metody vůči kvantitavním. V této práci tudíž budu využívat kvalitativní rozhovor typově označený Hendlem jako rozhovor pomocí návodu v kombinaci s problémově zaměřeným rozhovorem.³⁰

Návod v prvním případě představuje soubor otázek nebo témat, která jsou předmětem rozhovoru, s otázkami i jejich pořadím lze nakládat relativně volně. Zaměření zůstává, ale více se dbá na možnost respondenta sdělit výzkumníkovi svoje osobní zkušenosti, perspektivy. Problémově zaměřený rozhovor je podobný předešlému, vyžaduje pouze větší orientaci v dané problematice a vyžaduje znalost dějů a souvislostí.

Způsob vedení narativního rozhovoru, který popisuje kvalitativní výzkum jako jeden ze způsobů užití, by měl mít podobu volného vyprávění (se začátkem a koncem) respondenta, výzkumník by měl umět stimulovat respondenta a vést ho k tomu, aby sám vyprávěl (velmi široká otázka v úvodu). Hendl vedle toho rozeznává také tzv. neformální a fenomenologický rozhovor.³¹ Schütze se v této souvislosti zmiňuje o spontánním vyprávění, které vychází z předpokladu, že se informant na téma rozhovoru nijak systematicky nepřipravuje.³²

Základem tohoto výzkumu bude tzv. expertní rozhovor. Podle Hendla jde o rozhovor s expertem, který se ve zkoumaném tématu „vzná“. V našem případě Josef Vlček. Nezajímá nás jeho osobnost, ale jeho postoje odborníka, který zastupuje oborové nebo tématické vědění. Volba takové osobnosti se může ukázat jako rozhodující. Každý další rozhovor bude probíhat s narátory, kteří jsou předmětem mého výzkumu. Tedy s československými hudebními elitami z řad zpěváků, skladatelů či vrcholových hudebních manažerů. Pro tazatele si to vyžaduje důslednou přípravu a rozhovor s odborníkem může být jeho součástí. Komplexně se tedy dá způsob, jakým hodlám

²⁹ HENDL, J. *Přehled statistických metod*. s. 23

³⁰ HENDL, J. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. (Praha: Portál. 2005), s. 175

³¹ narativní rozhovor: měl by mít podobu volného vyprávění (se začátkem a koncem) respondenta, výzkumník by měl umět stimulovat respondenta a vést ho k tomu, aby sám vyprávěl (velmi široká otázka v úvodu), fenomenologický rozhovor: je specifickou podobou narativního rozhovoru, jde o tři různě postavené rozhovory (1. historie života respondenta, používají se otázky JAK?, 2. získávání podrobností o zkušenostech respondenta, např. rekonstrukce konkrétního dne spojeného s nějakou zkušeností, 3. reflexe zkušeností respondentem – smysl života a jeho směřování)

³² SCHÜTZE, F. *Narativní interview ve studiích interakčního pole*. (Biograf č. 20. 1999), s. 33-51

každý z rozhovorů zpracovat, označit za rozhovor polostandardizovaný. Je flexibilní, postavený na struktuře s tématickými okruhy a vhodný pro případy, kde se očekává nutnost analytické komparace několika výzkumů. Mluvím o komparaci většího množství rozhovorů na jediné téma s předem danými tématickými okruhy.

1.6.1. Strategie dotazování a interpretace

Základním strategickým záměrem je nutnost klást narátorům co nejvíce otevřených otázek. Informantovi to dává větší možnost pro odpověď a tazateli se tím otevírá příležitost získat odpovědi, ke kterým by se jinak nedostal. Mezi další zásady patří:

- Neklást podmiňovací otázky
- Vyhybat se otázkám předjímajícím odpověď
- Nedotazovat se v záporu, neskákat dotazovanému do řeči
- Vyhybat se dlouhým a složitě koncipovaným otázkám
- Pokládat jednu otázku v jediném okamžiku, nevrstvit více otázek najednou
- Využívat možností nonverbální komunikace
- Velmi opatrně usměrnit narátora v případě, že uhne od tématu nebo koncipuje odpověď v košaté podobě

Mimořádně důležitým parametrem rozhovoru je pro tazatele projev jeho schopnosti naslouchat, absentovat v přítomnosti.³³ Tím, kdo naslouchá, neovlivňuje narátorovy myšlenky, pouze se snaží o vytvoření co nejlepší atmosféry a vytěžení maxima z respondentových myšlenek. Atmosféra, na jejímž základě se formuje vzájemný vztah výzkumníka a respondenta, může být pro celou práci klíčová.

Také proto považuji za důležitý již způsob oslovení respondenta. Ačkoliv mám v tomto případě nadstandardní výhodu v tom, že se z řadou potencionálních narátorů znám osobně, bude třeba oslovit i informanty, s nimiž mi osobní zkušenost chybí. Hudební publicista Josef Vlček jako odborný garant problematiky zkoumání díky svým kontaktům přislíbil výpomoc s kontaktováním mluvčích na bázi osobních kontaktů.

Tato metoda tzv. nabalování³⁴ (snowball sampling) může do značné míry napomoci při přípravě projektu. V tomto případě bude možné volit při oslovení narátora neformální postupy, za jiných okolností bude nutné dodržet postup doporučený odbornou literaturou.³⁵

1.6.2. Tématické okruhy

V rámci procesu hledání odpovědí a vzhledem k rozdílným přístupům i motivacím narátorů, stejně jako povaze celého výzkumu, jsem si po poradě s vedoucím práce vytýčil základní okruhy otázek, které by měly nejlépe přispět k zodpovězení položených otázek. Okruhy lze shrnout do následujících témat:

- Jak fungoval a jakými rysy se vyznačoval model české pop music v osmdesátých letech
- Jaké bylo postavení narátora v systému, na koho byl napojen po tvůrčí a manažerské stránce
- Jak fungovaly restrikce komunistického režimu, jaké byly jeho projevy a způsoby ovládnutí této kulturní složky
- Jak se projevovaly společenské změny do postavení hudebních elit
- Do jaké míry zasáhla změna společenských poměrů po roce 1989 do fungování hudebního průmyslu a postavení hudebních elit na prahu devadesátých let
- Nakolik se polistopadové „nálepkování“ československých hudebníků a jejich obviňování ze spolupráce s komunistickým režimem odrazilo v životě a kariéře každého z narátorů
- Kdy a za jakých okolností se obnovila poptávka domácích posluchačů po tvorbě osmdesátých let

Tato témata se v různých formách objevují ve všech rozhovorech. Jejich průsečík by měl přinést odpovědi na otázky, k nimž celý výzkum směřuje. Vedle toho

³³ JACK, D. *The Oral history reader. Interview analyse: listening for meaning*. (New York: Routledge. 1998), s. 135 - 142

³⁴ JERÁBEK, H. *Úvod do sociologického výzkumu*. (Praha: Karolinum. 1993), s. 44

³⁵ VANĚK, M. PELIKÁNOVÁ, H. MŮCKE, P. *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*. (Praha: ÚSD AV ČR. 2006), s. 91-95

mohou tyto okruhy spontánně otevřít nová témata, o jejichž existenci jsem ve stádiu přípravy na výzkumný proces neměl povědomí.

1.6.3. Rizika výzkumu

Před samotným započítím si je třeba připomenout možná rizika, jež mohou přímo ovlivnit výsledky výzkumu. A v první řadě jde o odborně popsané vlastnosti paměti a způsoby informantova osobního hodnocení doby minulé. Zuzana Kusá se ve svém metodickém sumáři publikovaném v *Genealogicko-heraldickém Hlasu*³⁶ zabývá pamětí z hlediska vlastností, které se mohou projevit právě v průběhu narativního interview. Rozlišuje celkem šest nejobvyklejších způsobů projevu paměťové distorze:

- Selekcii z hlediska dnešních zájmů
- Selekcii soukromého jako historicky nepodstatného
- Selekcii ovlivněné dominantní paměti
- Selekcii a potřebu sebeúcty
- Pollyanin princip
- Selekcii a příběh charakteru

Kdybychom chtěli popsané vlastnosti paměti vysvětlit, šlo by dlouhou a samostatnou stat'. Výše zmíněné principy je však možné popsat méně formálně a z hlediska rizik, s nimiž se můžeme setkat v tomto konkrétním výzkumu.

Všeobecně dá říci, že paměť je vyjádřením minulosti a přítomnosti, ne pouze záležitostí času minulého. To znamená, že interpretace minulosti je interpretací událostí z dnešního pohledu. A netřeba zdůrazňovat, že takový pohled může být do značné míry ovlivněn řadou skutečností.

Druhý a třetí bod se váže k vztahu individuální paměti a paměti kolektivního charakteru nebo paměti skupin, přičemž může mluvčí považovat vlastní vzpomínky za bezvýznamné. Takové riziko se sice nedá v případě tohoto výzkumu pravděpodobně - oslovení narátoři budou zpravidla mediální praxí ostřílení vypravěči - ale jejich postoje mohou být ovlivněny snahou ospravedlnit svoje postoje. Tato potřeba sebeúcty může

³⁶ KUSÁ, Z. *Problém pravdivosti informací v životopisných rozprávaniach*. (*Genealogicko-heraldický Hlas* V. No.2. 1995), s.17-20

být jedním ze znaků rozhovorů o problematickém období života narátora. O období, z jehož prezentace může vyplývat obava z odsouzení jeho jednání.

Podobně může informant reagovat na otázky odlišně podle hlediska, k němuž je výsledek určen. Nejenom jednání obhajující, ale také podvědomá touha vykreslit vlastní životopisný příběh jako hrdinský může sehrát ve vyprávění důležitou roli (selekce a příběh charakteru).

Samostatnou kapitolou je existence tzv. Pollyanina principu. Jde o zjištění psycholožky Marigold Linton, která ve svém výzkumu zjistila systematickou nepřístupnost negativních myšlenek.³⁷ Popření záporných vzpomínek je podle ní základem lidské schopnosti jak se vyrovnat s bolestmi s ztrátami.

Rizika výzkumu se zcela jistě mohou nést v duchu dalších potíží, zachycení rizik interpretace je však pro začínajícího výzkumníka bariérou nejtěžší. Už kvůli obecné námitce, že různé interpretaci nacházejí v jednom a tomtéž rozhovoru různé významy a tudíž interpretace není pouze vědeckou metodou.³⁸ Právě proto je úkolem badatele najít jediný správný a objektivní smysl.

V té souvislosti je třeba smířit se s faktem, že každé individuální vidění světa nemusí být nutně interpretovatelné jedinou objektivní pravdou. Je však možné na každý pořízený záznam nahlížet s vědomím, že se jedná o pravdu ovlivněnou úhlem pohledu narátora. Navíc lze v konkrétních případech předpokládat, že pro narátora nemusí být návrat v čase lehký. Někdejší události jej mohly zranit a proto jen těžko překonává bariéry vlastního vzpomínání.³⁹

1.6.4. Analýza rozhovorů

Jak uvádí Geertz, spočívá analýza v třídění významových struktur.⁴⁰ Je vlastně syntézou všech výpovědí aktérů výzkumu v návaznosti na faktografický úvod ve smyslu zodpovězení v úvodu vytýčených otázek.

Celek rozhovorů je v analýze rozčleněn do složek, z nichž se pokoušíme sestavit pravdě nejpodobnější obraz zkoumané reality. Jak však uvádí Miroslav Vaněk ve své práci věnované metodice orální historie,⁴¹ je možné provádět analýzu na základě hned

³⁷ KUSÁ, Z. *Problém pravdivosti informací v životopisných rozprávaniach*. s.17-20

³⁸ VANĚK, M. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. 2004), s.136

³⁹ SCHÜTZE, F. *Narativní interview ve studiích interakčního pole*. s. 37

⁴⁰ GEERTZ, C. *Interpretace kultur*. (Praha: Slon. 2000), s. 19

⁴¹ VANĚK, M. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*, s.103-136

několika skutečností. Jedním z analytických aspektů může být vzájemný poměr mezi verbálním a nonverbálním projevem narátora.

Svou roli v tom hraje i volba prostředí, v němž se rozhovor uskutečňuje. Všeobecně platí, že v domácím prostředí se informant cítí uvolněněji. Jako velmi výhodné se proto může jevit nahrávání rozhovorů na videozáznam. Oproti audionahrávce umožňuje číst řeč těla mluvčího, může tedy jít o velmi důležitou skutečnost při hodnocení výpovědi. Lze tak odpozorovat míru narátorovy uvolněnosti, případně trému, radost nebo další veličiny ovlivňující jeho projev.

Další analytickou dovedností je obsahová a psychologická analýza rozhovoru. Její součástí je kondenzace rozhovoru (redukce odboček a nedůležitých sdělení), indexace přepisu (vytváření seznamů prvků rozhovoru), psychologická analýza (u zkušenějšího tazatele), jazyková analýza (způsoby mluvy odrážející narátorovu způsobilost, intelektuální či sociální vybavenost) a analýza smyslu sdělení (pokus o výklad). Obecně nejrozšířenější přístup k pochopení interview je takový, že výpověď respondenta můžeme považovat za jeho opis vnějších skutečností anebo vnitřní zkušenosti.⁴²

V případě souborného výzkumu s několika narátory nad volně konstruovanými tématickými okruhy je situace složitější, ale i jednodušší zároveň. Jednotlivá pojednání podobného tématu různými úhly pohledu mohou být zároveň dílčími podklady pro triangulaci - ověřování náhodných zjištění.

1.6.5. Přepis rozhovorů

Dalším milníkem pro dobře odvedenou práci je pečlivě zpracovaná metodika přepisu rozhovorů. Základním stavebním kamenem by měla být zkušenost podpořená teoretickými pilíři. V případě Diplomové práce se jistě dá očekávat, že autor ovládl základní poznatky. Nikoliv však, že dokáže za všech okolností reagovat na hodnotu narátorova sdělení takovým přepisem, kterým stoprocentně přenese jeho atmosféru.

Abychom dopředu dokázali minimalizovat riziko misinterpretace, je třeba jasně si vymezit základní pravidla. Jak ve své práci uvádějí Miroslav Vaněk, Hana Pelikánová

⁴² SILVERMAN, D. *Ako robiť kvalitatívny výzkum*. (Bratislava: Ikar. 2005), s 134

a Pavel Mücke z Centra orální historie při Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR⁴³, musí přepis podchytit především:

- Přesný smysl a obsah rozhovoru
- Stylistická a jazyková specifika narátora
- Poznámky o mimořádných okolnostech rozhovoru
- Odmlky v projevu narátora

Mimoslovní projevy jako smích, pláč nebo kašláni, které se obvykle zapisují v hranatých závorkách, jsem se rozhodl do přepisu nezanášet. Důvodem mého rozhodnutí je skutečnost, že editor je zároveň autorem projektu i řešitelem celého zadání. Proto veškeré okolnosti zdůrazňující atmosféru a projevy narátora zachycuji již v prvotní fázi a začleňuji do psychologického profilu mluvčího.

Součástí procesu přepisování sice není jeho redakce, pro potřeby Diplomové práce však bude každý z rozhovorů redigován tak, aby byl text srozumitelný širší veřejnosti. Základem redakce přepisu je přesto snaha autora podrobit ho minimálním úpravám a snažit se uchovat specifické rysy projevu narátora. V praxi se hodlám uchýlovat pouze k drobným stylistickým úpravám. V textu o sjednocení používání anglických výrazů, označování názvů skladeb, písní a titulů, číslovek stejně jako na druhé straně přecházím v přepisu případné jazykové a hrubé stylistické nedostatky mluvčího.

Charakteristikou záměru tedy bude doslovná interpretace nespisovných slov a neformální větné stavby ovlivněné jenom nejnutnějšími zásahy editora uskutečněnými ve snaze o dosažení srozumitelnosti. To se týká rovněž způsobu úpravy tazatelem vznesených otázek - proto, že je tazatel zároveň autorem i redaktorem přepisu, usiluje tím o zjednodušení textu. Vše při vědomí, že pro případ následného rozboru je k dispozici zvuková a video nahrávka rozhovoru jako příloha Diplomové práce.

1.6.5. Etický rozměr

Jak připomínají autoři knihy *Naslouchat hlasům paměti*⁴⁴, je orální historie metodou používanou k zdokumentování lidské zkušenosti prostřednictvím nahrávaných

⁴³ VANĚK, M. PELIKÁNOVÁ, H. MÜCKE, P. *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie.* s. 114-116

rozhovorů, které vyžadují dodržování jistých etických zásad. Etická část rozhovorů je proto nedílnou součástí procesu přípravy badatele na výzkumný proces. Ve výsledku to znamená soustředit se na interview stejně pečlivě jak po stránce odborné, tak se seznámit s riziky misinterpretace, zneužití citlivých údajů či necitlivého kladení otázek.

Dalo by se říci, že existují alespoň dva etické rozměry kvalitativního výzkumu. Ve shodě s Marilyns Guillemin a Lynn Gillamem⁴⁵ jde o procedurální etiku a etiku v praxi. Zatímco v prvním případě jde o soubor prostředků chování ve vztahu k získání souhlasu s jejich uveřejněním pro účely výzkumu, v tom druhém jde o otázky, které mohou vyplynout přímo z výzkumu. Pro minimalizaci rizik etického selhání badatele lze první část ošetřit smlouvou, dohodou či souhlasem narátora s publikováním rozhovoru. Podle Hendla,⁴⁶ patří mezi nejčastější selhání badatele následující etické prohřešky:

- Využívání jedinců bez jejich vědomí
- Nucení jedince ke spolupráci
- Zamlčování informací o pravém účelu výzkumu
- Nucení do chování, jež se dotýká důstojnosti osob
- Vystavování jedinců tělesnému nebo duševnímu stresu

Tazatel je v každém případě odpovědný vůči narátorovi, vůči veřejnosti, vlastní profesi a stejný zřetel musí brát na zodpovědnost přenášenou na archivní instituci, která se může stát správcem jeho práce.⁴⁷ Také proto, že závěry a důsledky, které z výzkumu učiníme, jsou z velké části odvislé od morálních a politických přesvědčení výzkumníka.⁴⁸

1.6.6. Dokumentace rozhovoru

Na rozdíl od teoretických doporučení jsem se rozhodl nepožívat pro tuto práci jmenný rejstřík. Všechna klíčová jména vkládám do poznámek pod čarou, čímž bych

⁴⁴ VANĚK, M. PELIKÁNOVÁ, H. MŮCKE, P. *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie.* s. 152

⁴⁵ GUILLEMIN, M. GILLAM, L. *Etika, reflexivita a eticky důležité okamžiky ve výzkumu.* (Biograf. č. 35. 2004)

⁴⁶ HENDL, J. *Přehled statistických metod.* Praha: Portál. 2006 s. 35

⁴⁷ VANĚK, M. PELIKÁNOVÁ, H. MŮCKE, P. *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie.* s. 152

⁴⁸ SILVERMAN, D. *Ako robíť kvalitatívny výskum.* 2005, s 215

měl dosáhnout větší přehlednosti problematických částí práce. Dalším důvodem, proč nevytvářím jmenný seznam, je dán variabilitou souvislostí (totožná jména pro různé osoby, vstup třetích, nedůležitých postav vyprávění bez jakéhokoliv vlivu jmenovaných na celkové bádání, či nemožnost doložit jejich postavení v celém příběhu).

Součástí každého z rozhovorů je protokol o vedení interview včetně podmínek pro zpracování konkrétní části výzkumu. Každý z protokolů se snaží stručně obsáhnout situaci, za níž výzkum vznikl, rozpoložení narátora a badatele nebo odůvodnění postupu při kladení otázek.

Dá se očekávat, že během zpracování tématu narazíme na kritické okamžiky spojené s osobností narátora, či situací, na níž jsme nebyli připraveni. Takové stavy jsou důležité pro zaznamenání především proto, že mohou výrazně změnit způsob interpretace rozhovoru. Vlivy, jakými je nálada narátora a výzkumníka, chemie jejich společně stráveného času, časová tíseň, popřípadě prostředí, v němž se rozhovor uskutečňuje, by měly být pečlivě popsány. Mohou napomoci k lepšímu pochopení interpretace a tím i míru zkreslení sdělovaných skutečností v jejich vztahu k míře osobního vkladu mluvčího.

Zvukové a videonahrávky se stávají součástí výzkumného diplomového projektu bez jakéhokoliv zásahu badatele. Rozhovory jsem pořizoval ve všech případech na videokameru. Světelné ani zvukové podmínky nejsou obvykle ideální, přesto ale bylo ve všech případech dosaženo takové srozumitelnosti sdělení, aby nenastaly pochyby o tom, co narátor skutečně říká.

Jediných editorských zásahů se dopouštím v případě úpravy na začátku a konci nahrávky. Na DVD, které je součástí Diplomové práce, ukládám záznamy zvlášť ve video i audio podobě ve formátech FLV (flash video), MOD, MP1 (kompresní video fomát) a MP3 (kompresní zvukový formát).

2. EMPIRICKÁ ČÁST

2.1. Josef Vlček: úvod do problematiky

Pepo, na úvod bych Vás poprosil, zda byste se mohl představit ...

Já se menuju Josef Vlček, k muzice sem se dostal ve čtrnácti patnácti letech jako posluchač *Houpačky*.⁴⁹ Měl sem spolužáky, který byli taky hudební fandové. A tím hecováním se člověk dostane k muzice eště víc. Byl sem hodně aktivní návštěvník koncertů jak populární, tak rockový hudby na konci 60. let. A někdy kolem roku 1971 sem napsal svůj první článek pro časopis *Jazz bulletin*. S jazzovou sekci sem spolupracoval zhruba do roku 1981, ale pak sem s nima dál udržoval kontakty do roku 1989. Začal sem pak psát pro oficiálnější tisk – *Gramorevue* a od roku 1986 pro *Melodii*. To znamená, že sem se začal stýkat i s tou neoficiálnější částí populární hudby. V roce 1990 sem spolu s dvanácti třinácti kolegy - hudebními kritiky - založil časopis *Rock&Pop*. První tři roky sem tam psal intenzivně jako redaktor, pak jako přispívající člen. Mezitím sem se stal zaměstnancem Evropy 2 a věnuju se hudebním programům a rozhlasovému vysílání. Až do dneška. Kromě toho sem psal do desítek různých hudebních časopisů, tiskovin a tak dále. Mám za sebou řádově nějakých pět set sedm set článků.

Okrajově se budeme bavit také o rádiích a jejich významu pro českou muziku. Některé formáty ste sám postavil a naprojektoval. Která rádia to byla?

Mám jich za sebou, tuším, třináct. Začal sem Evropou 2, pak sem pracoval na formátu *Frekvence 1*. Potom dvě rádia Evropy 2 na Slovensku, v Košicích a Popradu. To sme eště byli spojená republika. Pak sem odešel z Evropy a *Frekvence*, dělal sem na *Primě šéfa zábavy*. Potom sem koketoval s nově vzniklým rádiem *Impuls*, ale přeplatil mě Český rozhlas. Jenom na devět měsíců, protože to bylo snad nejstrašnější rádio mýho života. Takovej diletantismus sem fakt v životě neviděl. Pak sem dělal nově nastupující *Blaník*. Pomáhal sem při relaunchingu *Rádia City* a *Rádia Tep* v Telicích. A následně sem začal dělat konzultanta s Michalem Zelenkou. Objížděli sme rádia, učili sme ty stanice pracovat s formátem, s moderátory, s programováním. Následoval dohoda s Radimem Pařízkem a stal sem se speciálním konzultantem a programovým tvůrcem rádií *Čas*. Stavěl sem pražskej a brněnskej format rádií *Hey*, slezkej formát a konzultoval radio *Čas*.

⁴⁹ rozhlasová hitparáda Jiřího Černého

Zmiňoval ste Michala Zelenku. Jak dlouho se znáte?

Michala Zelenku sem podle ména znal od sedmdesátých osmdesátých let. Byl to takovej mogul tehdejšího šoubyznysu. Né srovnatelný s Janečkem, protože Janeček měl celou stáj, zatímco Michal Zelenka se staral jenom vo Petru Janů. Znal sem ho jako takovýho docela šikovnýho šibra, kterej tý Petře Janů dokázal vybudovat strategicky velice dobrou pozici. Se Zelenkou, kterej dělal rádia, sem se setkal až když sem dělal na Evropě 2. On, jako ředitel Rádía Vox, byl našim konkurentem a úhlavním nepřítelem. Co chtěl Zelenka, nechtěl Fleischmann⁵⁰ a co nechtěl Fleischmann, to chtěl Zelenka. To byla strašná válka mezi těma dvěma. Když se Vox otřás v základech a Karel Svoboda⁵¹ od toho dal ruce pryč, Michal z toho rádía vodošel. A stal se předsedou Asociace provozovatelů soukromých rozhlasových stanic (APSV).

To potvrzuje mojí domněnku, že to byl velmi silnej manažer. Jak by ste popsal situaci na hudebním trhu ve druhý polovině osmdesátých let? Byly tu nějaký stáje a mě zajímá jak to mezi nima fungovalo a kdo byl nejsilnější ... (?)

Bolševickej režim tu populární hudbu držel zkrátka. A šel po těch lidech, který pracovali v zázemí šoubyznysu – manažerech, bedňácích a těhle profesích. Ale zpěvák si nikdy nemůže dělat účetnictví! Pravda – byli tady takoví. Říkalo se o Heleně Vondráčkové, že sama sobě dělá manažera včetně účetnictví. Ale většina toho nebyla schopná. Každá kapela je vlastně taková malá firma, která má svýho manažera. A ten je v podstatě nadřizeným toho zpěváka. Organizuje činnost pro jeho existenci. Tak tohle u nás neexistovalo. Takže v pozadí kapely musel stát někdo, kdo tohle všechno dělal. A někdy to byl člověk, kterej stál v pozadí dvou tří kapel. A z toho vznikly ty stáje.

Byli tu František Janeček, Karel Vágnér, Petr Hannig, Ladislav Štáidl. Kdo z nich měl na trhu a ve vztahu k režimu nejlepší pozici?

To sou složitý věci. To nebylo o tom, kdo měl lepší a kdo horší pozici. To bylo o tom, jak se ty lidi uměli v tom byznysu obracet. To je stejný jako dneska. Ale místo ideologickejch testů jsou peníze. Myslim, že každej z těch lidí na to šel jiným způsobem. Záleželo strašně moc na tom, pod kým ta stáj fungovala. Byla tady velká ústřední agentura, která měla oprávnění obchodovat s umělcema na západ i na východ –

⁵⁰ prezident Evropy 2 a Frekvence 1

⁵¹ spolumajitel rádía Vox, hudební skladatel

to byl Pragokonzert. To byla ideologicky naprosto nejčistší složka celého šoubynysu. Byli to lidi hodně prověřeni. Šéfem Pragokonzertu byl jistý Hrabal, který byl velmi dobře vázán na Millera⁵² a Ústřední výbor KSČ. Hrabal byl po listopadu ještě dva nebo tři měsíce velvyslancem v Maďarsku. Ten člověk měl obrovskou moc! Byla to moc nad Karlem Gottem, Petrou Janů, nad všema muzikantama, který vyjížděli do zahraničí včetně Polska. Ty muzikanti totiž měli strašně nízký platy. Jejich honoráře se pohybovaly od 150,- do 250,- korun za kšeft. Aby se dobře užívali, museli objíždět od rána do večera den co den kulturní domy po celé republice. Proto mimo jiné taky tak obrovská popularita do dneška, protože každý z té starší generace je viděl jednou dvakrát v kulturáku a moh si na ně šáhnout.

Tím se pomalu dostáváme k meritu věci. Ve druhý polovině osmdesátých let bylo postavení české muziky v porovnání se světem výjimečný, protože těch zahraničních vlivů tu bylo minimum. Co všechno se tu hrálo nebo mohlo hrát?

Tady existovalo jakési nařízení v Českém rozhlase – traduje se to, já to nařízení neviděl – že v repertoáru mělo být 50% domácí produkce, 25% ze zemí socialistického tábora a 25% produkce západní hudba. Do toho se počítá i hudba instrumentální. Což znamenalo, že se musely najít nějaké hodiny, kdy se bude hrát víc té východní produkce. To se dělaly nějaké speciální programy jako *Historie východoněmeckého rocku*. Hojně se hrály i maďarské kapely, protože ty byly ještě přijatelné.

Jak se tedy formovala česká muzika, když byla velká část rozhlasového vysílání věnována české produkci, umělci objížděli všechny kulturní domy v Čechách a na Slovensku? Byly to později kořeny toho, že se česká muzika po několika letech půstu vrátila do podvědomí lidí jako fenomén?

Ještě jednu důležitou věc: mluvíme o české muzice, ale ten problém byl v tom, že té české muziky bylo pomálu. Kdyby sme se podívali na všechny desky, který v té době vyšly a porovnali s tím, co se stalo hitem, zjistíme, že nějakých 60-70% toho byly coververze zahraničních hitů s českým textem. Ono to mělo svojí logiku. Tahle země měla patnáct miliónů obyvatel a na ten počet existuje jenom určitý množství lidí schopnejch a talentovanejch napsat dobrou písničku. Kdyby sme to měli přepočítat na dnešní dobu, zjistíme, že vzniká zhruba stejně tolik původní české tvorby jako tehdy.

⁵² Vedoucí odboru kultury ÚV KSČ

Víc to asi ani nejde, prostě to v potenciálu tý země není. Ty coververze byly zajímavý tím, že jsme nepřistupovali na žádný zahraniční úmluvy. Takže se mohlo cokoliv. Existovala nějaká firma v Německu, která zprostředkovala souhlas. Ty zahraniční muzikanti na to kejvali, protože to bylo aspoň něco. Jiný země se tím ani nezabývaly. Takže v podstatě se povedlo otextovat kde co. Přicházelo to sem se zpožděním třeba půl roku. Ale my, co děláme v rádiu víme, že to je přesně doba, kdy se z té písničky stane hit. Řada lidí zná ty písničky z Bayernu nebo Ö3⁵³ a pak přišla česká verze, která sílu toho hitu podtrhla. A podpořila i toho domácího zpěváka. Když to tak vezmem, tak bychom mohli těžko mluvit o původní český populární hudbě jako fenoménu. Většinou to byly coververze. Ale je třeba říct, že ty textaři – jakkoliv jsme je my kritici sjížděli a pérovali – řada z nich byla velmi vyspělá.

Určitě mluvíte i o Zdeňku Borovcovi, který patřil k těm nejzdatnějším ...

Nepochybně. Borovec patřil k těm nejzdatnějším, navíc byl schopný psát svým koňům přímo na tělo. Takže – všichni si povídali o tom, že Vondráčková měla potrat a najednou tady byla *Dvě malá křídla*. Nebo *Nešlap nelámej* pro Zagorovou. Pro křehkou Zagorovou, tak jak ji znal. On dokázal napsat ty písničky naprosto dokonale. Ale nebyl jedinej.

Před listopadem roku 1989 tady vzniklo SAI – Sdružení autorů a interpretů. Jak velkej tady byl tlak na interprety stran režimu? Co všechno museli udělat, aby mohli fungovat a nedostali zákaz?

Tak ty legendy sou obrovský. Ale ne všechno řešily ty agentury. Já vlastně mluvil jenom o Pragokonzertu, kterej byl hlavní. Ale většina těch umělců byla u krajskejch agentur jako bylo Pražské kulturní středisko, Středočeské kulturní středisko a tak dále. Ten umělec byl do jistý míry takovej hadr, se kterým zametali všichni tyhle papaláši. První problém byly koncerty. Tam se vždycky narazilo na nějaký průser. Možná vyprávěl Michal Zelenka, že Petře Janů zakázali Kutnou Horu údajně proto, že v sále souložili nějaký dva. A místo toho, aby si to odnesli ty dva, tak to odnesla Petra Janů, která s tím neměla nic společnýho. Druhej problém byli důchodci. Nespokojenej důchodce napsal na Pražský kulturní středisko, že zpěvák XY vystupoval spoře odděn a bez kravaty. Další místo, kde moh narazit, bylo to kulturní středisko, který ho

⁵³ bavorská vers. rakouská rozhlasová stanice

zaměstnávalo. Průšvih hrozil i při nahrávání ve studiu. Do těch písniček se brutálně zasahovalo. I když v některých případech nebyly ty zásahy až tak od věci. Jako příklad můžu uvést první desku Hudby Praha: tam byla písnička *Ruský kolo*. Mimochodem – na konci zpívá takový brumendo sbor hudebních kritiků, tam sem zpíval i já. Tam byl takovej obraz prázdný, osamělý pouti v neděli, kdy se nic neděje. Jenom ruský kolo se točí. Bylo to jakási alegorie, i když těžko interpretovatelná. A Panton, kterej tu desku vydával, jim to *ruský kolo* vyhodil. Voni byli sice strašně nasraný, ale dali tam místo toho *prázdný kolo*. A díky tomu je ta písnička hratelná i dneska, protože se to zbavilo tý časovosti. Na druhou stranu vznikly hrůznosti téměř zásahama. Yo Yo band: „*Jó, já sem srab, když se domů vracím.*“ Místo toho jim tehdy doporučili, aby zpívali: „*Jó, tak sem zvad ...*“ Ale vono to tak vůbec není česky. Mělo by bejt: „*Zvad sem, když sem se domů vracel ...*“ Jinak je to blbost. A takovýhle případů bylo! A postihovali kde co. Dokonce i ty nejrenomovanější textaře. Další komplikace byla v tom, že Supraphon a Panton byly na území Čech jediný gramofonový firmy. Pak byl ještě na Slovensku Opus, kterej si tu a tam risknul vydat nějakýho českýho interpreta. Třeba Karla Černocho a jeho *Vánoční písně*. Ale ty vydavatelství měly jenom omezený množství titulů, který vydávaly ročně.

To znamená, že se ediční plán sestavoval hodně dopředu?

Ediční plán se sestavoval tak, jak se to u tehdejší plánování dělalo. S ročním nebo ještě větším předstihem. Tam ale přichází do hry jeden z nejtypičtějších prvků tohoto období a to je korupce. Já si myslím, že korupce už v té době válcovala kdejakou ideologii. No, my to známe i dneska. A tehdy to fungovalo tak, že se našly nějaký způsoby, jak příslušný lidi s rozhodovací pravomocí podplatit. Takže bylo možný zkorumpovat i toho Hrabala. Klasickej případ: Olympic měl zakázanou činnost a Petr Janda loudil u Hrabala, aby s nim směl prohrát v mariáši nějaký peníze. To je slavná historka. Čili - ta korupce byla postavená na tom, že Hrabal vyhrál v mariáši. Pak byla další možnost - některejm papalášum se dovolovalo, aby otextovali nějaký písně. A nebo se na ně ten text rovnou napsal. To byl případ vedoucího odboru kultury na ÚV Miroslava Millera, kterej měl velké literární ambice. Napsal několik strašlivých románů pod uměleckým jménem Kapek. Což je sranda, že se jmenoval Kapek a měl kolegu na ÚV. A tomuhle Millerovi byly pod jiným pseudonymem připisovány písničky, který zpívali ty Janečkovi fákani. Melen s tím druhym ... S Horňákem! To byla další forma. Nebo se jim ten text rovnou nabídnul. Nejčastěji Václavu Vonsovi, kterej ved na

Supraphonu takovou tu cenzurní komisi, která dohlížela na texty. A Janeček mu nabídnul, aby něco otextoval. On byl totiž ten Vons básník. Velmi si potrpěl na takový ty rozvláčný obrazy jako: „*Mé plavé mužství poletovalo ve větru ...*“ To bylo z nějaký jeho básnický sbírky. A zase – jemu tím pádem šly tantiémy za texty. Byly to sice halíře, ale vzhledem k tomu, že desek vycházelo málo, vycházely ve strašně velkých nákladech a prodalo se toho víc.

Ten SAI tedy vznikl proto, aby ten nátlak na umělce nebyl tak tvrdý a aby mohli svobodněji tvořit?

Já bych řekl, že to trochu souviselo s tím, co se dělo v druhé polovině osmdesátých let, kdy dochází k rozpadu takového toho tuhého řízení socialistický kultury jako následek glasnosti. Začaly vycházet volnější věci, najednou moh vydát dvě desky Merta v osmdesátým osmým. Každá z nich se prodala po sto tisících výtiscích! Spousta věcí najednou šla, vznikaly tady i nějaký možnosti drobnýho podnikání. Dělo se tady něco, co v malým množství fungovalo třeba v NDR. To samý v Maďarsku, i tam bylo drobný podnikání. Tady najednou mohly vznikat družstva, takže někdy kolem roku 1988 se začal připravovat vznik Bontonu. Tedy něco, co mělo za cíl vydávat desky. Stáli za tím Martin Kratochvíl a Michael Kocáb, to byli nějak příbuzný. Ideou založení vydavatelství se tehdy zabýval i Vladimír Kočandrle. I když jeho Monitor vznikl oficiálně až po Listopadu.

To už byly první signály. Najednou mohly fungovat punkový kapely. Já sem jednou uváděl koncert, kde byl Orlík a zrovna tak na pódium přišel pozdravit Mejla,⁵⁴ kterej přijel z Ameriky. Najednou se děly věci, který byly úplně neskutečný. Byl to vlastně dopad tý perestrojky a první fáze snahy uvolnit tu ekonomiku. Ale byly to takový amatérský pokusy a strašně tuhé. A zvlášť ta legislativa byla hodně komplikovaná. Zrovna tak sme se začali scházet my, jako hudební novináři, v rámci Svazu skladatelů. A diskutovali sme o vzniku nějakýho speciálního nezávislýho časopisu. Mimochodem – při Svazu skladatelů existovala sekce kritiků a dvakrát do roka se pořádali nějaký semináře, který vždycky uved nějaký papaláš nějakýma blbejma kecama. Já si pamatuju na nějakýho Vařeku nebo jak se jmenoval. Ten jednou říkal, že moc dobře ví, jak to měla vymyšlený ta pani Tchatcherová s tím festivalem pro ty černochoy tam v tý Etiopii! Jako že to nebylo pro tu Etiopii, ale že to byla ideologická diverze směrem

⁵⁴ Mejla Hlavsa – člen skupiny Plastic People Of The Universe

na východ. Protože věděli, že se na to všichni budou koukat! My sme z toho měli samozřejmě prdel ... Ale byly to semináře, kde sme se učili terminologii. A v rámci těch seminářů sme se jako hudební kritici setkali, vyměňovali si názory a zkušenosti. Starší nás učili svoje a my jako mladý sme jim tam přehrávali, co zrovna letí. Tedy - něco se dělo. A jedna z těch potřeb, který vyplouvaly na povrch, byla změna institucionalizování toho hudebníka. Ty kulturní střediska v podstatě ignorovaly pojem „manažer“. Manažer byl psanej třeba jako bedňák. Nebo jako klávesák. Janeček v podstatě dělal manažera, hrál na klávesy a všichni věděli, že je vůbec nemá zapnutý!

A uměl hrát?

Něco asi uměl. Ale bylo třeba samozřejmě řešit další problém, kterej muzikanti měli: zdravotní pojištění, ty platy, který dostávali. Strašně málo za strašný množství koncertů. Bylo potřeba pro ně vybojovat i větší peníze za nahrávání desek. Já vim, že na začátku osmdesátých let dostal zpěvák za nahrání písničky kolem dvou stovek. Kdyby sme to přepočítali, tak je to na dnešek třeba tři a půl tisíce.

Muzikanti tedy byli živi z čeho?

Voni byli většinou živí z takových těch věcí, který se k tomu vázaly, ale přitom nebyly vázaný na vystoupení. Třeba z kilometrovného. Z toho, kolik najezdili, jo ... To se platilo – já nevím - od voka třeba 2,50,- na kilometr u Tatrovky, 4,- koruny třeba za jiný auto. Vim, že řada z nich si psala o auto víc, aby se něco vydělalo. Traduje se o Janečkovi – je zajímavý, že máme nejvíc historek o Janečkovi – že s sebou na koncerty tahal Mercedes bez motoru. Na ten Mercedes se fasovalo asi 4,50,- na kilometr. To už se vyplatilo.

O Janečkovi ste říkal, že dokázal zaplavit trh velkým množstvím desek ...

To byla jedna z jeho strategií. On výborně vycházel s vedením Supraphonu. Těch různých korupčních cestiček bylo několik. Od toho textování přes nějaký podíl, kterej dostávali pracovníci Supraphonu. On moh vydávat desku pod názvem Kroky, dokud tam měl Michala Davida, vydával Michala Davida. Moh vydávat desku Hornákovi, Melenovi, každému ze svejch koňů. Takže z padesáti nebo šedesáti desek, který ročně vyšly, v minimálně pěti měl ten Janeček prsty.

Podářilo se zmíněnému SAlí něčeho dosáhnout?

Ten SAI si budoval místečko krok po kroku. Ty zákony byly strašně neohebný, nedalo se mezitím nijak prokličkovat. Hledal se nový způsob jako zařídit tohle nebo támhleto. V každém případě vznikla v SAI etablovaná organizace, která začínala mít docela respekt. V tom roce 89 se jim dokonce dařilo získat legální postavení v rámci šoubyznysu. Votvíraly se diskuse na téma jak platit manažery, jak platit zvukaře, začaly se řešit problémy kolem OSY, která měla v té době hroznej skandál, kterej odstartoval Michal Horáček svým článkem.⁵⁵ Já myslím, že kdyby tady ten režim vydržel ještě rok, tak se ze SAI stane silná organizace. Musím říct jednu podstatnou věc: SAI sice pokračuje asi snad od dneška, ale jeho význam skončil v roce 1990. Takový největší zasedání bylo v roce 1990, kde se vybíralo na studenty do takovýho obrovskýho odpadkovýho koše. A výběrem byl pověřen Jiří Zmožek. Neboť jak pravil Tonda Macner:⁵⁶ „*Ten už si nakrad dost, ten už nepotřebuje ...*“

Jak v tom systému fungovali sólisté jako Dalibor Janda, Petr Kotvald, nebo Michal David, který se osamostatnil ...?

Oni se dostávali různějma způsobama. Řada z nich nebyla vázána těma starejma mogulama, ale vyhledávala pomoc nákejch dalších lidí. Většinou to byli redaktoři Československýho rozhlasu, který na ně byli přímo navázaný. To fungovalo tak, že existovali tzv. kufříkáři. Kufříkář byl hudební redaktor Československého rozhlasu, kterej měl kufřík a v něm desky. S těma deskami přišel ráno do vysílání a dotvářel ten program přímo na místě. A každej z nich měl nějaký svý koně. Tenhle Kotvalda, tenhle Jandu, tenhle nějakou neznámou zpěvačku Marcelu Královou. To byla spíš klisna, protože buď s ní měl poměr nebo pro ní napsal nějaký písničky. Tehdy to ty zpěvačky – chudinky - se sexuálním životem opravdu neměly jednoduchý, kvůli těmhle redaktorům. A některý tyhle mogulové byli zároveň těma redaktorama, viz třeba Petr Hannig. Petr Hannig měl kapelu, ta kapela nahrála znělku do pořadu, kterej měl Petr Hannig každej den. Takže už mu kapaly peníze z těch znělek a v každým pořadu zazněla minimálně jedna, ne-li dvě písničky od Petra Hanniga. Timhle způsobem se na ně lepily samostatný nebo začínající zpěváci.

Třeba Lucie Bílá ...

⁵⁵ *OSA Nostra*, investigativní reportáž připravená ve spolupráci s Lubošem Beniákem a věnovaná nekalým praktikám tehdejšího vedení Ochranného svazu autorského

⁵⁶ Dnešní dramaturg festivalu Pražské jaro

No, Lucie Bílá je klasickéj případ takový tý figurky, se kterou se hrála nějaká partie na tý šachovnici. Ona sama byla bezvýznamná zpěvačka. Důležitěj byl ten Hannig, kterej jí dával šanci, že bude zpívat a jemu z toho šly autorský honoráře. To je jeden ze způsobů, jak ty hudební mafie fungovaly. Díky rozvolnění někdy v letech 1988-89 se začaly rodit první zárodky novejš mafii, který skončily devětaosmdesátým rokem. V druhý půlce osmdesátějch let byla ta situace taková, že lidi jako Kotvald nebo Janda měli natolik silný jméno a byli zastupovaný poměrně silnýma agenturama, který už ani nepotřebovaly ty mafie. Možná kdyby ten Janda tam vydržel dva tři roky, tak by taky šel dolu. Ale ten devětaosmdesátěj rok přišel ve chvíli, kdy byl zrovna nahoře. Ale ono už nebylo kam couvnout, protože tady byla i Slovenská televize, začala sem pronikat i slovenská mafie. A v televizi byly slovenský pořady a tam už ty prstů Čechů moc nesahaly. Takže si tu a tam ty Slováci požádali o vystoupení toho Jandu nebo někoho podobnýho. A někdy od roku 1987 byla i pro tyhle ty solitéry určitá šance. Nemluvě o tom, že měli pořád dobrý kontakty s těma mogulama. Takže nebyl problém, aby Janda vystoupil jako předzpěvák někoho, kdo byl v nějaký mafii. Třeba u Vágnera.

Chtěl bych se zastavit u postavení, jaký v systému patřilo Karlu Gottovi. Naoko fungoval samostatně, ale přitom spolupracoval s Karlem Svobodou nebo Ladislavem Štáidlem ...

Nevim, jestli by se u Gotta dalo mluvit o stáji jako takový. Myslim si, že pokud bysme mluvili o Štáidlově stáji, mluvili bychom o tom jeho maléru v roce 1989, kdy mluvil proti demonstracím a žádal klid na práci. To bylo dáno tím, že někdo z Gottovy kapely musel vystoupit a Mistr nechtěl. Proto naběhnul Štáidl, kterej se do jistý míry obětoval. Přestože věděl, že to nemůže dopadnout dobře.

Na koho byl ten Gott vázán? Na Svobodu nebo na Štáidla?

To je otázka – jestli manažersky nebo autorsky. Z hlediska managmentu to byl Pragokonzert a to mělo určitý výhody. Mohl cestovat do ciziny, protože to byla mezinárodní výměnná organizace. Nebo spíš prodávala umělce do zahraničí. Gott byl navíc proti ostatním významnější a výraznější osoba. On měl silný konec šedesátých a začátek sedmdesátých let v Německu. Pak se mu ještě povedlo udělat obrovský hit s Darou Rolincovou v osmdesátých letech. A díky němu tu byl docela slušnej příliv deviz. Pamatuju si jednou v Supraphonu – chodil sem tehdy se sekretářkou Lubomíra Dorůžky ze zahraničního oddělení. A Dorůžka přišel jednoho dne a řek: „*Tak, letos*

poprvé máme z Karla Gotta větší zisk než z Leoše Janáčka“. Takže to byla taková ukázka toho, jak byl Gott důležitější a jako mohl o spoustě věcí rozhodovat sám. Protože ty peníze, který přinášel režimu byly nezanedbatelný.

Písničku *Zvonky štěstí* napsal Jiří Zmožek, ale Gott v osmdesátých letech spolupracoval s řadou progresivních autorů, jako byli Jindřich Parma.

Jo. Gott měl v osmdesátých takovou filozofii, že se vždycky připojil k někomu, kdo šel nahoru. To platí i v devadesátých letech. Tam natočil jednu desku, kde jsou výrazné písničky od Habery. Pak natočil desku s písničkama Janka Ledeckýho, pak natočil desku, která byla hodně kalouskovská. Takže co se týče strategie, měl vždycky kolem sebe několik rádců. Málokdy se rozhodoval sám o sobě. Já sem ho zažil spíš až v devadesátých letech, kdy měl u sebe Janečka, kterej mu torpédoval spoustu nápadů. Třeba Ivan Král hrozně toužil natočit desku s Karlem Gottem. Jako že by to byly starý rokenrolový ploužáky. A Janeček to samozřejmě torpédoval.

Gott s Janečkem spolupracoval už před revolucí?

Před revolucí ne, dyk Janeček měl svoje Kroky. Ty byly postavený jako kapela, která připomínala spíš doprovodnej orchestr s několika zpěváky.

Ptám se proto, že se do dneška přetřásá Gottův problematický vztah k bývalému režimu. Přesto se říká, že orodoval za kolegy, kteří měli zákaz. Například za Martu Kubišovou ...

No jistě. Sám neznám ty podrobnosti. Pokud vim, tak Gott některý lidi podporoval. Slyšel sem historky, jak podporoval Antonína Gondolána, Martu Kubišovou. On na to měl, moh si to dovolit. Ale kdybych měl přemýšlet, jestli se v rámci toho režimu někde „umazal“, tak si myslim, že ne. Byl velice opatrný. Věděl, že když bude příliš kolaborovat s tím režimem, že mu to v tom Německu taky neprojde. To bylo hlavní, český byznys byla směšná záležitost. Samozřejmě, že měl spoustu problémů. Zvlášť v sedmdesátých letech. Za normalizace byla spousta tvrdých komunistů, který byli spojený s padesátými letama. A ty hledali kde co, jen aby našli nějaký problém. Gott měl šilenej problém s tím, že vystupoval na Bratislavský lyře a několik stranickejch funkcionářů zuřilo, že má dlouhý vlasy. Stejně tak měl obrovský problém s písní *Mistrál*, to je známá historka. Na Bratislavský lyře řešili složitou otázku: co když ten Mistrál fouká ze západu?! A protože nikdo nevěděl, tak mu tu

pisničku nepovolili zpívat. To nebylo v rámci soutěže, to bylo v rámci takovýh toho dobrovolnýh vystoupení, protože Gott se lyry jako soutěžící prakticky nezúčastňoval, jenom jako host.

Co lidi jako Karel Zich? Ten měl taky vlastní stáj, jak to bylo s jeho postavením na scéně?

No, Zich se rozhodl, že opustí Spirituál kvintet někdy v sedmdesátých letech a že se bude živit tak ňák sám. Měl štěstí na textaře, Michal Bukovič mu psal hodně textů. Protloukal se v rámci PKS⁵⁷ a tím, že za sebou neměl žádnýh velkýh mogula, jako třeba Štáidl nebo někdo takovej, fungoval takovým trochu ustrašeným způsobem. Jožka Skalník mi vyprávěl, že Zich šel tak daleko, že zpíval na ňákejch stranickej merendách – takovýh těch pikantnějšíh - za plentou. Aby neviděl, co tam dělaj. Nevim. Je to legenda, ale nepřekvapilo by mě to. Když sem s nim těsně před smrtí mluvil, moc rád na tu dobu, na rozdíl od jinýh, nevzpomínal.

V osmdesátých letech byla na scéně řada dalších zajímavýh zpěváků: Lenka Filipová, Petr Rezek a další. Dají se zpěváci, kteří nebyli absolutní elitou, dát do jedné společné kategorie s tím, že jejich pozice byla na hudební scéně těžší?

Tak třeba Rezek patřil do Vágnerovy stáje. A když vodešel, tak najednou začal zapadat. Protože všichni tihleti šéfové měli tu výhodu, že jednali s tím Supraphonem. Takže si vyhádali, že jim letos vyjde deska, nebo dvě desky. V okamžiku, kdy si to Rezek začal zařizovat sám, začal mizet z povědomí publika.

Petr Novák, Lenka Filipová ...

Petr Novák je trochu něco jinýh. Ten dycky rostl stranou, v Pantonu měl svoje kamarády a příznivce, který ho podporovali a vydávali mu desky. Ale Petr sám byl tak vypitej, že byl trošku mimo hru. A hlavně byl tak protirežimní, že se vždycky svíjel hnusem, že by měl pro někoho zpívat.

Václav Neckář, kterej měl s bratrem skupinu Bacily ...

No, Václav Neckář byl zvláštní případ. Když se podíváme na to, co Neckář – ale i jiný muzikanti – dělali, vidíme, že většina z nich pracovala dvoukolejným způsobem.

⁵⁷ Pražské kulturní středisko

Měli singly určený pro rozhlasovou spotřebu, coveverze hitů, žvejkačkový písne, tedy ten nejspotřebnější pop. Ale zároveň točili dlouhohrající desky, který byly velice ambiciózní. To byl případ Neckáře. On asi nebyl tvůrcem toho systému, protože nebyl nikdy z nejbystřejších a taky propadal alkoholu. Ale je možný, že to vymyslel jeho manažer Honza Buncl, kterej za nim stál a dokud žil, tak Neckář dokázal proplovat těma problémama. Včetně toho, že občas dostal nákej záchvat a začal se s režimníma představitelama hádat. Ten Buncl to dokázal vždycky vyžehlit. Nicméně po Bunclově smrti šla Neckářova hvězda prudce dolu a po roce 1980 už tam neni skoro nic. Až na jednu dvě desky, který nebyly špatný díky tomu, že pro ně napsal texty Zdeněk Rytíř.

Pořád je tu ještě případ Petra Kotvalda, kterej odešel od Vágnera, dal se dohromady s Jindřichem Parmou. Kde se vzala mediální síla lidí, který na jeho sólový dráze za Kotvaldem stáli?

Já se obávám, že za těma Parmama někdo stál, protože to byli sice muzikanti velice zajímavý a kreativní, nicméně velmi nepraktický. Oni byli jedni z prvních, kteří přišli se samplováním, což byla v letech osmdesátých obrovská bomba. Ale z hlediska praktickýho za nima někdo musel stát. V té době se začaly rodit a nikdy nedozrály nový klany. Většinou se vytvářely kolem lidí z Československýho rozhlasu.

Co Helena Vondráčková. Ona jako jedna z mála vedle Karla Gotta si i po revoluci udržela svoje místo. Byla to podobná pozice?

Ona spolupracovala hodně se Štaidlem, ale vědělo se, že je nezávislá. Že se o ní nikdo nestará, že se stará sama o sobe. To pro ní bylo příznačný a typický. Ona byla taková zpívající účetní. Kupodivu jí to docela šlo a proto se na ní přilepil někdo, kdo má s těmi penězi takový problémy. Vyprávělo se o tom, že se o sebe dokázala velmi dobře postarat a i za bolševika považována za poměrně tvrdou podnikatelku.

Její vztah s režimem byl často propírán. Měla nějaké výhody?

Já si myslím, že ten největší drb - že chodila se Štrougačem - se vysvětlil poměrně snadno. Že to byla Štrougalova dcera, která se strašně toužila oblékat a vypadat jako Vondráčková. Asi to tak bylo. Většina těhle věcí je o tom, že lidi vytvářejí větší drby, než je skutečnost. Dneska ty drby vytváří Blesk, tehdy to byla lidová tvořivost a ta je šílená. Pokud de o její situaci, ta se strašně zkomplikovala v polovině osmdesátých let. V té době byla v určitý umělecký krizi, protože nebyla ani mladá, ani

stará. Byla trochu rozjuchaná, ale už jí to nikdo nevěřil. To byl problém kolem roku 1985, výrazně ztrácela publikum. Nicméně se dobře uchytila s Jiřím Kornem v televizi. Takže byli něco takovýho jako v devadesátých letech Petr Novotný. Člověk si zapnul televizi a na prvním programu Vondráčková, na druhým Vondráčková s Kornem. To bylo období, kdy byla televize úplně nesnesitelná. A najednou došlo ke strašnému průseru, že její manžel Helmut Sickel emigroval. A režim najednou hledal nějaký způsob, jak se k tý Vondráčkové postavit - byla to žena emigrantova. Takže se těsně před tím Listopadem stáhla. Myslím si, že jí to taky lidsky poměrně poznamenalo. Takže po tom Listopadu byla taková „čištější“.

Ještě někdy v roce 1985 točila s Karlem Svobodu takovou angažovanou píseň *Ještě světu šanci dej* ...

To bylo období, kdy se hledala nějaká cesta, jak dát angažovanosti umělců novější rozměr. Ale kdyby sme sledovali populární hudbu, zjistili by sme, že sedmdesátá léta jsou postavená na vlasteneckých věcech: „*Tuhle zemi miluješ, tuhle zemi neopustíš...*“ To byl Matuška. To byla úlitba těch umělců režimu v té nejsnesitelnější podobě. Protože se proti tomu nemoh nikdo postavit. A v osmdesátých letech vznikly písničky jako *Světu šanci dej* a *S láskou má svět naději* nebo *Nejhezčí dárek*. To bylo zase o tom, že se řešily problémy kosmíru. Svět bude spasen láskou, mějme se rádi a podobně. To je přesně ta angažovanost, kdy se velkýma slovy řeší věci, který sou jasný.

U *Nejhezčího dárku* od 40 československých umělců byla inspirace dána písní *We Are The World* ...

... jenže tam se to dělalo z čistýho nadšení, kdežto tady proto, že tudy vedla cesta. A taky, aby ty umělci mohli vystupovat třeba na Festivalu politické písně s angažovanou písní. Nikdo jim nemoh nic vyčíst a zároveň nikoho neurazili.

Mezi nezávislý umělce patřil také Jiří Korn. Potvrdíte mi to nebo to bylo jinak?

Jiří Korn byl vždycky hodně nezávislej. Samozřejmě měl nějaký lidi, o který se moh opřít. Tehdy začala vznikat jakási stáj Ondřeje Soukupa a tam měl Korn docela dobrý místo. Jako sólista se začal hodně měnit. Začínal jako zpěvák šansoniérského typu. Byl dost potrhlej, měl popový odrhovačky a najednou se v osmdesátých letech

změnil v televizi ve swingovýho zpěváka. A zároveň byl první, kdo se pouštěl do nějakých hip-hopových věcí nebo do rapu.

**Ale Ondřej Soukup ještě na konci osmdesátých let neměl takovou pozici ...
Kdo tedy za Kornem stál?**

Já myslím, že byl hodně blízko Štaidlovu okruhu. Podobně jako Vondráčková.

Dostáváme se tématicky k období Sametové revoluce. Něchtěl bych přímo mluvit o tom, kdo z umělců revoluci podporoval a kdo ne - to bychom museli i Gotta na balkónu s Krylem, ale ...

... to je ale zajímavá věc! Já sem vo tom mluvil s Krylem a on tyhle věci měnil strašně podle toho, jak byl vožralej. Když byl střízlivější a byli u toho nějaký komunistobijci, tak říkal, že to byl jeho životní omyl, zpívat s Gottem. A když byl vožralej, tak byl nadšenej, jak to tomu komunismu s tím Gottem nandali. Je pravda, že v okamžiku, kdy se na balkóně Melantrichu objevili Gott s Krylem, byl to obrovské společenské signál. Co si budem povídat – v podstatě se bouřila jenom Praha. A najednou byl pro ten venkov vyslán signál: jede v tom Gott – což byla obrovsky důvěryhodná osoba – a bere s sebou Kryla, kterýho taky každej znal, i když ... Kryl a Gott prostě – všechno se mění a všechno se vrací. Jestli někdo váhal, tak tenhle signál patřil k těm, kterej to přesunul na stranu té revoluce.

V porevoluční době si všechny ty hvězdy musely začít hledat nový místo na trhu, protože podmínky se změnily. Pro mnoho z nich to mělo v první fázi pozitivní dopad, protože najednou namísto nasmlouvaných dvou set korun mohli zpívat za dvacetinásobek. Ale brzy začlo v médiích vytlačování český muziky muzikou zahraniční ...

Začátkem těch devadesátých let tu byl obrovské chaos. Ale obrovské. Na jedné straně tady dojížděl Supraphon, zároveň tady na začátku roku 1990 nastartovaly tři firmy, který obrátili trh vzhůru nohama. Pro underground tu byl Globus, pak Monitor specializující se na vydávání český muziky a pak Popron, kterej začal s licencema zahraničních věcí. A tu a tam si vybral někoho z českých umělců. Ať už to byl Ivan Hlas, Yo Yo band a spousta věcí tohoto typu. Dokonce hledali kapely i mimo Prahu. Například Motorband a nějaký plzeňský soubory tam měli. Takže kromě angloamerický hudby nastoupila generace lidí, který předtím byli potlačeni. Například skupina Garáž

byla schopna vydat během jednoho roku čtyři alba! Protože se najednou dalo vydat všechno z těch osmdesátých let. Objevily se tady extrémní proudy: Tři sestry jako cynickej, agresivní punk nebo Orlík jako skinheadská kapela. To všechno v roce 1990. A tyhle lidi najednou vtrhli na tu scénu a na ty starý hvězdy se jakoby zapomnělo. Teď mluvím o starejch hvězdách šedesátých let – Gottovi, Pilarový, Vondráčkový. Oni už v osmdesátých let žili z podstaty. Maximálně natočili ňákou coververzi, ale víc nic. Zagorová sice vydávala desky, ale jak mi sama jednou řekla: „*Já sem dělala, co sem mohla, abych nebyla Zlatou slavící!*“ Takže vycházely věci, který by předtím nevydávali. V podstatě je to zpívání buď unavovalo, nebo je nebavilo.

Takže se dočasně vytvořila nová česká hudební elita, na tu starou se zapomnělo. A z ní se pak při renesanci český muziky udrželi jenom někteří interpreti?

Přesně tak. Má to svým způsobem logiku. Nedávno sem čet ňákou studii anglickýho trhu a kdosi tam říkal, že ve třiceti letech už je v šoubyznysu jenom 15% lidí z těch, který tam nastupovali ve dvaceti. To znamená, že odpad během desetiletí je 85%. To my už dneska taky vidíme, ale tehdy to bylo trošku jinak. Tady byly staronový kapely, ale předtím vůbec nic nevydávaly. A byly plný nápadů a potřeby něco dělat. Ale šoubyznys je trošku složitější věc, než jenom to, že chrlim na trh desky. Takže se řada z nich strašně rychle opotřebovala, řada umřela v určitých klišé, jiní se vydali směrem pro posluchače nepřijatelným. Klasickým případem je Bára Basiková. Ta po roce 1990 vydala s Precendensem dvě desky, jedna vyšla těsně před Listopadem. Pak natočila několik docela zajímavějších sólovejch projektů a chtěla začít dělat sama. Žila představou, že když napsala román, že bude i dobrá textařka. Jenže to bylo tak bezvýrazný, bez tváře, že to zahynulo. Takovýhle případů by sme našli několik: strašlivě rychle se opotřeboval Ivan Hlas. Ten byl daleko fundovanější textař, než ta Bára. Ale neměl dostatek soudnosti, vychrlil všechno co moh a najednou měl člověk pocit, že už to všechno slyšel. Hrozně se všichni opravovali a obrousili. A někdy v letech 1992-93 jsme se dostali do situace, že tu najednou nic zajímavýho nebylo. To byl přesně ten moment, kdy se řada těch lidí vrátila. Dosti tomu tehdy pomohl muzikál, hlavně *Les Misérables – Bídníci*. Tam se shromáždilo všechno to, co ten přelom v devadesátých letech přežilo. Takže Helena Vondráčková, Petra Janů, Karel Černoš – prostě špičkový obsazení.

Hana Zagorová v roce 1989 podepsala Několik vět, měla kvůli tomu několikaměsíční zákaz, generální tajemník ÚV hřímal z tribuny v Hrádku o hodný holce za šest set tisíc ... Ale po roce 1990 o ní taky nebyl kdovíjakej zájem. Totéž tvrdil Petr Janda, kterej kvůli tomu rozpouštěl Olympic ...

Bohužel nerozpustil ... Já si nemyslím, že by to bylo to souviselo s politickým působením Hany Zagorové. Lidi prostě nechodili na koncerty ani do divadla. I pro ně to bylo strašný fiasko. Tady začaly zanikat některý kulturní domy, tedy opěrný body, po kterých ty umělci jezdili. Přestaly fungovat zajetý struktury. Ty umělce přestalo hrát rádio. Přestaly fungovat ty kulturní střediska, příležitostí k vystupování v televizi ubylo, protože televize byly narvaný diskusníma pořadama a chyběly estrády. Najednou ta scéna pro starší generaci implodovala, schoulila se do sebe. Někdo to vyřešil jako Hložek, uváděl Magion.⁵⁸ To byla taky cesta. Někdo úplně opustil šoubyznys a začal podnikat: Vančura z Rangers, Štáidl a další. Takže tu by přirozenej úbytek i tím, že řada lidí přišla na to, že se dá žít efektivněji mimo hudební průmysl. Další problém byl se Supraphonem. Ten dojel nasmlouvaný věci, řadu z nich ani nevydal a zjistil, že s nima už nikdo nepodepisuje smlouvu, protože většina byla dohodnutá s EMI – tehdy s Monitorem – nebo s Popronem. Takže Supraphon byl bez umělců. A dneska je to obráceně, všichni se vracejí k Supraphonu. Po dvaceti letech. Ale oni vymysleli nějakou strategii vydávání současný český hudby, proto tam řada lidí podepisuje smlouvu ...

Kdy podle Vás nastal ten zlom, kdy se česká muzika začala vracet do rádií?

Já myslím, že ten zlom z určitýho úhlu pohledu nenastal. Myslím, že ta muzika české tradice fungovala pořád. Klasickej případ bylo rádio Country. My sme polovinu devadesátých let dumali, jak je možný, že jedinej ve Státech a v Čechách funguje country hudba ... Ale vono to bylo jinak. Rádio Country bylo v době nástupu soukromejch rádií jediný, který hrálo česky. Samozřejmě nehrálo Gotta ani Vondráčkovou, ale hrálo celou tu obrovskou country scénu, která tu existovala. Takže ta česká hudba tady byla přítomna. Co se týče toho nástupu: já si myslím, že to bylo někdy v polovině roku 1993. Alespoň to cítím jako ten moment ... To bylo před startem Frekvence 1. My sme přemýšleli, jak postavíme program a já nad tím hodně přemýšlel. A z hovorů s lidma sem cítil určitej závan nostalgie. Ty mladý, co přišli, neuspokojovali celej národ. Vždycky uspokojovali jenom tu svou cílovou skupinu. Pankáči těšili

⁵⁸ Televizní magazín pro dětské publikum

pankáče, nový countryový kapely countristy, metaláci měli svoje kapely. Najednou se to rozpadlo do skupin a proudů. Ale chybělo tu něco, co by spojovalo tu střední generaci. Něco, co by bylo univerzálnější. V ten moment sem říkal, že pokud cílíme na starší cílovou skupinu, musíme vyhledávat český tituly, který by ty skupiny oslovily a byly přijatelný pro atmosféru doby. To bylo poměrně složitý, protože existovalo jen málo titulů na cédéčkách, některý věci sme museli přepisovat z elpíček a někdy to ani nešlo, protože ten záznam byl nedokonalejší. Ale výsledek byl překvapující. Frekvence 1 se během půl roku stala druhou nejúspěšnější stanicí po Radiožurnálu a v dalších letech zlikvidovala vlajkovou loď Českýho rozhlasu, stanici Praha.

Ještě pár let trvalo, než začala vysílat rádia specializující se na českou muziku. To byli lidi, který vzešli právě z Frekvence 1 jako Jiří Hrabák. Postavili ste společně rádio Impuls, o tři měsíce později začalo vysílat rádi Blaník, taky zaměřené na českou muziku. Na diskotéce se začaly hrát český hity.

Musíme spojovat ty věci: za prvé přerušovaný vývoj a za druhé retro vlnu. Retro vlna přichází vždycky nějakých patnáct dvacet let potom, co se ta písnička stane hitem. Někdo jí vytáhne a stane se z toho znova obrovské šlágr. Klasické případ je *Sladké mámení*, což byla písnička z roku 1982, která byla naprosto bezvýznamná. A o dvacet let později se z ní stal hit. To je ta retro vlna. Vytahují se věci spojený s dospíváním určitý cílový skupiny přecházející do středního věku. Druhá věc je ta kontinuita český hudby a kultury přerušovaný nástupem angloamerický muziky a rozhozená nástupem úzce směřovaných kapel. Myslim tedy, že jde jenom o přerušování dvou tří let a velmi rychle se to vracelo. Někteří se vraceli líp, někteří hůř. Gott neměl problémy. Ten naopak v devadesátých letech vydával desky, který byly sice daleko za jeho zenitem, ale přijatelný. Gott měl ovšem problém, že Karel Svoboda začal dělat jenom pro německý trh. Na českým trhu nemohl vydělávat peníze a on miloval vydělávání peněz. Gott najednou neměl ten silnej repertoár. Vondráčková na to šla přes muzikál a ještě si polepšila a posílila. Podobně šla Petra Janů. Nejdřív váhala, šla do takového elektropopu, předělal několik svejch starších písniček a pak najednou se objevila s těma Gershwinovejma melodiema zpívanýma za doprovodu symfonickýho orchestru. Bylo to velkolepý, mělo to obrovské úspěch. Zich se vrátil ke Spirituál kvintetu, protože pochopil, že mu v tom původním stylu pšenka nepokvete. Vznikla tady gramofonová firma Multisonic, kterou udělal Karel Vágner a začal vydávat poměrně hodně zpěváků

týdle generace. Specializoval se na vydávání trampskejch písniček a co kde posbíral po venkově. Nakonec s tím byl úspěšnej.

Co Michal David?

Po listopadu měl takový hodně mrtvý období, kdy se živil spíš tím, že skládal písničky pro jiný. Ale v Novým Jičíně vznikla firma Tømmü records a ta firma byla strašně bohatá, dělali nějaký tunningy aut nebo co a ten majitel investoval peníze do vydávání desek. Kupodivu se mu v tomhle oboru docela dařilo. Měl Láďu Křížka, začínala tam mladá Vondráčková a skoro každěj druhej z tý starší generace vydával na Tømmü Records. Oni měli jednu obrovskou výhodu – uměli docela dobře obchodovat s obchoďákama. Takže zatímco se většina českýho šoubyznysu snažila proniknout prostřednictvím obchoďů s deskama – Popron a pár umírajících obchoďů Supraphonu – tak tihle šli rovnou do obchoďáků. Tam s tím byl největší kšeft. A tím se dařilo hudebním elitám přežívat.

Proč se právě Michal David stal synonymem minulé doby?

Já myslim, že David měl obrovskou smůlu, že byl nejvýraznější a nejnadanější osobou cirkusu, kterej ved Janeček. Byl nejvíc vidět. Hrál na tu klávesovou kytaru, všichni ho viděli v tom popředí. Ještě v roce 1990 trochu dojížděl, ale když se pak začalo hodně razantně kádrovat, stal se prostě synonymem minulýho režimu. I když nepatřil k těm, kteří se snažili tomu režimu vyhovět. Já sem zjistil jednu zajímavou věc: v roce 1971 nebo 1972, když ty český zpěváci dostali od režimu brutálně po hubě, přestaly se elity zúčastňovat Bratislavský lyry – kromě Waldemara Matušky, kterému to bylo jedno. Neuměl trucovat. Přesto tam muselo bejt nějakých dvanáct český zpěváků. Takže se najednou otevřely dveře pro druhou ligu – Aleš Ulm, Pavel Bartoň. A nebo, a to je strašně důležitý, otevřel se prostor pro Brno. Takže v sedmdesátých letech byla Bratislavská lyra plná Brňáků – J.P. Broušek, Bob Frídl a kupodivu i Ulrychovi. Prostě ta sestava „volnejch noh“. A tohle byla ta hmota kolaborace s režimem. Ne ty špičky, ty byly vopatrný, aby se neumazaly. Nebo když už musely, tak strašně málo. Známa je ta historka, jak se Petra Janů radši vdávala, než aby zpívala na Politický písni.

V Ostravě bylo silný hudební centrum ...

Ostrava to měla vždycky nějak snazší, protože za ní stálo ostravský rozhlasový a televizní studio. Takže těch zájemců o práci tam bylo vždycky hodně. Ale rostli trochu

na okraji. Pokud se neusídlili v Praze jako Rottrová, žili hlavně v tom moravském kontextu. Stejně tak se izolovalo Brno. Můžeme říct, že kdo v té době nebyl v Praze, nedostal se ke korytu.

Vy dnes pracujete mimo jiné pro rádio Impuls, postavil ste několik rádií. Český písničky v testování na posluchačích vycházejí velmi dobře. Který testují úplně nelíp?

Záleží, u který cílový skupiny. My vidíme, že u těch mladších do třiceti let už nehraje takovou roli. U těch starších skupin to souvisí s tím, co bylo typický pro období jejich dospívání. To znamená, že pro budoucí padesátníky je to hudba Michala Davida, pro lidi starší je to stále ještě hudba let šedesátých a sedmdesátých. Nepřežívá všechno. Přežívá pár procent muziky. A tehdy se produkovalo hodně český muziky, nebo zahraniční muziky s českýma textama. Ale najdou se i tací, kteří se tehdy jenom mihli a nikdy z nich nebyly hvězdy, ale člověk si je připomene daleko snáz, než kdyby zpívali anglicky.

Máte pocit, že generace dnešních dvaceti až třicetiletých bude mít za deset let o českou muziku stejnej zájem jako dnešní čtyřicátníci?

To je zajímavěj problém, nad kterým sedim a připravuju ke zpracování do svý knížky. Za prvé si myslim, že existuju vlny přílivu a odlivu zájmu o domácí hudbu. Najdeme to v německý hudbě: tam sou období, kdy všichni zpívaj anglicky a pak přídou Rasmstein a všichni sou hotoví z toho, že může bejt populární hudba v němčině a že jí dokonce berou i v zahraničí, což by se dřív nestalo. Takže kolem Rammsteinů vzniká obrovská vlna německy zpívaný hudby. To samý bysme našli v jinejch zemích, třeba ve Švédsku v období punku. Prostě sou to takový období, kdy se ta scéna úplně převrátí. Všechno trošku souvisí s tím, nakolik budou lidi brát populární hudbu jako formu života. Jestliže má někdo kapelu a hraje tam anglický písničky, po jistý době mu dojde, že s tím žádněj velkej byznys neudělá. Ale pokud chce bejt v Čechách hvězdou, musí zpívat česky. Pak bude desetkrát úspěšnějš. Je to jenom otázka času, kdy ty lidi začnou k muzice přistupovat z hlediska obchodního nebo marketingovýho. Zatim nepřistupuju. Druhej je aspekt publika, který je neustále bombardovaný angloamerickou produkcí. Problém je ovšem v tom, že ta angloamerická produkce se příliš vzdaluje od středoevropskýho chápání populární hudby. A hip hop u nás nikdy nefungoval a ani v té nový generaci nefunguje. Stejně tak je těžký dělat český rap.

Takže se domnívám, že tady bude trošku problém. Kdykoliv se objeví někdo, kdo bude umět zpívat a bude mít chytlavý písničky v češtině, tak uspěje. Jenže pro tyhle lidi nejsou skladatelé ani textaři. Ta základna ze sedmdesátých a osmdesátých let už neexistuje. Takže si ty věci musejí psát sami, což není vždycky ideální, ale v řadě případů to může fungovat výtečně. Anebo si znova vybudovat tu základnu. Většina těch lidí, co vycházejí ze soutěže Superstar: sou sice nadaní zpěváci, většina je ochotná zpívat česky, ale není nikdo, kdo by jim ty písničky napsal, protože oni je psát neumějí. Tady vidím jeden z klíčových problémů toho, jak se bude ta česká muzika vyvíjet dál.

Pepo, díky za rozhovor!

Není zač.

2.2. Michal Zelenka

Mohl by ste se na úvod krátce představit? Odkud pocházíte, jak ste se dostal k muzice?

Jmenuju se Michal Zelenka, narodil sem se v roce 1948 v Praze. V šedesátých letech sem na gymplu a později na nástavbě hrál s kapelou. Tenkrát to nešlo jinak, než hrát s kapelou, protože jinak nebyly holky. To byl ten hlavní důvod, si myslím. Hrál sem s kapelou, která se obměňovala jak v názvech, tak obsazením. Napřed se jmenovala Beating hearts, později Beatings, nakonec Fontána. To už sem tam spíš nebyl. A celkem sebekriticky sem seznal, že to s tím talentem není až tak ... Ale mezitím sem objevil jinej talent – schopnost domlouvát ty vystoupení. A to tak dobře, že se to docela rozkřiklo a v roce 1968 sem nastoupil jako první místo profi manažera u kapely Framus 5. Pak to pokračovalo s kapelou Kolegium Musicum s Blue Effectem včetně té nezbytný modrý knížky, aby člověk kolem té kapely moh bejt. To je ten modrý efekt – blue effect – všichni museli mít modrou knížku.

Jak se to zařizovalo?

Zařizovalo se to všelijak, já sem to měl snadný. Já sem dostal modrou knížku na chronickej zánět čelních dutin a na dost zničený koleno. Sem do dneška vděčnej panu docentovi Herzovi, že mi neoperoval meniskus. Díky tomu sem tam fakt měl nějaký změny, kvůli kterejm mě na tu vojnu nevzali. Voni by mě normálně vzali, ale já sem u

toho odvodu byl po nákejších odkladech kvůli škole vlastně někdy v říjnu - po srpnu 1968. Tam opravdu každej, kdo tehdy kejchnul, dostal modrou knížku. Pak sem prožil pár let strachu, že to budou nák revidovat.

Pak jste nastoupil jako manažer?

Dneska by se asi řeklo promotér. Ale tenkrát se to mu říkalo manažer, nebo personal manažer by se tomu taky dalo říkat.

Tehdy už ste se přestal muzikou zabývat aktivně?

Jo. Náak sem automaticky začal ty vystoupení konferovat, pakliže to bylo třeba.

Dneska ste předsedou Asociace provozovatelů soukromého vysílání a zároveň manželem zpěvačky Petry Janů. Jaká byla ta cesta od roku 1968 ...

... k Petře Janů.

Ano.

My sme se seznámili v Semaforu v době, kdy já sem dělal s Karlem Černochem. Což byla taková bitva vo každej okres, protože von byl tenkrát zakázanej. To byla taková velmi nešťastná kariéra, protože jako Galileo odvolal, ale nic mu to nepomohlo. Takže ten boj se musel teprve vybojovat. A tak sem se poznal se spoustou velmi nepřijemných lidí ze Svazu mládeže a ze strany, který sem musel různě přemlouvát. Mnohdy sme se s nima museli opít, bylo to vopravdu nepěkný, ale povedlo se to. Taky k tomu patřila jedna zajímavá věc: že s tím Karlem vystupovala Eva Olmerová, pakliže přišla na vystoupení. Vona totiž častěji nepřišla, než přišla. Byla taková poměrně nespoutaná. Zajímavá zkušenost. A Petru Janů, v době, kdy sem si s ní eště prudce vykal, sme do tý kapely vzali jako hosta právě ve chvíli, kdy to s tou Evou Olmerovou přestalo úplně definitivně jít. A to byla taková spolupráce s divadlem Ateliér, který bylo ve stejným podniku jako Semafor, takže tohle všechno si bylo poměrně blízko. Semafor prodělával comeback, kterej zařídil Jiří Císler. Taková renesanční postava režisérská, herecká, muzikantská. V tý době sem taky dva roky spolupracoval s Hanou Hegerovou. Což bylo taky velmi zajímavý. Hana Hegerová hodně poradila třeba mojí budoucí manželce.

Takže manažerem Petry Janů ste se stal jaksi samovolně ...

Všechno u mě se dělo samo. Já sem tak jako šel tím životem a žil a vono se to všechno ňák všechno zařizovalo.

Ten nápad obrátit jméno Jana Petru na Petra Janu je originální v tom, že vlastně vůbec originální není ...

V tom sem prosim nejel. To Jirka Císler. Tomu to přišlo jako velmi zábavný. Protože v té době byla známá Jana Petru, která kdysi zpívala a byla taky v Semaforu. Takže von řek, že to uděláme takhle a tím vznikla spousta hlupejch a taky humornejch věcí. Potom pozdějc, když už byla velmi slavná, jí tenhleten profizlovanej komunistickej režim evidoval dvakrát. Vona měla dva pasy. Jeden na Janu Petru soukromej, jeden na Petru Janu služební. Do dneška nikdo nepochopí, jak je to možný. Stalo se to omylem pasový úřednice na Ministerstvu kultury.

Kariéru Petry Janu můžeme rozdělit na tři různá období. To první bylo rockové, nespoutaná muzika spojená s hitem *Motorest* ...

To moc nespoutaný nebylo, ale pak bylo druhý album, který se jmenovalo *Exploduj*. A to do dneška vůbec nechápu, jak nám mohlo projít. Ale prošlo. A ten *Motorest* byl její první superhit. V podstatě je do dneška. Nechápu, jak je to možný, že si to zpívají třeba šestnáctiletý sedmnáctiletý lidi.

Přesto s tou písní na tehdejší Bratislavský lyře neuspěla ...

Tenkrát první večer to bylo bez televize a skončilo to druhý, ten *Motorest*. Tim se to kvalifikovalo do finále. Ale to druhý kolo už bylo v televizi a vona měla na sobě obrovskej účes a takový žlutý saténový šaty a takový obrovský nádražácký sako. A ty soudruzi z toho byli úplně zpitoměli – co tohle jako má bejt?

Byly už v té době nějaký problémy?

Tak problémy byly samozřejmě pořád – ona mohla mít jeden hit dřív. Byla taková hitparáda Start v rádiu a tam se prostě umístila písnička, která se jmenovala *Tisíc stran formátu A1*. Tam byl refrén: „v pokoji dlaň dvakrát dva kroky – jeden den nám trval roky ...“ A to vítězství v tom Startu vyšlo na 21. srpna. Takže to se prostě nedalo zpívat ten den a ta písnička někam zahučela, protože už se nesměla hrát vůbec.

Kde se zrodilo to rozhodnutí – pokud to bylo cílené rozhodnutí - opustit rockovou dráhu a začít se věnovat popu?

Cílený rozhodnutí bylo začít dělat rockovou kariéru, aniž k tomu Petra měla vůbec jakékoli předpoklad. Myslim vnitřní, zážitkovéj. Já sem se kamarádil a kamarádím dodnes se Zdeňkem Rytířem⁵⁹ a ten se zase kamarádil s Otou Petřinou a my sme si ve třech vymysleli, že uděláme něco, co tady není. Zpívat ve třech oktávách popovou hudbu nebo kantilénu chcete-li, to tady nešlo dělat. Na to tady byla ještě zčásti Naďa Urbánková, Helena Vondráčková a Hanka Zagorová, která v té době začínala svou nekonečnou slavičí sérii.⁶⁰ Tyhle tři holky by jí rozsápali, kdyby prostě začala zpívat. Takže Ota Petřina⁶¹ přines metr černejch desek a Petra se učila zpívat kytarový sóla. Opravdu tvrdě, půl roku nedělala nic jinýho. Když měla volno. Pořád si dokola pouštěla ty písničky. Takže ona měla takovej rockovej rychlokurz.

My sme vlastně postupovali marketingově, akorát sme nevěděli, že se to mu tak říká. Našli sme díru na trhu, díru sme zaplnili se všim všudy. S deskou, plakátem, kapelou, s kostýmy ... A stala se neuvěřitelná věc! Prostě to bylo od prvního koncertu vyprodaný. A pak už to bylo vyprodaný pořad, což nikdy nepřestalo.

Než se stala popovou hvězdou - něco tomu muselo předcházet ...

My sme to chtěli dřív. My sme chtěli s Rytířem udělat jednu dvě rockový desky a pak zahrnout do salónu. Sme tomu tak říkali. Poněvadž sme věděli, že ta rocková muzika je na tom blbě. V normalizaci na tom byla blbě. Tady to procházelo asi jenom proto, že Petra byla holka. A procházelo to taky díky tomu, že sme byli u Supraphonu a Pragokonzertu. Jednoho dne sami od sebe zavolali, ať tam přijdem. Volala Hrabalova sekretářka. Ta firma - ačkoliv tam nepracovali žádný lidumilové – se k lidem, který u ní byli, chovala velmi slušně. Takže když Petra měla malér v rádiu a televizi, tak na Pragokonzertu ho neměla.

Petra Janů vzpomíná občas také na to, jak si jí soudruzi spletli s představitelkou Nový vlny a hned z toho byl zákaz ...

Těch teorií je hodně. Taky letěla z nějakýho televizního natáčení se zelenou hlavou a někdo jí viděl na letišti. Shodou okolností letěla do Sovětskýho Svazu. Ne moc

⁵⁹ Zdeněk Rytíř – skladatel, vynikající textař

⁶⁰ Hana Zagorová získala od roku 1977 do roku 1985 všech devět Zlatých slaviček

⁶¹ Otakar Petřina - kytarista, skladatel, textař

ráda ... Kolegové tam jezdili docela rádi, protože za to bylo hodně peněz, ona tam nikdy ráda nejezdila. Ale vono se to občas udělat muselo.

Její popovou kariéru sem začal vnímat až v souvislosti s projektem Triky a pověry, což byl váš nápad. Ale k tomu se asi ještě dostaneme ...

Popová kariéra vznikla opravdu tím zákazem. Protože ona chuděrka nemohla kromě vystoupení dělat skoro nic. V televizi nesměla bejt, v rádiu nesměla bejt. Můžu vám říct, že to je hodně blbý, vidět to jméno napsaný na dveřích s titulkem: NEVYSÍLAT! To tam bylo napsaný takovým velkým písmem.

Tenkrát se stala taková zvláštní věc. Franta Polák – to byl takovej televizní tvůrce, režisér, dramaturg a scénárista, kterej vymyslel třeba *Možná přijde i kouzelník*, byl dramaturgem *Dva z jednoho města*, což byly takový velký sobotní a úplně apolitický pořady – přines tehdy písničku *Maledetta Primavera*. Italskou pecku. Tak se to udělalo jako *Moje malá premiéra* a nás ta písnička strašně štvála. Z úcty ke kameře neřeknu, že je to s*****. Nicméně se udělal a nějak se z televize dostala do rádia. A pak, přesto že sme to nechtěli, se dostala na singl. A toho singlu se tenkrát prodalo asi tři sta tisíc kusů. Stal se z toho megahit. Byli sme z toho upřímně nešťastný. Ale v té době sme už producentsky spolupracovali s Tondou Macnerem, dnešním ředitelem Pražskýho jara, kterej se vždycky zabýval vážnou muzikou. A tohle ho bavilo, protože cítil ten talent. Tak sme na jeho popud vymysleli desku dvanácti Oscarem odměněných písní. Nakonec nesměl bejt v názvu ten Oscar, protože tenkrát byl zrovna *Top Gun* a zjistilo se, že ty Oscary dostávají taky socialismu ne zrovna nakloněný bijáky. Tak se to jmenoval *12 Famous And Awarded Movie Songs*. A tenkrát sme začali dělat s Golemem a tak se to nějak stalo, ten přerod. Ale nebyl úplně cílenej.

Ale stalo se to až tak samovolně, že se Petra stala na konci osmdesátých let třikrát Zlatou slavicí ...

To je pravda. Ale to se stalo zase samo. Protože sám vod sebe přišel Karel Svoboda. Začal se zajímat. Nebylo to tak, že my by sme šli do Jevan plakat. Vídali sme se na těch televizích a von říkal: „*Co kdybychom udělali něco spolu?*“ A měl tenkrát roztočený album s Annou Rustikano⁶² a Petra nazpívala český coververze. Ty český coververze, album *S láskou* a vítězná píseň z Bratislavský lyry měly najednou takovej

⁶² Italská zpěvačka, jíž Svoboda produkoval album

úspěch – prodalo se toho čtyři sta tisíc – že se ta Anna Rustikano stala najednou coveverzí.

Jak se v té době v systému fungoval vy? Musel ste v době, kdy se Petra stávala jednou z nejpopulárnějších zpěvaček, dělat nějaký ústupky?

Já sem se musel furt ňák krejt. Já sem nechtěl dělat konferenciéra v tom smyslu, že bych bral ty peníze. Takže sem byl někdy technik, někdy sem nebyl nic a v podstatě – kdyby se to vzalo úplně přesně právně – tak sem byl černej agent. Protože tady existoval zákon o povinném zprostředkování. Takže když člověk bydlel v Praze, musel se nechávat zprostředkovat Pražským kulturním střediskem a když bydlel třeba ve Středočeském kraji, tak to byl Krajskej podnik pro film, koncert a estrády. A pak byla taková výběrová firma a to byl ten Pragokonzert. Ten si moh vzít každýho odkud chtěl, což se u té Petry povedlo. Ale tydle potíže já měl už předtim, prostě sem se s tím naučil vžít.

To vlastně ilustruje i ta historka, že ste před účastí na Festivalu politické písně utekli na svojí vlastní svatbu.

Jo. To bylo tak, že sme měli napsaný nějaký volno a to volno se respektovalo. Vyžádané volno. A byl ňákej referent, pak byl šéf a nakonec sme mazali k náměstkovi a ten že prej slyšel, že chceme přestat zpívat. A Petra se samozřejmě vyděsila a já říkám, že to tak přesně není. A že by ho zajímalo, co máme tak velkého, že nechceme jet na *Festival politický písně*. A my sme nebyli s Petrou domluvený – já říkám: „*My se bereme, pane náměstku*“. On se tak jako nadech a já říkám: „*A neřikal ste nám to vy někdy před pěti nedělema, že to, že žijem na hromádce, poskytuje špatnej příklad mládeži?*“ To bylo někdy v roce 1977 nebo tak nějak.

Jakou roli v popové kariéře Petry Janů hrál Váš nápad na projekt Triky a pověry s Karlem Šípem a Jaroslavem Uhlířem?

To byla jenom taková ... My sme pořád nemohli předhonorit tu Hanku Zagorovou, to prostě ňák nešlo. Tak sme si řekli, že český národ sou srandisti, tak budem dělat ňákou legraci. Ona je docela slušná kominda, tak jí prostě budeme vymýšlet komický čísla. Jedno z těch komických čísel byly Triky a pověry. To, že z toho vznikne taková kvazi cimrmanovská mystifikace, takhle daleko sme s tím nemínili jít. Ale faktem je, že do dneška, když se to někde zahraje, tak uletí střecha.

Mělo to podle Vás svůj díl na popularitě Petry Janů?

To už byla Zlatá slavice. Ale to víte, že to pomohlo. Najednou tu byla zpěvačka, která se nebrala vážně. Která zpívala ňákou parafrází na operetu s Hybnerem nebo kvokala jako slepice v cirkuse ve *Dva z jednoho města*. Takový slavný číslo byly rokenrolový báby a dědkové, co je do dneška velmi miloučký. Nebo duet se Špinarovou *To máme mládež*, prostě takový srandovní věci a vono to klaplo. Do roka se to překlopilo a ta Petra byla superstar jenom díky těmhle legračním věcem v televizi. Taky si musíte uvědomit, že tenkrát to bylo tak, že když ste byl v sobotu večer v televizi, tak to viděli fakt všichni. Protože bordely nebyly, v kině nic nehráli, hospod bylo málo, prostě ty lidi neměli nic moc jinýho, než čučet na bednu.

Vy ste před revolucí fungoval jako manažer jenom u Petry Janů nebo ste spolupracoval i s někým dalším?

Já sem se zabýval spoluprací s herci, konkrétně s takovou Hanzlíkovou skupinou. To bylo takřka repertoárový zájezdový divadlo s hrama, který psal Olda Daněk, to byla úžasná práce. My sme napřed udělali dvě stě padesát repríz po vlasti a pak se z toho udělala televizní inscenace. Mít zájezdový představení, který režiruje Rajmnot a píše Daněk - to mě bavilo.

Ale nemoh ste přece bejt pořád černej agent. Musel ste být nějak organizován ...

Podivejte se – když už sem byl manžel Zlatý slavice, tak už to bylo jednoduchý. Celá ta legalita toho byl ten manžel. Já sem jenom někde musel pokrejt, že musíte mít to razítko v občance. To svobodný povolání. Ale to vždycky ňák šlo.

Já sem byl navíc se dvěma klukama ten, kdo tady založil pro český kapely polskej trh. Protože v roce 1972 tady zakázali vlastně všechno. Tak sem udělal tu věc, že sem odjel do Varšavy s vědomím, že někde v tý Varšavě je firma, která se jmenuje Federácija jazzova. A že to je podnik, kterej dělá s dobrejma kapelama dobrý koncerty. Vracel sem se po tejdnu do Prahy s nemožně pochroumanejma játrama a měl sem kontrakty na sto šedesát představení pro Framusy, Blue Effecty a další.

Z týchle spolupráce ste pak čerpali po celá osmdesátá léta?

To ani ne, ale ty sedmdesátý léta ty kapely přežili díky tomuhle tomu. Petra tam pak taky jezdila, ale to už nebylo tak zásadní. To bylo jenom prima v tom, že se vydělali nějaký peníze. Za to byly tuzexový bony.

A festivaly jako Sopoty, nebo revuální show typu *Ein Kessel Bunt*?

V Sopotech Petra byla. To *Ein Kessel Bunt* bylo poměrně dost hnusný, ale ty Sopoty měly úroveň. To bylo trošku něco jiného.

A vyvíjel na vás režim nějaký tlak, abyste do něčeho takového šli?

Ne, ne, tam lidi chtěli. Petra tam nechtěla, protože Petře se ta východoněmecká legrace nějak zajídala. Upřímně řečeno – ona by se tam fakt ani nehodila. Nechtěla tancovat, neumí moc tancovat. Nikdy neměla zálibu v těch róbách.

Ještě před revolucí bylo v jedné ze zemí Sovětského Svazu zemětřesení, konal se tam charitativní koncert a skoro všechny hudební elity tam tehdy odjeli. Vaše žena taky?

Ne. Nám se dařilo se všem těmhle věcem vyhnout. Nikdy nevystoupila na žádný politický písni. Jednou jedinkrát neunikla Festivalu sovětské písni. Ale na to, že se vykroutila asi ze čtrnácti ročníků, tak je to docela přijatelný.

Existovala poptávka režimu, aby umělci do zmíněného Sovětské Svazu jeli?

Jo.

Takže všechno to vykrucování byla jenom manažerská práce?

Jako nepřičítáme tomu ... To byla prostě práce vždycky to ňák zařídít, aby byla někde jinde. Něco, z čeho se nedalo vyklouznout. Chtělo to samozřejmě vědět, kdy co bude a už tam něco nacpat.

Pak přichází ostrý řez v listopadu 1989 ...

Ještě je možná zajímavá věc s Petrou a Antichartou. Ona už tenkrát byla, tuším, Stříbrnej slavík. Od rána furt někdo volal a jestli přijde a ať přijde. A já sem jí řek, že jestli půjde, tak jí zabiju. A ona si myslela, že si dělám srandu. A když viděla, že si srandu nedělám, tak přišla a říká co bude dělat, když nebude moc zpívat. Já jí říkám: „*Tak si vyber! Když tě zabiju, tak budeš mrtvá! A když tě nezabiju a zakážou Ti zpívat,*

pořád to ještě není definitivní, pořád nějaká naděje zůstává.“ To byla samozřejmě legrace, popovídali sme si vo tom a ona tam fakt nešla. A ta celá sranda byla v tom, že se nestalo vůbec nic. Nikdo si toho nevšim!

Vyhnul se vám takovej ten ten hon na čarodějnice, kdy Jan Rejžek útočil na Helenu Vondráčkovou kvůli jejímu podpisu Anticharty, ačkoliv ona tvrdila, že byla tou dobou v Polsku?

Ty útoky po revoluci se nám nevyhnuly. A bylo to vlastně jediný, co mělo na tu Petru neblahej vliv. Protože jí se po stránce koncertů, popularity, vydělávání peněz nestalo vůbec nic. Pro ní revoluce neznamena žádnou změnu.

Když už se bavíme o tomhleto - já sem jeden ze zakladatelů Svazu autorů a interpretů (SAI), což je taková poměrně neznámá instituce, kterou sme zakládali s Horáčkem, Kantorem, Prokopem proti komunistům a jejich tlaku. Před tím osmdesátým devátým rokem se ten režim nedrolil, ale ty lidi na Ministerstvu kultury a na partaji tušili, že někde budou muset povolit. A já vim, že sme chodili třeba s Karlem Vágnerem za Máchou na Ministerstvo kultury a von se nás ptal, co se dá třeba udělat s těma honorářem, jestli by se u nějakých lidí dal udělat ten trh volnej. A my sme jim vysvětlovali, proč jó a proč by se nestalo nic, jenom že by se zlikvidoval všelijakej pól, kterej se tím tehdy živil. Takový věci už byly možný.

Úderem revoluce sme pak s Petrou zažili poměrný významný tři roky, kdy sme jezdili po západní Evropě s velikánským představením *One Night On Broadway* a *Best Of Broadway*. Hráli sme ve vyprodaných tří čtyř tisícovejch halách. A měli sme strašlivý úspěchy. Tak já byl v Německu, když vy ste zvonili klíčema, čemuž sem rád. Protože kdybych byl tady, tak by ze mě byl možná taky ministr. To sem nechtěl. Ale nevyhnutelně by se něco takovýho hroznýho stát muselo. Tak já sem se tý celoživotní ostudě vyhnul, ale nevyhnul sem se tomu, že mě tady v nepřítomnosti jmenovali generálním manažerem SAI. Mě nenapadlo nikdy, že tady bude něco jinýho, než kapitalismus. A teď říkám kluci, dyť vy tady vyrábíte Pragokoncet ze SAI. To je přece blbost, dyť si to každej bude moct dělat sám, ty vystoupení.

Tady za minulého režimu existovaly tabulky, kolik si může interpret vydělat. Vy ste bojovali za uvolnění tohoto režimu a po revoluci se najednou otevřely úplně nový možnosti ...

Samozřejmě. To ste řekli, kolik to stojí a když to ten pořadatel unes ... To je asi taky to, na co se ptáte, ten rozdíl před a po. Já si totiž nemyslím, že to bylo jenom uvolnění angloamerický hudby. Já si myslím, že ty lidi četli noviny, hltali všechno kolem sebe, měli trochu jiný starosti. Měli už tenkrát obavy, co bude. Protože všechny jejich jistoty najednou nebyly ty jistoty. Najednou se zjistilo, že ten člověk ztratil místo, neměl nikde garantovaný, že to místo bude mít.

To, že sme najednou byli v přímý konkurenci s Michaelem Jacksonem a Tinou Turner byla jenom část toho. Uvědomte si jednu věc: tady se změnil režim, ale nezmění se lidi. A kulturní kořeny se nezmění ještě desetiletí, možná staletí - to nedokážu odhadnout. Ale když du na rockovej koncert známý kapely, tak ten sál pořád eště tleská na první, ne na druhou. A pokud se s těma klukama vod tý kapely bavim, tak dycky říkaj: „*Proboha, co se děje? To je jenom tady a v Rakousku!*“ Já nevím, jestli si umíte představit, co se stane tomu bubeníkovi v hlavě, když ty frontmani tleskají druhá - čtvrtá a ten sál tleská první - třetí. To je šílený! A to je dodnes a bude to eště dál!

Půlka populace je náchylná k tomu, čemu se říká „českej kotlík“. Pořád je jich tu 25% a dalších 25% lidí, který mají rádi všechno. Ale co mají rádi hodně, je ta česká country. Na tom je postavenej úspěch Impulsu, Blaníku, Frekvence 1 a nakonec s tím začali Country radio a Blaník. Ten Dvořák⁶³ to vyčistil, ten to fakt umí. A tydlety rádia se tomu do nějaký míry přizpůsobili a dá se celkem říct, že v denním poslechu tady máme čtyři a půl miliónu country – oldie posluchačů a když to budem brát v tom týdenním poslechu, tak je to možná šest a půl miliónu lidí.

Když se vrátím k Petře Janů ... Po roce devadesát už nebodovala v anketách popularity. Znamená to, že vyklidila pozice, nebo se začala věnovat něčemu jinému? Jinak řečeno – je to ústup ze slávy nebo ne?

Není. Nedovedete si představit, jak nás to strašně otravovalo, žít život od Slavíka do Slavíka. A každěj rok muset udělat desku a tak dále. A my už sme ani neuměli udělat dobrou. Prostě nebyla dobrá tak, jak sme to chtěli. Petra si prostě užila všechno, co si ten zpěvák může užít. A pak si po revoluci užívala jednu věc: že jako jedna z mála mohla jezdit s Framus 5 a nic se nezměnilo.

⁶³ zakladatel a bývalý majitel Rádia Blaník, pozn. editora

A kdyby ste to porovnal s obdobím před listopadem: bylo zájemců o její vystoupení pořád hodně?

To ne, ale zájem lidí opadnul o všechno. Kdyby se náhodou v tom národním vkusu mohlo tou revolucí něco změnit – jako že to nejde - tak by lidi začali chodit na bigbeat a přestali by chodit na pop. Ale voni přestali chodit na všechno. Ty, co měli v sále šest set lidí, mohli najednou hrát akorát v klubu. A ty, co měli plný sportovní haly, mohli najednou hrát ty sály. A my je hrajem do dneška.

Když sme mluvili o těch kulturních kořenech? Jakým způsobem se česká muzika vrátila do podvědomí lidí?

Vy ste zmínil, že na to nějaký vliv mohla mít rádia. A opravdu mohla. Já sem byl spolumajitelem a ředitelem rádia Vox, který sme měli dohromady s Karlem Svobodou a Mirkem Ondříčkem. My sme chtěli dělat to rádio hodně český. Karel byl ale trochu vykloubenej z té svobody a chtěl, aby to bylo hodně mladý a cizí a tak dále. To byl mimochodem důvod, proč sem z toho rádia v roce 1994 odešel.

My sme prostě nebyli schopný to rádio nasměrovat tak, aby bylo odlišný na tom trhu. A ty rádia dělali lidi, který se k tomu dostali z leknutí. Kromě Michaela Fleischmanna se k tomu dostali tak, že byli omylem ve správněj čas na správnym místě a měli rádia. A buď to byli bejvalý radioamatéři, ty to viděli přes ty antény a většina byli ti, kteří to viděli přes tu muziku a chtěli ten národ vychovávat. Ty licence přidělovala mezirezortní komise vedená Mikloškem. To bylo všechno vopravdu tak šíleně naivní. Ten Mikloško dokonce říkal: „*Keď už je o tie licencie taký záujem, prečo by sa nemohli na tých frekvenciach striedat?*“ Takhle to asi probíhalo. Nicméně asi patnáct rádií dostalo licenci a vo rok pozdějc dalších dvacet dostalo licence od Uhdeho komise.

To znamená, že ta rádia se začala profilovat od poloviny devadesátých let?

Já myslim, že se začaly profilovat poměrně brzo třeba do toho, že budou hrát šedesátky - sedmdesátky, sedmdesátky – osmdesátky, osmdesátky - devadesátky. Já sem už tenkrát - v roce 1992 - začal bejt tím prezidentem. A nikdy sem nikomu neřek, aby hráli Petru Janů, protože sem věděl, že se jim do toho smrtelně nechce. A taky sem věděl, že kdyby někdo v té době začal hrát třeba Michala Davida, tak by byl exkomunikovanej z té společnosti.

Já mám první clusterovej výzkum z doby, kdy začalo rádio Alfa. Já jsem měl známý v Německu v médiích a politice. Nějak mě oslovili, jestli bych pro ně nedělal

analytickou práci na clusterový analýze. A já sem to ňák uměl, tak sem to dělal. Už tenkrát – v tom roce 1993 – tam bylo 50% na tu českou muziku. Akorát to nikdo nechtěl hrát. Hrál to Českej rozhlas, ale ten byl zase odpudivej něčim jinym. Těma žvástama, blbým žvaněním a rozvleklostí.

Takže se na trhu musel objevit někdo, kdo byl odvážnej, kdo na tu českou muziku vsadil ... Blaník s Impulsem ale začali vysílat až v roce 1999.

My sme to třeba na Voxu dělali a měli sme s tím velkej úspěch. Dělal to třeba rádio Jizera v Mladý Boleslavi. Ten majitel měl dvě rádia: Jizeru a Deltu. A ta Jizera, kterou chtěl mít na doplnění, měla najednou dvakrát tolik posluchačů.

Kdy ste poznal vy, že je o tu muziku zájem?

Dyk vám říkám, já sem v tý době už nedělal s nikym jinym, než s Petrou Janů! Mě se už tehdy novináři ptali: „*A není vám to kách, zpívat na nějakym podnikovym večírku? Voni tam žerou a vy tam zpíváte ...*“ Ale dyť to dělá Pavarotti taky, si ho můžete koupit za osmdesát tisíc marek na narozeninovej večírek. A von přijde! „*A na co při tom myslíte?*“ Já při tom myslim na svý bankovní konto! Rozumíte? My se tím živíme! Mě nikdy nic jinýho nenapadlo. Samozřejmě, že člověk má nějaký lajny, za který nechce jít a už kvůli penězům něco neudělá. Ale zpívat na večírku ... Proč ne, to byla taková doba.

Zaregistroval ste ve vašem okolí někoho, kdo se nechal zlákat podnikáním?

To sem zažil mockrát a nebudu to jmenovat. Protože vono to skoro nikdy nedopadlo dobře.

A myslíte, že k tomu byl někdo donucenej, protože pro něj na tom trhu nebylo místo?

Je to možný, toho hraní bylo málo. Největší katastrofa ale je, že na tý revoluci prodělala ta muzika, která byla nejvíc utlačovaná.

V roce 1999, kdy začali vysílat dnešní lídři trhu Impuls a Blaník, jsem poprvé začal pociťovat, že česká muzika znovu začíná hrát. Objevili se dokonce nové projekty jako nová deska Anny K, nastal jakýsi boom český muziky. Na

diskotéce se najednou začala hrát písnička *Můj čas*, která se tam nikdy předtím nehrála. Jsou právě tohle ty kulturní kořeny, o kterých ste mluvil?

Já si to neumím jinak vysvětlit. Já sem zažil zajímavou věc: byl sem školit obchodníky tým rádia FM plus někde v Železný Rudě - asi v roce 1995 - 96. A přijela dcera majitele rádia Evina Ježková, kterou sem znal ještě z kočárku. A ona říká: „*Pojď, Michal David je v Železný Rudě!*“ Nakonec mě ukecala, já sem přišel do baru pro dvanáct set lidí, kterej byl natřískanej. Byly tam šestnácti sedmnáctiletý holky s nohama až ke krku - prostě nádherný - a zpívali: „*Když se podaří, co se dařit má ...*“ V době, kdy to žádný rádio nehrálo! A byly tak mladý, že to nemohli znát z televize a z toho režimu. Prostě to našli doma a osvojili si to. To nebylo tak, že jim to nějaký média nacpaly to hlavy. Prostě si to našly a osvojily.

Kdybychom z toho chtěli udělat závěr, mohli bychom říct, že přízeň český muzice pořád někde doutnala a byla nějakými okolními vlivy utlačena?

No – ale já si dokonce nemyslím, že byla nějak velmi utlačena. Ty lidi, o kterých mluvíme - Hanka Zagorová pokud chtěla, tak hrála. Karel Gott vystupoval, Petra Janů vystupovala, Vašek Neckář vystupoval. Akorát byli trošku votrávený z těch Rejžků, co tvrdili, že ta popina nějak sloužila režimu. Co je to za blbost? Nikdo ničemu nesloužil! Ty bolševici neměli rádi ty popový zpěváky úplně stejně jako ty rockový. Ale nějaký hry tomu národu museli dát. Tak mu dali ten pop.

Po revoluci se ústup český muziky projevil i prodejem desek ...

Prodej desek se zhroutil úplně. Ale teď zjišťujeme, že na vině nebyla jenom doba. Autoři přestali psát, protože se jim to nerentovalo. A hudební vydavatelství si počínaly jak na Klondiku. To nemělo hlavu ani patu. Taky na to dojeli. Dnešní krize fonografickýho průmyslu je taková, že se dneska prodá dva a půl tisíce nosičů.

Pepa Vlček tvrdí, že důležitou roli mohla sehrát skutečnost, že Supraphon v polovině devadesátých let začal chrlit na trh starý hity. Myslíte, že to mělo vliv?

Ne. Protože zaplavit můžete deskami cokoliv, ale nedonutíte ty lidi si to koupit. A ono to ani nebylo levnější. Ale Vlček se málo kdy plete, možná je na tom kousek. To je vždycky tak. Máte nějakou řeku, která nějak teče a to je jeden z těch přítoků. Já bych byl ale velmi opatrněj říkat tomu boom. Protože boom by začal opadat, ale on neopadá.

Takže je to konzistentní poptávka, která je dána kořeny tradice?

U tý country muziky je to daný ještě třeba tím, že ty naši pradědečkové udělali něco jinýho, než německý, polský, slovenský, maďarský a rakouský pradědečkové. Sice si koupili v lese parcelu a postavili si tam chatu. Srub. Tam to někde je. Za komunistů to byla muzika, která se narodila za tři pade. Kontrabas, housle, obyčejný kytary a už ste měl kapelu. Vybavit rockovou kapelu bylo nemožný, to stálo strašný prachy.

Co dnes děláte Vy a Petra Janů? Muzikály ...

Není to pravda. Tři roky není v žádným muzikálu. Dneska převážně zpívá koncerty s kapelou Golem, koncerty sou vyprodaný. Děkala pár repríz v *At' žije rokenrol*.⁶⁴ Když Vám někdo napíše *Jedeme dál* a *Není nám už sedmnáct*, a řekne, jestli byste v tom nechtěli zpívat, tak prostě pudete. To se dělá. A vydali sme předloni desku *Kouzlo*, která je povedená a který se prodalo asi čtyři tisíce kusů, což prej je senzační. Nicméně se nesluší říkat, kolik sme na ní prodělali. Ale prodělali sme na ní šestciferný číslo. A na to, abychom vydali ňákou další desku, na to napřed budeme muset zapomenout.

Pane Zelenko, moc vám děkuju!

Já taky.

2.4. Dalibor Janda

Já bych chtěl, jestli byste se velice stručně představil. Kdy ste se narodil, kde ste se narodil, kdy ste se začal pohybovat na české hudební scéně, kdy ste vstoupil ve známost jako popový zpěvák ...

Menuju se Dalibor Janda a pokud se jedná o ňákou popovou scénu, já si nejsem jistej, jestli sem začínal vyloženě popem. Já sem začínal hard rockem a bylo to v roce 1978. Já sem se z Moravy odstěhoval do Prahy, začal jsem hrát s kapelou, která se už tehdy menovala Prototyp a hráli sme ve složení: bassová kytara, sólová kytara a já sem zpíval a bicí – takový trio ...

⁶⁴ muzikál Petra Jandy a Karla Šípa, pozn. editora

Zajímavý na tom bylo to, že tehdy ze slavný kapely Katapult, kdy oni tehdy směřovali ke Zlatému slavíku, odešel Jirka Stárek – bubeník – kterému se přesto, že já sem byl tehdy úplná nula, líbilo, co zpívám, tak se mnou šel hrát. Pak se mnou šel hrát taky Pavel Petráš, který jeden čas hrál s Olympicem a Franta Kotva, který pak později hrál se Žlutým psem. Hráli sme vyloženě hard rockovou muziku, od Atomic Roaster přes Black Sabbath až po Deep Purple a hlavně sem zbožňoval skupinu Creedence Clearwater Revival.

S tou partou sme tehdy dělali přehrávky a Středočeská agentura Praha nám ty přehrávky nedala. Řekli, že je to moc tvrdý, že nás nemůžou zastupovat a tak dále. Tak sme hráli chvíli na tancovačkách a takhle sme se jako přižívovali za pár piv, jak se říká. Já sem řek, že takhle dál se mi to nelíbí, no tak sem samozřejmě začal hrát s jednou kapelou, se kterou sem jel do Švýcarska, do Německa. A to už sem opustil letiště v Praze, kde sem pracoval a jeli jsem tam hrát do těch barů, kde sem si vydělal peníze, protože jsem si chtěl koupit nějakou aparaturu. A vrátil sem se zpátky, to bylo v osmdesátym druhym roce a v osmdesátem třetím roce sem založil další kapelu Prototyp, už s baskytaristou a s kapelníkem Mílou Veletou.

A pak přišel ten osmdesátej druhej třetí rok, kdy sem natočil první singl. Ten se menoval *Jahodový koktejl* a jeli sme s tou písničkou na takzvanou Děčínskou kotvu tehdy, protože to byl jeden z mála festivalů, kde se člověk moh prezentovat. Takže to byl takovej první počín, kdy vim, že tehdy na Supraphonu neměli zájem o tu písničku, ale když člověk jel na ten festival, tak voni vydávali z toho festivalu ty singlíky. A ta písnička na tom singlu vyšla, hudební redaktoři v Českém rozhlase tehdy tu písničku začali hrát. A vono se to chytlo a začal z toho být takovej můj první hit a vzpomínám si, že tehdy se těch singlů prodalo strašný množství. Možná kolem desítky tisíc.

Takže já si na to vzpomínám, že to bylo vlastně to první takový, když sem popadl ten singlík a jel za mámou na Moravu a teď sem jí to ukazoval, pouštěl tu písničku. Sem z toho měl strašnou radost.

Vy ste ještě tehdy, v začátcích, zpíval „normálně“. Ale pak ste se zhlédl ve zpěvákovi, který si říkal Fogherty. A začal ste zpívat tím hlasem, který Vám později začal přinášet problémy. Kdy se stala ta změna?

Já vim, že sem měl problémy hlavně v Českym rozhlase. Protože když sem natáčel úplně první písničku v Českym rozhlase, byl tam nějakaj pan režisér a ten mi řek, že timhle hlasem zpívat nemůžu, že buď budu zpívat normálně nebo že můžu

odejít. To byla tehdy písnička *Léto má pusu malinovou*, to si vzpomínám, to byl takovej počín... Když si to dneska pustím, já se tomu hrozně směju, ty písniče. S tím sem moc spokojenej nebyl, tak sem tam natáčel další dvě písničky, načež sem byl jistými lidmi, který tam samozřejmě měli určitej tým, s lidma, který tehdy točili v rádiu – ať to byl Pavel Vaculík nebo Petr Hannig a tydle. Oni prostě dělali jiný zpěváky a já sem byl vždycky samorost, kterej si chtěl dělat svoje písničky a jak člověk nedělal písničky jinejch autorů a jinejch textařů, tak měl vždycky trochu problémy.

A tehdy mě poslali natáčet ty písničky do studia v Ústí nad Labem. A znovu sem tam narazil na nějakého Karla Svobodu,⁶⁵ který tam tehdy dělal. On pak později vlastnil rádio Děčín. A ten mi opět zase říkal: „*Hele, tímhle hlasem tady nezpívej, takhle prostě zpívat nebudeš. To sou nějaký takový manýry ...*“ A vlastně až ten *Jahodový koktejl* vznikl tak, že to Pepa Kolín⁶⁶ tehdy zařídil, že sme tu písničku natočili u Martina Kratochvíla ve studiu. Martinovi bylo úplně jedno, jak zpívám. My sme si to zaplatili. Takže vlastně se to kupodivu hrálo i v tom rádiu, eště jsem nikomu až tak nevadil, takže to začalo bejt populární, ta písnička.

Narazil ste na zajímavou věc. Že existovaly určité kliky, určité skupiny: zmiňoval ste třeba Vaculíka nebo Hanniga, kteří působili při Československém rozhlasu. Ale byly tu i další týmy. Karel Vágner měl svůj, Ladislav Štaidl měl nějaký tým a byly další a další. Vy ste se probíjel sám, ale časem ste se přece jenom musel do některého z těch týmů dát. Spolupracoval jste s Ladislavem Štaidlem?

To začalo tím, že sem natočil několik singlů. Prostě Supraphon neudělal každemu desku jen tak, že by přišli za váma. Já sem udělal první singl, ten *Jahodový koktejl*. A pak jsem udělal druhý singl, a to byla písnička, ta se jmenovala *Pojď dáme řeč*. A ten druhej singl už se strašně moc prodával. A pak jsem natočil singl *Hráli jsme kličkovanou* a na druhé straně bylo *Žít jako kaskadér*. Já sem tehdy udělal ten singl s tím, že sem vůbec nepočítal, že by to mohlo bejt úspěšný. Načež ta „*kličkovaná*“ se začala hrozně hrát a pak sem udělal další singl a to byl *Hurikán*. A to už se prodalo přes 100 tisíc těch singlů, tak už mi Supraphon sám řekl, abych natočil celé „*elplíčko*“.

Takže já už jsem moc točit nemusel, protože sem použil ty čtyři singly, což už bylo osm písniček. A v tu dobu, když už jsem měl toho *Hurikána*, mě začali oslovovat. Karel Svoboda - ten přijel první – si vzpomínám tehdy přijel v Mercedesu a ukazoval

⁶⁵ Nejedná se o hudebního skladatele Karla Svobodu, jde o shodu jmen

⁶⁶ hudebník, spoluhráč z barové kapely

mi, jak se stahujou vokýnka, jak vyjíždí anténa a začal mi vyprávět, jak pro mě má ty správný hity. Já sem toho Karla odmít a volal mi pak František Janeček. A ten nás pozval s Honzou Krůtou, protože věděl, že spolu děláme. A já sem v podstatě nechtěl být v nějakem týmu, hrát s nějakou kapelou, kterou mi někdo určil, protože už sem měl vlastně svoji kapelu. Samozřejmě myslím, že i Karel Váagner nebo Jirka Brabec mi volali.

Já sem prostě tohle všechno odmítal a Láďa Štaidl mi tehdy volá a povídá: „*Hele Dalibore, přijed' ke měn do Jevan, něco Ti pustim...*“ Já sem tam samozřejmě jel. A Láďa byl jedinej, kterej mi nevnucoval, abych hrál s Orchestrem Ladislava Štaidla, nevnucoval mi vůbec nic. Jenom říkal: „*Pojd' se mnou do studia, něco Ti pustim.*“ A fikaně - věděl, že dělám s Honzou Krůtou – byla to písnička *Oheň, voda, vítr*. A já říkám: „*Kdo psal text?*“ A on povídá: „*Honza Krůta!*“ Tak sem to nazpíval a písnička byla hotová.

Ste to udělal takhle za odpoledne?

No, no, no ... Tak sem to nazpíval, jemu se to hrozně líbilo. Pak sem tam ještě dozpíval s Heidi Janků *Tak jdem*, to je takovej duet. To sme pak dodatečně dodělávali. Uznal sem, že ta písnička je fantastická, že je bezvadná. Dal sem to na to elpíčko, který sem chystal, na to první.

A potom mi Láďa nabídnul, jestli tu druhou desku nechci točit u něj. Zase - tam byl klid, pohoda a hlavně sem to moh dělat s tím Daliborem Votavou, kterej se mnou už spolupracoval na tom prvním albu a s lidma, se kterejma sem chtěl dělat. Takže sem byl celkem spokojenej a takhle vznikla ta spolupráce a bylo výjimečný u toho Ládi Štaidla, že on po mě nikdy v životě nechtěl, abych jezdil s jeho kapelou, abych dělal zásadně jeho písničky. Navíc on, když mi napsal písničku ... Myslím, že ty věci jsou velice dobré.

Tady nám vyvstaly v našem vyprávění dvě věci: první je vaše spolupráce s Janem Krůtou. Vy ste se nějak potkali? On tehdy dělal v Mladém světě?

Honza dělal v tý době Mladém světě. My sme se tehdy potkali přes jednoho známého. Znali sme už dřív, než jsem začal být nějak známej. Já sem v tý době chtěl dělat muziku, která se nesměla dělat.

V tý době se mi taky narodil první syn a v tý době sem taky potřeboval peníze. Potřeboval sem někde bydlet, sme nemohli bydlet na letišti pořád. S Honzou Krůtou mě

seznámil Jirka Kahánek a my sme se setkali ne jednom takovym minikoncertě a tehdy mi otextoval první, takový ty hardrockový písničky. Začínali sme třeba singlama, festivalama, pak sme jeli na tu Bratislavskou lyru a postupně sme spolu začínali jako tým. Tim sem si zase dělal nepřátele z jinejch textařů, protože mi nabízeli texty – ať to byli textaři, ať to byli autoři hudby – já sem teoreticky tím i ztrácel přátele v tý pop - music, v tý branži.

Zaplaťpánbůh, že mě v tý době začal mít rád národ. Kdyby se to nepodařilo, tak sem se zatlouk. Protože, já sem měl uzavřená některá studia, takže to byla velká výhoda, že to vylítlo nahoru, ta popularita. Začali sme jezdit už potom desítky a stovky koncertů a najednou mě ty lidi z branže potkávali a už mluvili jinak, jak to tady v těch českých luzích a hájích chodí.

Za těch pět let, co ste byl na vrcholu, ste se dostal několikrát do určitých problémů. Jan Krůta byl úspěšný novinář, uměl kličkovat v tom režimu, uměl se pohybovat. Pomoh vám někdy, ukazoval vám kudy jít, aby ste se nedostal do potíží?

Tak určitě, když textař napíše text a když má možnost, tak samozřejmě se snaží to někam posunout, pokud to de. Ale Honza byl vždycky strašně měkkej v tomhle. On nebyl takovej ten průbojnej, že by někde vlít a rozrazil dveře, já sem mu to vždycky vyčítal. Zvláštní je, že on napsal stovky textů, ale měl vždycky smůlu. Mě už kdysi Karel Zich a spousta zpěváků říkali: „*Člověče, to je zvláštní. My sme s tím Honzou dělali, on dycky napsal hezké texty, ale nikdy se to nechytlo, nebyl to náš stěžejní hit.*“ Já měl to štěstí, že co sme spolu udělali – a udělali sme spolu přes sedmdesát textů – většina těch textů, které napsal, se v mém případě ujala. Děláme spolu do teďka.

Nakonec ste vydal tři desky – v letech 1986, 87 a 88 a třikrát ste se v těch letech stal Zlatým slavíkem. A došlo i na spolupráci s Karlem Svobodou. Pokud si vzpomínám, tak to byl televizní seriál o JZD nazvaný Druhý dech a písnička *Vchází bez vyzvání ...*

Já sem tehdy ... On bydlel vedle Štaidla, a já když sem tehdy u toho Štaidla byl, Láďa nějak nebyl doma. A něco sme tam dodělávali ve studiu. A Karel na mně udělal takovou srandičku. Povídá: „*Hele, přijď ke mně, já jsem s Láďou domluvenej ...*“ A protože to bylo přes plot, tak sem šel k němu a vim, že sme tam eště dokopávali refrén. A já sem to tam tak zhruba nazpíval, protože on mi tak trošku řek, že je s Láďou

domluvenej. Ale nebyl. Lád'a přijel domu autem domu a Karel vyhulil to studio naplno a pouštěl mu to přes ten plot. Tak se kvůli tomu jako trošku pohádali. Ale to už sou takový příběhy ze života, jak se říká.

Nenapadá mě žádná paralela, někdo další, kdo by dokázal takhle sám jít šoubyznysem a přitom tak výrazně uspět jako vy. Určitě tu byli i další, ale nikdy nedokázali takhle uspět. Možná Meky Žbirka. Znal jste někoho, kdo to zkoušel takhle sólově a dařilo se mu?

Ona začala taková ta Gorbačovova doba. A na Slovensku v té době byl ministr, nějaký pan Válek. A on myslím psal básně – ministr kultury. A na tom Slovensku to vlastně začalo: tehdy ten Modus, Žbirka, Peter Nagy – ten popík začal bejt progresivnější. Myslím si, že zavedli, že se to uvolnilo, začali mladý lidi zpívat. A vlastně voni to odpíchli. Díky tomu Mekymu a Peteru Nagyovi vzniklo takový to, že i u nás.

Já si vzpomínám, že mě zakázali v Český televizi a že mi volali z Bratislavy, že samozřejmě sice v Český televizi jsem zakázanej, ale v bratislavský ne. A okamžitě se mnou natočili v Trianglu klip.⁶⁷ Bylo to takový soupeření, že třeba v Praze něký soudruzi řekli že ne, a v Ostravě mi řekli, že jo. Tam mě vzali do nějakýho Klubu mladých a tam sem tu písničku natočili. A vlastně to byli ty průkopníci těch osmdesátých let, kdy se to začalo trošičku uvolňovat a díky tomu sem možná ... Protože mi vždycky do toho Slavíka chodilo víc hlasů ze Slovenska, než z Čech.

Jak důležitou úlohu v popularizaci český pop music druhý poloviny osmdesátých let sehrál Karel Šíp?

Já nevim, já vim akorát, že v té době dělali tu Hitšarádu.⁶⁸ Což byla na tu dobu skvělá věc. To sou ty věci, který dneska schází. Pro ty začínající je to dneska tragédie, že takový pořady nejsou. Ať to byly ty festivaly - může se tomu dneska třeba někdo posmívat – ale pořád kdo byl chytřej a napsal dobrou věc, tak jí tam moh prezentovat. Bylo kde zazpívat písničku – ať to byla Bratislavská lyra, ať to byla ta Hitšaráda, ať to byl Triangl nebo ať to byly různý pořady, kde člověk moh zpívat svojí vlastní muziku a

⁶⁷ Triangel – hudební pořad bratislavského studia Slovenské televize

⁶⁸ Televizní hitparáda Karla Šípa a Jaroslava Uhlíře

už sme soutěžili. Byla to jedna z těch věcí, který byly strašně důležitý. Samozřejmě, ten pořad jako takovej byl výbornej a v tý době mi určitě strašně pomoh.

Přinést klip do televize s žádostí o odvysílání – byl ten problém menší než dneska?

V tý době to ani nešlo. V tý době nešlo nějakym způsobem přinést klip, protože ho člověk nemoh ani nijak natočit. Protože v tý době soukromě nikdo kameru neměl. Televize a Supraphon tady natáčely klipy. V podstatě co neschválili voni a nedovolili, to nebylo.

Mluvili sme taky o nějakém zákazu. Za co ste ho dostal?

Já mám do dneška schované různé zajímavé věci. Třeba v rádiu byly zakázaný nemocný hlasy – NEHRÁT! To viselo na nástěnce. A tam visel Drupi, já, a ještě někdo, už si nevzpomenu, tuším Schelinger ... Když se to objevilo na nástěnce, tak to vyšlo od pana ředitele rádia a prostě konec.

Pak bylo zajímavý, když tam někdo prohlásil, že muj hlasí ruší řidiče při řízení motorových vozidel. A najednou hráli v pořadu Pozor, zákruta mojí písničku. A já sem si říkal v duchu: *“Krucinál, tak ted’ když se někdo nabourá, tak mě ještě zavřou“!* A pak si vzpomínám, že mě nenáviděl náměstek ředitele Československé televize, to byl pan Batrla. Ten tehdy řek, že můj vzhled deformuje myšlení socialistického člověka.

Všechny zákazy tedy vycházely stran antipatie vlivných?

V tý době měli i někteří pořadatelé strach mě brát, protože byli propojení a závislí na příspěvcích na provoz toho zařízení. Spoustu kulturních domů sme tedy nejezdili, začali jsme jezdit kina, amfiteátry a haly a tam je to zas tolik netrápilo.

Žil ste víc z prodeje desek nebo z vystoupení?

To málokdo ví, ale pokud sem vydělal nějaký velký peníze, tak sem je vydělal jako autor. Protože i v tý době se muselo platit OSe,⁶⁹ takže někdo měl z desky jako zpěvák nula nula nic. To byla ta doba, kdy sem dostal za prodej z desky *Hurikán* a pak hned za *Kde jsi* – to sem si jako kluk z vesnice neuměl spočítat, kolik mi vlastně přišlo peněz.

⁶⁹ OSA – Ochranný svaz autorů

A přišel tehdy dopis z ÚV, abych polovinu těch peněz věnoval státu. Tak sem si na to najal právníka a vysekali sme se z toho způsobem velice zajímavým: že si stavim studio a že potřebuju peníze k sebevzdělávání. Přišel ten osmdesátý devátý rok, Jakeš tam vykřikoval, že Jandové vydělávají spoustu peněz. Načež už se na ten dopis nikdo neozval zpátky a já sem ty peníze nemusel vracet.

Jak vám bylo, když Miloš Jakeš hřímal z tribuny vaše jméno?

Nejhorší bylo, že po tý revoluci, kdy se to začalo vysílat, tak nám to uškodilo. Protože ta česká závist funguje, že jo ... V době, kdy já sem měl 400,- korun za koncert a jeli sme na koncertní turné – my sme přijeli žigulíkama nebo volhama, protože to byly jediný auta, do nichž se dalo něco naložit. Protože do škodovky se v té době nenaložilo vůbec nic. My když sme přijeli, tak sme byli jak sovětská delegace. Strašný! Tehdy tak ale jezdili všichni. A ty lidi na koncertech si pošeptávali: „ ... *stejně má doma Mercedes!*“ Ale kde bysme na něj vzali, když sem měl za vystoupení čtyři stovky? Kvalifikaci sem přitom dostal až když jsem byl podruhá Zlatý slavík. Protože já sem přehrávky nikdy neudělal. Dycky, když sem měl dělat ty politický zkoušky, sem se sbalil a šel sem domu. Sem si hrál na hrdinu, ale už to bylo pak nebezpečný. Až v roce 1987 sem dostal trojku třídu. Navíc - když sem měl transponovat z nějakýho houslovýho klíče do violovýho, tak to sem absolutně nevěděl. A když tam stála náká profesorka, která vyučovala hudební výchovu a zastavila mě v půli písničky a zeptala se, jestli náhodou nemám nemocnej hlas, já sem říkal, že mám, ale rád zpívám, tak mi řekla, abych šel domu. To sem zažil asi třikrát.

Podle vyprávění Pepy Vlčka s sebou František Janeček vozil Mercedes bez motoru jenom proto, že na něj byla větší amortizace ...

No, tam byly větší taxy. A hlavně amortizace aparatury a taky sme vydělávali na plakátech. Třeba za koncert se prodalo tři sta nebo čtyři sta plakátů. Navíc fotky a tak dále. Po některých vystoupeních – v osmdesátým sedmým roce ve Sportovní hale, na to nezapomenu – to sem se podepisoval pět hodin a to pořád stála fronta na elpíčka. A pamatuju si, jak tam stála Avie s těma elpíčkama a to se tam prodávalo.

Existovaly tedy cesty, jak se uživit, ale nebyly vždy čistě umělecký. Takže už to chtělo trochu podnikatelského ducha ...

Ale to byly tehdy i takové firmy. Tehdy byl nějaký Sedlár a on byl v JZD a ti měli tiskárnu jako přidruženou výrobu a vyráběli ty plakáty. A tam byly první podnikatelské duchy. Tam se dalo udělat cokoliv, když bylo třeba něco rychle. Ale to většinou ty manažeři okolo. Já sem se o to až tolik nestaral, akorát jsem chápal, že to existuje.

Jaký byl váš vztah k Pragokonzertu? A dostal ste se někdy do konfliktu s ideologií režimu nebo stranickým úředníkem?

Existovaly tehdy tak zvané Mírové slavnosti, kde dycky zpívali desítky zpěváků. Tam nám říkali, co máme zpívat, kde máme zpívat, jaký písničky. Jednou sme hráli ve Frýdku – Místku pro hornickou mládež a přišel tam jeden policista – major a dělal tam proslov, před koncertem. A těch kluků tam bylo spoustu a už se těšili na ty písničky a pokřikovali. A on nám říkal: „*Dávejte pozor, nehecuje je, aby to proběhlo všechno v klidu ...*“. Ale jeden kytarista byl na záchodě, nebyl tam s náma. A my sme začali hrát toho *Hurikána* jako předeheru a ten kytarista, Karel Lipšanský, povídá: „*A frýdečtí, ukažte, co umíte!*“ A teď najednou ty kluci dole protrhli to lano a šli pod to pódium. A najednou ke mně přistoupil ten policajt a říkal, že je major Řeha a z moci úřední zastavuje produkci. A takových akcí bylo samozřejmě víc.

A pokud se týče KSČ - vždycky, když mě lákali do strany, tak já sem na takový to setkání nepřišel. A kupodivu mě to minulo. Já ze sebe nechci dělat hrdinu, ale já sem nebyl ani ve Svazu mládeže. Dokonce sem měl i trochu problémy, protože sem odmít jet na Sovětskou píseň. Tehdy mi volali z ÚV SSM, abych si to rozmyslel. Tak sem se vymluvil, že dělám zásadně svoje vlastní písničky, že nezpívám převzaté. Tak mi ten člověk tam řek, že si to ověří a dají mi vědět. Vědět mi nedali a nák to prošlo.

Nutili vás někdy, abyste zpíval někdy na Festivalu politický písně?

Já sem nikdy nezpíval na Politické písni. Zpíval jsem pouze jednou na Sokolově a to sem tam zpíval jako host a zpíval sem tam své vlastní hity. A to už nebyla ani součást festivalu, to byla součást koncertů po festivalu pro lidi. Jako Dalibor Janda sem nikdy nezpíval na festivalu nějaký poplatný častušky.

Ti, kteří zpívali, tvrdili, že se nešlo vyvlíct ...

To není pravda, šlo se vyvlíct, ale člověk to musel udělat kulantně. Ale některý lidi to dělali proto, že neměli hity. Neměli svoje vlastní písničky. Byli závislí na někom

... Najednou pro mě bylo výhodou, že ty lidi z rádií a televizí, který psali tydlety – s prominutím sračky - mi to už ani nedávali, protože věděli, že sem jim odmítal předtím spoustu jinejch písniček, který nesouvisely s festivalem.

Já sem nechtěl dělat s cizíma. Jaký já měl kvůli tomu problémy s orchestrama! Do dneška se s tím pořád potýkám. Dostal sem nabídku do jistýho muzikálu. Já sem tam zkoušel zpívat nějakou tu árii a v publiku sedělo asi patnáct dvacet očumovatelů. A když sem dozpíval, tak se ozvalo: „*Vole, zazpívej Hurikána!*“ Tak sem si v tu chvíli uvědomil, abych se na to vykašlal. Proč bych to dělal, když můžu dělat svoje koncerty. A dělám si tam, co chci, sem svobodným pánem. Já sem ty lidi nikdy nepotřeboval!

Měl jste mezi zpěváky nějaké kamarády?

Těch zpěváků bylo určitě spousta. Tak jak šel čas, že jo ... Když člověk není moc populární, tak se s váma žádný zpěvák moc nebaví. Já sem měl tu smůlu, že sem se o vlasek minul s Waldemarem Matuškou, kterej je můj životní vzor. Potom ale přijde doba, že začnete bejt populární , kdy vás začnou mít rádi všichni a najednou ti samí, co vám neodpověděli na pozdrav, vás najednou zdraví sami. Ale těch zpěváků tehdy byla spousta. Já sem měl rád Karla Zicha, s tím sme si dycky dobře popovídali. Nebo Wabiho Daňka.

Ale já to nenazývám, že sme byli kamarádi. Já sem nikdy k nim domu až tak moc nechodil – samozřejmě kromě Ládi Štaidla, Hádla, Karla Svobody. Takže sem spíš chodil k těm producentum, manažerum a těm, co sem potřeboval k tomu, aby mi udělali dobrou písničku. Ale ty zpěváci – my sme se potkávali na různých televizních akcích. Takže jak kdy a jak s kým. Třeba můžu říct, že sem kamarád s Romanem Horkým z Kamelotu, částečně si myslím, že i s Michalem Davidem. I když myslím, že Michal pořád cítí, že je nedoceněnej. Já ho chápu, protože ten odnes ty devadesátý leta úplně nejvíc. Takže mu přeju toho Slavíka, aby ho konečně dostal.

Vy ste v době toho společenského přelomu byl nemocnej, tuším že plotýnky. Asi rok ste vůbec nefungoval ...

Tak já jsem nikdy nevynechal tak, že bych nejezdil. V devadesátym roce sme rozpustili kapelu. My sme dostávali tehdy nějaký výhrůžky, eště v osmdesátym devátym. Od ÚV KSČ, asi už sme někomu vadili a dost.

Tak sem rozpustil kapelu. Protože tehdy byly nějaký honoráře čtyři šest stovek. A najednou přišla jiná doba, zdražovalo se. A kapela měla pocit, že sem tím neuživí – já

sem navíc ani nechtěl jezdit pětadvacet koncertů měsíčně. Všichni se lekli, rozpustili sme to a půl roku rok sem skoro nedělal nic. Pak sem založil novou kapelu, s Jirkou Nepomuckým a začali sme znovu hrát. Ale zjistili sme, že fungujou spíš ty povídací večery. Všichni tehdy vyprávěli, jak se všichni měli špatně, jak to všechno bylo hrozný. Lidi to chtěli poslouchat, tak sme udělali povídání s písničkami Dalibora Jandy. Začal sem jezdit s tehdejší velkou kamarádkou Dášou Veškrnovou. Vona tam vyprávěla něco, já sem ta vyprávěl, Honza Krůta s námi jezdil tehdy ... Hráli sme unplugged písničky.

A najednou to přešlo do pozdějších devadesátých let, kdy sem znovu obnovil kapelu, jeli sme pár koncertů na Slovensku a na přelomu devatesátých let a roku 2000 začla éra podnikatelských večírků, starostové pořádali různý plesy, což dřív nebylo. Začalo fungovat to, že si začali ty zpěváky zvat samotný na halfplayback.⁷⁰ Vzniklo tím to, že sem přestal hrát s kapelou a začal sem jezdit pouze tydlety samostatný pořady, akce pro podnikatele, narozeniny a podobně. To funguje do dneška.

Po roce 1990 jste ještě vydal album *Jen ty samotná a já* a nastal takovej přelom, kdy někteří zpěváci začali být synonymem tý minulý doby. I vy ste si mi postěžoval, že Vás kdesi nazvali nomenklaturním zpěvákem. Setkával ste se s projevem nenávisti?

O mě ty samý lidi, který vo mně napsali, že mám nesocialistickej hlas, vzápětí napsali, že sem nahrával za komunistů a že sem nomenklaturní zpěvák! To je celá ta sranda. V tu chvíli zatřpknete na všechno ... Navíc sem spáchal to harakiri, že sem si založil svoje vlastní vydavatelství, protože sem se tehdy rozkmoťil s vedením Supraphonu. Načež sem jako malá soukromá firma nastoupil proti těm zahraničním, s velkýma kapitálama a vymizel z hitparád a navíc použili tyhle metafory a tydlety voloviny.

Ta doba neurčovala, kdo co umí nebo neumí, nebo kdo byl takovej a makovej. A já místo abych bojoval, tak sem natočil další desku *Co se má stát, to se stane*, tý se stejně prodalo sto tisíc. My sme se Zdeňkem Vrbou⁷¹ začali podnikat, vydělávali sme obrovský peníze na tu dobu. Ale najednou, když sem dal písničku do hitparády nebo do pořadů jako dělal Karel Šíp, už mě nikdy nevzali. A nevím, jestli měli strach, možná by to řekli voni.

⁷⁰ Kombinace živého zpívání a reprodukované hudby

⁷¹ Moderátor Českého rozhlasu

Tehdy mi vodošel mi manažer. Začal podnikat přes auta. V té době začal podnikat i Karel Svoboda, Láďa Štáidl začal dělat úplně něco jiného, ta parta se rozpadne a než se člověk vzpamatuje, tak to jede po jiný linii. Co se týče obživy - tím, že sem měl to vydavatelství, tak sem začal podnikat. Ale najednou sem přestával mít kontakt s tou pop music jako takovou. Začal sem si to uvědomovat, tak sem vydal *18 největších hitů* s firmou Lewron Music a potom začala ta doba kolem roku 2000, kdy sem si uvědomil, že sám hlavou zed' neprorazim.

Když mluvíme o tomhle období, musíme taky mluvit o tom, že přestala být poptávka po český muzice. Michal Zelenka říkal, že první věc, která byla na tom kapitalismu zajímavá, že jeho žena mohla přestat vystupovat za tabulkový ceny, ale za cenu, kterou si nasmlouvala s pořadatelem. Ale rádia pár let hrála jenom angloamerickou produkci, lidi ani nic českýho nechtěli. Měl ste pořad ambici být Zlatým slavíkem?

To je právě ten osud lidí, co něco vyhraju v životě. Protože já sem byl šťastnej, když sem byl padesátej ve Zlatym slavíku. V roce 1983. Měl sem z toho obrovskou radost! Dneska nikdo nebere, že sem byl dvakrát druhej, třetí, desetkrát do desátýho místa. Ještě když ta anketa začala znovu, tak sem tam byl čtvrtěj nebo pátej. Ale když skončíte čtvrtěj, tak lidi řeknou – ten Janda už je v háji.

Já nemyslím, že sem úplně vymizel. Dyť i v určitý době, když je člověk devátej nebo osmej nebo dvanáctěj, to je přece obrovskej úspěch! Dokonce tehdy byla anketa Hit století a já sem neobjevil ani v první padesátce. Ani s *Kde jsi* ani s *Hurikánem*. My sme se tehdy chtěli s Honzou Krůtou kvůli tomu dokonce soudit. Kdyby to udělali Karlovi Gottovi nebo někomu jinýmu, tak věřim, že by se soudil. Jenže já sem byl dycky akorát naštvanej, nosil sem to v sobě a vykašlal sem se na to. Tam byly v pozadí lidi, který to ovlivňovali, ty co mě do dneška nemaji rádi. Nevim proč, nikdy sem s nima nemluvil, nikdy sem jim nic neudělal. Kdoví, co jim kdo kdy řek. A pak tady byli ty hudební kritici ...

Byl sem na to naštvanej, ale pak sem si říkal: tak když mě nemáte v lásce, tak na to kašlu a budu si to dělat po svým. A taky směrem z těch médií se lidem vtloukalo, že neměli tady možnost poslouchat nic jinýho, než ty český zpěváky s tím, že teď teprve přijdou ty pravý český kapely! No, možná čtyry pět jich přišlo, ale nebylo to to, co jim všichni vtloukali do hlavy.

V první polovině devadesátých let nastal pokles celého českého trhu. Kdy ste začal pocít'ovat vy, že se to zlepšilo?

Já sem ty vystoupení měl, ale nebylo mě slyšet. My sme jezdili dycky dost. Ale později sem si začal uvědomovat, že to není o kvantitě vystoupení, ale o tý kvalitě. Ale to bylo tom, že národ začal mít tý cizí a podivný muziky dost. Taková ta, co tam někdo řek něco sprostýho nebo blbého, nebo byl ten text úplně debilní. Lidi najednou zjistili, že už ne. Takže bych řek, že ten národ si to vydupal, že chce mít tu českou muziku. A myslim, že to začalo platit tím víc, čím víc do lidí tlačily ty média. Já chápu, že někdo chce dělat muziku okrajovou, alternativní. Ale pak at' nechtěji bejt populární! Voni chtějí být v televizi, v rádiu, vydávat desky, ale nechtějí bejt jako by populární. Ale přitom po tom toužejí. My sme to dělali proto, že sme chtěli bejt populární! Chtěli sme udělat písničky pro lidi. A po roce 2000 si to národ začal uvědomovat.

Bylo to tedy tak, že česká muzika byla v lidech hluboce zakořeněná a pouze přišlo určitý překlenovací období, kdy stejně zjistili, že jejich srdci je bližší česká hudba. Protože vyjadřuje jejich vnitřní cítění ...

Určitě! Hlavně nevznikly ty pravý a správný hity, protože vznikaly kapely a zpívaly se písničky, který naschvál zesměšňovaly pop music. Mysleli, že z toho budou žít věčně. Ale to bohužel nefunguje. To je jak dneska, když člověk někam de, to je samej tranvestita a tydlety lidi. Voni spustěj playback a předvádějí se ... A ty lidi na to zase chodějí. V devadesátých letech kde nebyl striptýz, tam lidi nešli. Dneska už to nefunguje, dneska fungujou tydle věci, ale kam to spěje? Dneska jak zpěvačka nezpívá v plavkách, tak je konec.

To já sem nikdy nechtěl. My sme přemýšleli, hádali sme se Krůtou kvůli ... Třeba dvanáct textů se udělalo na písničku, než vzniklo to pravý. Kvůli každému slovíčku sme se dohadovali, kolikrát sme se pohádali. To je to, co dneska chybí. Není v tom to srdíčko, ta duše. A najednou to lidi cítějí. Když si poslechnete *Povídej*⁷² nebo starý Olympicy, to nese ten nádech doby. V tom je zakódovanej ten pocit. Dneska co je in? Když nepoznáte, kterej nástroj tam hraje, to je prej to nejlepší.

Jak na hudebním trhu fungujete dneska? Jak probíhá proces vydávání a působení vaší firmy?

⁷² Písnička od Petra Nováka

Tak, poslední desky sem udělal ve spolupráci s EMI. Z toho důvodu, že já se nedostanu do supermarketů, to voni umějí. Jinak dneska ty velký vydavatelství v ničem nepomůžou. To sou dycky sliby a pak ...

Kdybyste měl celé to období prožít znovu – udělal byste něco jinak?

Tak, to samozřejmě že jo. Spoustu věcí by člověk dělal jinak. Já sem přišel do tý Prahy, bylo mi skoro třicet roků. Když sem poprvé získal Zlatého slavíka, bylo mi třiatřicet. Všichni říkali, třeba Petr Hannig: „*Hele Janda vyprdni se na to! Seš malej, starej a vošklivej.*“ Sem přišel domu a říkal, hele já se na to asi vyprdnu. Ale, když sem viděl jiný zpěváky, tak sem si říkal že když tihle můžou zpívat, tak já budu zpívat dál. I tohle je dobrý. Vzápětí mi ty samý říkali, že mě špatně vodhadli.

A co bych změnil? Asi bych se zachoval jinak. Nebyl bych tak zatrpklej a dělal bych to víc profesionálně. A vadí mi, že ty zahraniční firmy nikoho z těch zpěváků extra nedokázali dostat do zahraničí, na tu světovou úroveň. Ač tu bylo tolik hitů. Vždycky to byla jenom holírna, vydělat na někom. Ale že by ho pošoupli někam, do Německa, Španělska – kromě Karla, kterej už to měl najetý.

Já sem prošvih tu nejlepší dobu, když mi nabídnul spolupráci producent Neny a Nicol, dokonce sme spolu natočili singl. A on tehdy vznesl dotaz, že by chtěl tehdy tři sta singlů po Supraponu do propagace v Německu. A tehdejší generální ředitel řekl: „*Janda do zahraničí ne!*“ To mi nejvíc vadí – ať už za tím stál kdokoliv. Dneska už je to jedno. Ale tehdy mi někdo hodil těžce klacky pod nohy, abych v tom Německu nebyl úspěšnej.

Říká Dalibor Janda, díky!

Já taky.

2.5. Stanislav Hložek

Mohl by ses v úvodu představit, říct kdy si se narodil a jakým způsobem si se stal tou hudební elitou?

Mé jméno je Stanislav Hložek. Narodil sem se 16. září 1954 v Kroměříži, na Moravě. Od dětství sem byl vychováván k muzice a ke zpěvu, protože sem se narodil do stavařsko-muzikantské rodiny. Celý dětství sem se prostě kromě sportu věnoval hudbě,

chodil sem hrát na různé hudební nástroje a hlavně sem celý dětství zpíval. A to mi zůstalo. Po vzoru svého táty, kterej byl stavební technik, sem se dal na stavařskou dráhu, takže sem vystudoval stavební průmyslovku. Přitom sem ale samozřejmě hrál v různých tanečních orchestrech a kapelách. Hrál sem předtím na piano, trošku na harmoniku a kytaru a zkoušel sem si vymýšlet písničky, protože mě bavilo psát texty a ta kytara mi zůstala do dnešního dne.

Nejviditelněji si se stal hvězdou po boku Hany Zagorové. Jak si se dostal k ní a Karlu Vágnerovi?

Tak, to byla shoda náhod, protože já sem kluk, který byl tam v tom moravském kraji, zpíval tam na různých soutěžích. A tak sem pár ňákých soutěží vyhrál a díky tomu sem se dostal do kontaktu s různýma muzikantama. A jak šel čas, tak sem se dostal přes vítězství v nějaké pražské soutěži na Intertalent. To bylo v roce 1983. A to bylo Českolovensko, takže vybírali deset zpěváčků z Čech a Slovenska. A dělala se štafeta, štafeta Intertalentu. To se jelo třicet koncertů od Košic až po Cheb a doprovázel to Orchestr Karla Vágnera. To byl dycky koncert s těmi deseti zpěváky, každý zpíval dvě písničky. Pak bylo vyhodnocení publika, kdo se jim nejvíc líbil. A druhou půlku dělala hvězda večera, Hanka Zagorová. A jelikož sme dělali třicet koncertů, tak sme spolu strávili dva měsíce života, kdy sme se trošičku seznámili. A protože sem byl tehdy sportovně aktivní a hrával sem docela dobře fotbal - a Karel Vágner byl zarytý fotbalista - v kapele byla taková fotbalová buňka. Takže sme chodívali denně hrát. A tím sem Karla zaujal.

Naše přátelství a kamarádství se dá počítat od roku 1983, což už je neuvěřitelný počet let. Pardón - to bylo o deset let dřív - to bylo už v roce 1974! Jéžíš, to je strašný ...

Petr Kotvald k vám nastoupil kdy a jak?

To bylo potom. Já sem měl před sebou vojnu a Karel se měl ptal: „*Půjdeš do AUSu do Prahy?*“⁷³ Protože tam měl ňáký kontakty, tak zavolaal a doporučil, že má talentovaného zpěváka, jestli nepořebují. A tehdy shodou okolností potřebovali. Přijela se podívat komise na koncert v Kladně a řekli, že takovýho chlapíka potřebujou. Tak

⁷³ Armádní umělecký soubor, pozn. editora

sem se dostal na vojnu do AUSu, tam sem strávil dva roky a pak sem se vrátil zpátky na Moravu.

Já sem potom pracoval v Průmyslových stavbách, v podnikových novinách jak redaktor. Sem se zaučoval, sem se učil lámat noviny, psát titulky, prostě novinářskou klasiku. A potom se uvolnilo místo v okresním vysílání rozhlasu ve Zlíně. Mě tam všichni znali, věděli, že zpívám a hraju, tak mi to nabídli. Tam ten redaktor nejen, že musel napsat, co se děje v okrese Zlín, ale také musel vybírat muziku. A to mě samozřejmě hrozně lákalo. Takže sem tam byl asi rok a půl.

No a potom se ozval manažer Hanky Zagorové a Karla Vágnera, že Hanka shání dva kluky, kteří by s ní zpívali sbory a tancovali. Říkám: zpívat dobře, ale tancovat to nevím, to bude docela zajímavý. Nicméně – bylo takový zkušební období, kdy sme nazpívali písničku *Diskohrátky* a poté, kdy sme jí natočili do prvního společného televizního pořadu, do Silvestra, nastalo takový období, že to bylo takový oživení Hančinýho konceptu a že zkusíme další nahrávky a jak to publikum přijme.

Dohodli sme se na čtvrtletním zkušebním období. Jenže já sem chodil do práce, že jo. Takže sem to musel tak různě všechno dávat a spojovat dohromady. Spojit koncerty v Praze a Čechách s prací na Moravě. Tak sem chodil soboty, neděle, veškerý volný čas sem byl v rádiu a doháněl sem anebo předtácel. Tehdy to šlo. A potom ten ohlas byl takový, že Hanka řekla, že jedeme dál. Takže sem skončil v rádiu ve Zlíně a začal sem profesionálně zpívat s Hankou a s Karlem Vágnerem.

Jak z Tvého tehdejšího pohledu fungoval ten český šoubyznys – jak fungoval celej ten tým? Byl Karel Vágner tvrdý manažer a šéf, nebo všechno plynulo z radosti z tý práce?

Tak když sme naskočili do této zaběhlé sestavy – Hanka už bylo několikanásobný Zlatý slavík – tak sem byl jak v Jiříkově vidění. A nesmírně sem si vážil toho, že s nima můžu spolupracovat a jezdit. Takže to první období bylo ... Prostě jako skromný kluk z Moravy sem si toho nesmírně považoval. A protože sme makali poctivě, naskýtal se nám další možnosti. Především díky tomu, že Petr Rezek, kterej tam zpíval s Hankou a kapelou Karla Vágnera, se najednou rozhodnul, že v odejde. Čímž všechny zaskočil. Pak sem se dověděl, že v nás cítil velkou konkurenci a že se toho trošku zalekl. Na druhou stranu sme vždycky měli výborný kamarádký vztahy, tak mě to trosku zarazilo. Ale pomohl nám zase v tom, že sme museli během bleskové,

krátké doby, vyplnit první polovinu koncertu Hanky. A samozřejmě sme neměli repertoár, že jo. Protože my sme měli být jenom křoví.

Tak se vyloženě naskytlo, že budou zpívat dva kluci, Petr a já. Tak se sázelo zkrája na jistotu a převzali sme hodně světových šlágrů, který nám otextovali špičkový textaři. Jako třeba Zdeněk Borovec, Pavel Vrba, Michal Bukovič, Pavel Žák a tahle elita. Měli sme štěstí na krásný texty a povedlo se nám to natočit docela dobře a hlavně publikum ty písničky vzalo skvěle. Takže přišla na scénu nová krev – dva kluci. To tady nikdy nebylo. A navíc ve spojení s Hankou sme zjistili, že ty hlasy nás tří jdou fantasticky dohromady a když tam ten akord v tom zpěvu zazní, tak je to dobrý. Tak postupně vnikaly takový písne jako *Černý páv* nebo *Máj je máj* nebo *Jinak to nejde* a konče třeba *Sanitkou*. Nádherný písničky, který zpíváme dodnes, když se potkáme. A dodnes, když se do toho všichni pořádně opřem, tak mi leze mráz po zádech.

A jak si se ptal, jak to držel Karel Vágner: ano, Karel Vágner to držel pevnou rukou, což bylo v té době dobře. Karel Vágner byl a je nesmírně pracovitý a musím před ním smeknout, co všechno dokázal a zvládnul. Kromě profese muzikanta a šéfa kapely byl producent, manažer, byl v kontaktu s vydavatelstvíma, s Pragokonzertem a neustále zařizoval, organizoval věci. Takže Karel Vágner má na tom našem úspěchu obrovský podíl.

Byl na vás v tomhle št'astném období vyvíjen nějakéj politickej nebo společenskej tlak? Mám na mysli festivaly politické písne a podobně ...

Víš, já když sem nastoupil do světa muziky, což byl můj sen, mě politika vůbec nezajímala. I když sem vyrůstal v rodině, která byla velmi nábožensky založená. A děda měl pilu, kterou potom táta převzal. Takže sem byl synem živnostníka. Mám dvě starší sestry, který to odnesly víc, jak já. A díky tomu, že sem vystrčil nos a začal sem být známej, mocipáni tehdejší doby nám samozřejmě určovali, co by sme měli dělat a co by sme neměli udělat.

Ale víceméně to Karel Vágner takticky velmi zdařile zvládal. I když některý prostě věci nešly. Když sme byli hodně slavný a hudební redaktoři v rádiu rozhodovali vo tom, jaký písničky se budou točit, nám najednou předložili texty, který byly příšerný. A ani se s náma nebavili. Tady máte! A člověk si nedovolil to tehdy vodmítnout. Samozřejmě sme se snažili v tom kličkovat, ale kolikrát to člověk nedokázal. Já už sem byl ženatej, už sem měl dvě děti. Takže sem nechtěl dělat konflikty a já vlastně sem byl

takhle vychovávané, že se dá s každým domluvit. Takže sme byli mnohdy nuceni dělat věci, který sme dělat nechtěli.

V roce 1985, když od vás odešel Petr Kotvald – co to pro vás znamenalo?

Já sem se dlouho s tím nemohl smířit. Já si myslel, že si dělá legraci. My sme měli obrovský úspěch na festivalu v Sopotech, kde nás chtěly agentury nasmlouvat na rok jenom v Polsku. My sme říkali, že si to nemůžeme dovolit. Měli sme točit v Polsku elpíčko, měli sme točit v Německu elpíčko, měli sme angažmá na dva měsíce v Londýně se skupinou Vox. To všechno po těch Sopotech. Měli sme zpívat dva měsíce v Paříži v divadle. No a tak sem říkal, že to snad nemyslí vážně. A navíc sme spolu byli týden někde v Německu a vrátili sme se a bavili se úplně v pohodě a dva dny poté ...

A on to prostě řekl v takovém afektu, když sme se vrátili a měli sme nalajnovanou práci, o které pořádně nikdo nevěděl. Měli sme točit pár nějakých písniček, vůbec sme nevěděli jakých. A to byl právě důsledek toho, že Petr vybuch a už to pak nechtěl vzít zpátky. Logicky – už sme byli na takové náké úrovni, že sme si o těch svých písničkách chtěli rozhodovat taky sami. A když Petr řekl, že končí, tak sem nák čekal, že se vrátí. Že to není možný. I když sme měli předtim období, asi půl roku předtim na zájezdě v Rusku, kdy sme si řekli, že by to chtělo jít malinkou do hloubky. Malinko se posunout někam jinam. Ale jak? Kam? Protože lidi pořád chtěli slyšet *Holky ze školky, Bílou královnu, Dajánu, Oh Suzi, Sen můj a Lízín* a celou řadu těch našich velkých šlágrů. Tak sme si řekli: dejme si tak dva měsíce, kdy každý zapřemýšlí a zkusí vymyslet variantu, jak dál.

A skončilo to tím, že Petr odešel. Ale Ty si říkal, že ste měli nabídku na angažmá v kapitalistické cizině ...

To bylo právě v tý době neuvěřitelný ...

... jak se k tomu stavěl režim? Myslíš, že by se to uskutečnilo?

Tam byl velký problém, že Karel Vágner, který tlačil celou naši mašinu, tam chtěl za každou cenu dostat Hanku. A oni Hanku nechtěli. Tak to byl takový ten boj, jak to celý bude a nebude.

To znamená, že těch problémů, které se uskupily v rámci velkého třesku, bylo víc?

Tehdy byla taková doba, když někdo na Pragokonzertě řekl: *“Ano, napište si 7. listopadu. Budete zpívat v Ostravě na Sovětské písni ...”*, tak přes to nejel vlak! Kdyby sme měli zpívat já nevím kde, tam sme tam museli vystoupit. A to bylo právě úděsný, že nám někdo dycky přidělil píseň, kterou budeme zpívat. Ruskou s českým textem. A vrchol byl, když přišli ten rok, co Petr vodošel, že bude festival Sovětské písne v Karlových Varech v originále. A že tam budou zpívat všechny tehdejší pěvecký špičky. Ruské písne v ruském jazyce. Proč? Tady? Trošku sme se vzepjali a vymysleli sme – dneska už to můžu říct, ale tehdy kdyby se to někdo dověděl, tak máme průšvih – že jedu na Moravu, pomáhám tátovi na zahradě, spadnu ze stromu a zlomim si ruku. A pojedu k mýmu kamarádovi doktorovi do nemocnice, kterej mi dá sádru. To sem všechno absolvoval. Tak sme se vymluvili na to, že Hlůža je v nemocnici a že má zlomenou ruku. Jenomže jak to je v životě komický: měli sme dvě nebo tři televize v tý době, během čtrnácti dnů. A já sem se s tou sádrou, která mě tak šíleně svědila, musel v tý televizi objevovat.

A mluvil si o tý Kubě ...

Vo Kubě, no ... My sme měli jet zpívat s Hankou na Kubu. Skoro na měsíc. Už sme seděli v letadle a pořád se neletělo, Karel tam nebyl. A pak sme se dověděli – Karel se do poslední chvílky hádal s vedením Pragokonzertu. Protože oni zjistili, že náklady na to naše turné po Kubě sou tak obrovský, že nedostaneme honorář. Tak teď sme nevěděli, co máme dělat. Jestli vystoupit z letadla ... Všichni byli v šoku. Měli sme tam naplánováno jednadvacet vystoupení během třiceti dní. Na druhou stranu ale viděli, že sou všichni našťvaný. Všichni muzikanti měli rodiny a dovolit si vyrazit na měsíc na Kubu zadarmo – to byla strašná představa! Ale všechno vždycky nák dopadne.

Tak to dopadlo tak, že nám řekli, že ano. Že budeme bydlet v centru Havany a že v tom hotelu co vypijeme a sníme, je v režii. Tak sme si řekli – počkejte! A vyjedli sme je a vypili. A pak sme odehráli asi tři koncerty a když sem se ráno v tom hotelu probudil, byly ulice Havany našlapaný lidma. Stíhačky lítali sem tam. Co je? A pak přišla ta žena, co nás měla na starosti a říkala: *„Ano, Kuba vstoupila do války.“* To byla invaze na Granadu. Takže nám zakázali všechny koncerty, protože tam postříleli spoustu Kubánců a Kuba měla státní smutek. A co teď my tady? Tak sme čtrnáct dní nebo kolik poznávali krásy Kubu. Měli sme to štěstí, že sme tam potkali vynikající chlapy z Ostravska. Špičkoví potápěči, kteří tam byli na nějakých průzkumech. S nima

sme se tam trošku spřátelili a ambasáda se o nás musela postarat. Nevim proč, ale zpátky sme dřív nemohli.

Jaká byla příjmová stránka české popové hvězdy. Jak si byl placen ty jako zpěvák? Někteří za sebou tahali nepojízdná auta, aby vydělali na jízdě ... Byl si na tom líp oproti práci, kterou si dělal po vojně?

Honoráře za koncert byly opravdu legrační. Když sme nastoupili k Hance, tak sme měli 400,- korun hrubého. Potom, když sme už po pár letech vyprodávali haly, tak nám dali 600,- korun hrubého. A díky tomu, že sme hráli hodně koncertů, tak sme vydělali na tehdejší dobu docela slušný peníze. Ale nikdo nám neplatil kostýmy, nikdo nám neplatil jídlo, platili nám jenom hotely. Ale režii sme si platili sami. A protože sme byli pořád na cestách, za ten rok člověk najel třeba padesát sedmdesát tisíc kilometrů. Takže třeba auto sme si museli kupovat každým druhým rokem. A nikdo nám nepřispěl. Jenom třeba kostýmy – my sme museli mít společný kostýmy s Petrem a kostýmy společný s Hankou. A to nemůže bejt jeden. Těch koncertů bylo třeba dvě stě padesát tři sta za rok. Tak těch kostýmů musí bejt víc. A třeba jenom kostým, který sme si pořídili s Hankou – kožený, nádherný, exkluzivní – tak ten na tehdejší dobu stál 17 000,- korun! Když byl měsíční plat kolem tří čtyř tisíc, tak to byla docela drahá záležitost. Ale člověk to bral, jako že to patří k tomu všemu, co se kolem něj děje. I když na tehdejší dobu člověk vydělával relativně slušný peníz, tak měl obrovský výdaje.

Vydělávali ste tedy na tom, že ste vydávali úspěšný desky? Například *Holky z naší školky* jsou dodnes nejprodávanější singlovou deskou v historii ...

No právě, že my sme měli tak špatnou smlouvu, kterou Karel Vágner nedokázal zvednout, takže my sme na těch deskách moc peněz nevydělali. Za milión *Holek ze školky* sme každý s Petrem dostali asi 37 000,- a eště sme si pak při předávání Zlatý desky musel i raut platit ze svýho. Supraphon nám věnoval na hlavu jenom 500,- korun a když tam byli pozvaní všichni novináři ...

Když Petr Kotvald vodošel, ty si začal sólově zpívat. Vystupoval si stále s Karlem Vágnerem a Hanou Zagorovou. Měl si několik hitů. Ve druhé polovině osmdesátých let si byl dokonce jedním z nejpopulárnějších českých zpěváků ...

Já sem zůstal v tom týmu a my sme tehdy vzali Lindu Finkovou s Pavlem Nohou, kteří jezdili se mnou. My sme zaplaťbábnů měli pořád docela hodně koncertů.

A s Hankou sem jezdil nejdřív já sám a potom s Lindou a Pavlem. Když byla revoluce, tak sme si řekli že jezdit nebudeme. Dva tři měsíce nejezdil nikdo. Ale potom se to zase nějak začlo rozjíždět a těch akcí zas nebylo málo. Ale já sem měl to štěstí, že sem dostal nabídku uvádět v televizi pořad pro děti a mládež, Vegu. To bylo živý vysílání, mrzí mě, že se nezachoval žádný záznam. Jenom mé soukromé archivy na VHS. Vegu sem uváděl snad 7 a půl roku. To byla obrovská škola, občas sem se zamotal i do Magionu a sem tam sem spolupracoval se studiem Kamarád.⁷⁴ Takže sem se dostal zase do jiné práce, která mě hrozně bavila.

Petr Kotvald se vydal svým vlastním směrem. Vim, že ste v té době úplně dobře nekomunikovali. Ale přece jenom to nebylo úplně obvyklý a nebylo tolik osobností, které by uspěli na trhu sólově, bez podpory týmu. Dalibor Janda, později i Michal David se vrhl na sólovou dráhu, Helena Vondráčková byla sama sobě dobrou manažerkou ale určitě bylo jistější pracovat v tom týmu. Přemýšlel si někdy, že by si šel svou vlastní cestou a pozoroval si, jak se tomu Petrovi daří?

Vrátím se k tomu manažingu, jo? Karla Vágnera to taky těžce ranilo, protože my sme byli vlastně jeho děti, který si vypiplal. A měl sem pocit, že potom, jak zkusil nahodit nové duo Linda Finková – Pavel Noha, najednou to začíná trošičku v té organizaci váznout. Karel se začal věnovat svému vydavatelství. A když sme se s Hankou ptali, tak nám řek, aby sme se starali o sebe sami, že už manažera nedělá. Najednou člověk zjistil, že se ocitá v nové roli, na kterou nebyl zvyklý, ani připravený. A teď navíc v nové době. A my sme to s Hankou samozřejmě neuměli, tak sme se dostali do takovýho chaosu. A přiznám se, že lepšího manažera, než sem měl v Karlovi, sem nikdy neměl.

Ke konci toho minulého režimu ten tým ještě fungoval?

Fungoval. Ale potom nastal takový bláznivý chaos, kdy kluci v kapele začali trošku remcat. Že by sme měli začít jiný repertoár, že si chtějí zahrát jiný písničky. Já se jim nedivím, když hrají pořád x let dokola stejný písničky. Tak sem jim říkal, ať si udělají orchestrálku. Tak si udělali orchestrálku, nechal sem jim volný pole působnosti. Ano. Úžasnou, protože tam byli vynikající muzikanti: Ivan Korený, Jirka Dvořák, Tomáš Kapek – co jméno, to obrovský pojem. Špičkový hráči. A voni si vymysleli nějaký

⁷⁴ Nedělní pořad pro dětské publikum

jazzový bláznovství s bigbeatem dohromady, který když hráli šest minut, tak vždycky ten koncert spadnul. Sice se vyžívali jak je to úžasný, jak je to bezvadný, ale ty lidi na takovou muziku nepřišli. A pak mě trvalo třeba dvě tři písničky, než sem zase lidi dostal zpátky do té nálady, která byla předtim. Cítil sem, že se něco v tý kapele děje. Tak sem říkal: „*Dobře, já si teď dám chvílku pauzu, zkusim vymyslet ňákou novou desku, budu rád, když se do toho zapojíte.*“

A teď mluvíš o jaký kapele?

Takhle – skupina Karla Vágnera se začala přetvářet ve skupinu Poklona. Karel Vágner předal žezlo Jirkovi Dvořákovi, dneska kapelníkovi Boom bandu. A vlastně se vyměnila sestava, omladila se. Nejdřív to byl Orchestr Karla Vágnera v jiným obsazení, tam zůstal akorát bubeník s kytaristou. Potom i oni dva se vytratili a přišli tam mladí kluci ... A co sem to chtěl říct?

Že si chtěl zkusit vymyslet něco sám ...

Jo! Tak sem vodešel, nebo spíš sem si dal pauzu. A Hanka jezdila sama. A najednou, asi po dvou měsících, sem zjistil, že to v té kapele začalo tak divně vřít a že kluci Hance utekli do Švýcarska. A nechali jí vyloženě na holičkách, což Hanka těžce nesla a ňákou dobu poté, co se vrátili, s nima nechtěla hrát. S nima do toho Švýcarska „utekla“ i Linda Finková. A vrátili se a už byla hotová skupina Boom band. To bylo takový divný období.

Na konci toho režimu Hanka podepsala Několik vět. Podepsalo se to nějak na vaší společný práci? To, že měla omezenou činnost?

Já sem to nikdy nepocíťoval, že by měla zakázanou činnost. Ale pravdou je, že Karel Vágner hodně chodil žehlit věci. Jednou sem byl taky s ním. U soudruha Millera, to byl mocipán. Ten měl vnoučata, který měli rádi Kotvalda s Hložkem a *Holky ze školky*. A von si písknul a my sme museli okamžitě, během pár hodin bejt u dětí. A já si vzpomínám, že sem bydlel tehdy ve Zlíně. Jel sem tam v noci po koncertě a policajti mě honili po dálnici, abych se votočil, protože druhej den ráno v deset sem měl zpívat na Hradě v Domě dětí a pionýrů nebo co to tam bylo. Nechytli, až doma. Manželka mi říká, abych se votočil, dal si kafe a jel. Absolutní mocipán! Když sme tam šli s Karlem něco žehlit, tak nás hned ve dveřích sprdnul. Věděl, jaký máme honoráře, kolik sme vydělali a vůbec všechno. To byla taková podivná, zvláštní, nepříjemná doba.

**Když budeme mluvit o tom přelomu let osmdesátých a devadesátých ...
Díky moderování a přirozené erozi poměrů kolem Tebe, si přešel do úplně nového
rytmu. Jak si se s tím vyrovnával?**

Pravdou je, že díky, že sem ještě asi tři roky po revoluci uváděl pořad pro děti, tak sem byl pořád v povědomí. A dělal sem hodně pořadů pro děti, dokonce sem natočil pár cédéček pro děti. A byl sem spojovaný hodně s dětma, protože rádia a televize - jako když proutkem mávne - nás přestali vysílat. Začaly se objevovat hlasy, že sme zpěváci, kteří tady podporovali režim, což mě v životě nenapadlo.

Proč bych měl písničkama podporovat režim? Sem chtěl zpívat, bavilo mě to, lidi nás brali, politiku sem do toho v žádnym případě netahal! Spíš naopak, ta bezmocnost, když někdo rozhodne za Tebe a o Tobě, mi vadila. Prostě sme žili v tak blbě době, která tohle umožňovala. Zase ale musím říct, že sem nebyl nikdy konfliktní a to období nezapomenu, bylo to moje nejúspěšnější období, pokud de o písničky.

**Ovšem tvůrčí vazby se po roce devadesát zpřetrhaly. Zpřetrhaly se i vazby
mezi Tebou a vydavatelstvíma. Vydával si pořád u Supraphonu?**

Všechny desky sme točili u Supraphonu. A potom nastalo takový období, kdy si každý chtěl desku natočit sám. Sháněli se sponzoři a podobně. Já měl to štěstí, že tu byl Benny Moore, zvukař skupiny INXS⁷⁵ a byl v jednom studiu, kde sem točil takovou pohodovou desku. Já sem jí natočil sám, zaplatil sám a když sem jí chtěl nabídnout vydavatelum, ať to vydaj, tak řekli: „*Tendle autor hudby? Tendle textař? Né, to v žádnym případě nevydáme!*“ Tak sem si říkal, kdo je tady vlastně utlačovanéj? Najednou nechtěli vzít cédéčko, který bylo sice kvalitní muzikantsky, ale byli tam autoři, který začali vadit, protože byli slavní za minulého režimu. Mě dokonce řekli na otázku, proč nám nehrajete písničky, že už sme byli slavný dost, teď budou slavní další. To byla taková facka. Proč? Co sem udělal? Za co sem si to zasloužil?

Pokračoval si tedy v inklinaci k dětskému publiku?

Já Ti řeknu, že sem nikdy nekalkuloval. Všechno mělo svůj přirozenej vývoj, stejně jako to, že sem se dostal k lidovkám. Já su Moravák, mám rád moravský písničky a rád si je zazpívám třeba i s cimbálovkou. Když sem jako kluk jezdíval na chatu, tak

⁷⁵ Australská pop-rocková skupina osmdesátých a devadesátých let

sme zpívali všechno možný s kytarou, i třeba lidovky. Takže sem rád, že sem desku *Ej láska, láska* vydal. Sou tam nádherný písničky a má to krásnou náladu, zpívám si je do dneška budu si je zpívat celý život.

Po roce 1990 bylo takových pět sedm hluchých let pro zpěváky, kteří byli označeni nálepkou „SPOLUPRACOVAL S MINULYM REŽIMEM“. Pocítil si to?

Samozřejmě, pocítil. Ale zas musím říct: těch koncertů sice nebylo tři sta, bylo jich míň, ale za větší honorář. Je pravdou, že sem dělal hodně pořadů pro děti, že sem ustoupil od klasických koncertů s kapelou. Pak se začalo jezdit na halfplaybacky, a teď je období, kdy sme postavili kapelu. Mám dokonce dvě varianty, jednu malou a jednu velkou. A chci hrát s živýma muzikantama, klidně i za menší prachy. Halfplayback je dobrej, ušetří pořadatelum hodně peněz, ale živá kapela je živá kapela. Dohodli sme se, že abychom hráli, musíme být finančně rozumní.

Jakýmsi lakmusovým papírkem a symbolem návratu český muziky do médií a na diskotéky byla písnička *Můj čas*. Ta se snad tolik nehrála ani v době svého vzniku. Na konci devadesátých let navíc začala vysílat rádia popularizující českou muziku jako takovou. Kdy si zaznamenal, že je po český muzice je zase hlad?

Pravdou je, že po revoluci byl hlad po cizí muzice. Protože my sme v minulym režimu poslouchali Radio Luxemburg,⁷⁶ Svobodnou Evropu, prostě co se dalo. Natáčeli sme, jak se dalo. Singly sme získávali pokoutně, když náhodou jeli ven nějaký sportovci. Bylo to dramatické a zajímavé.

Po revoluci se mohlo všechno. Až mi to vadilo, že se česká muzika vůbec nehrála. Sem si říkal, že když sem přijede cizinec, tak vůbec neví, kde je. Ten národ by měl mít nějakou hrdost a aspoň z 50% hrát písničky z té dané země. Když člověk přijede do světa, tak ví, že je v Řecku nebo Polsku. Hlídej si to a sou na to pyšný. Uráželo mě, když mě někdo pozval na hodinový rozhovor do rádia a nepustili mi písničku. Tak proč mě sem zvete? Proč mi nepustíte aspoň jednu písničku? „*My to nemáme na playlistu, my to nesmíme!*“ Tak něco je špatně! A tohle trvalo asi čtyři pět let. Bylo to nepřijemný a to říkali všichni. Včetně Honzy a Franty Nedvěda. Pak přišel

⁷⁶ Legendární rozhlasová stanice vysílající z Lucemburska v angličtině a francouzštině

takový zajímavý zvrat, že lidi byli přesycený tou západní muzikou, která se valila ze všech stran.

Měl si pocit, že ta inklinace k český muzice je způsobena tím, že posluchač má českou muziku v sobě hluboce zakořeněnou? Že šlo o přirozený vývoj?

Já nejsem psycholog, ale myslím, že asi tak to nák bude. Každý si chtěl poslechnout, na co má momentálně chuť z celého světa. A právě mě potom velmi potěšilo, když sme udělali pár společných koncertů s Hankou a Petrem po letech, tak sem viděl tu radost těch lidí, že to slyší. Do dneška si s náma zpívají texty, který já sem dávno zapomněl. Což je úžasný.

Myslíš si, že to prostředí pop music bylo z hlediska lidských vztahů příznivější v osmdesátých letech, nebo je příznivější teď?

Myslím si, že to bylo dřív lepší. Teď je všechno postavený na penězích. Ale na nákých vztazích lidských a kamarádkých je to výjimečný. Bohužel. Dřív se točilo hodně pořadů, kde se kumštýři potkávali ve velkym. Ať to byly Silvestry, kde sme se potkávali všichni z branže nebo ... Teď takový pořady nejsou. Myslím, že je to škoda, protože nějaký to kulturní propojení neexistuje. Je to roztržštěný do muzikálů, tam se jeden před druhym předhání, aby tu roli získal. Je to někde jinde.

Ty ses po revoluci pokoušel podnikat, jako spousta jiných muzikantů. Chtěl si provozovat hudební klub jen pro radost, nebo si chtěl odejít od muziky?

Vod každého něco. Právě v době, kdy té práce moc nebylo, sem si říkal - pozor, může nastat období, kdy mě nikdo nebude chtít. A budu si zpívat doma v koupelně. Chtělo by to myslet na zadní kolečka. Mít něco, co by zajišťovalo nějaký stálý příjem a to zpívání brát tak, že člověk na něj není vázanej existenčně. To je nejideálnější stav.

Proto sem využil nabídky mého kamaráda, který je blázen do muziky a pořád vymýšlí náký takový hudební projekty, že by sme se mohli spojit s mojí uměleckou agenturou. To propojení bylo takový, že já s manželkou budeme zajišťovat kulturní programy, já budu dohlížet z té profesní stránky. Tak sme zkusili udělat hudební klub Melodie, kde sme chtěli udělat klub, který tady ještě nebyl. To bylo v Kongresovém centru. Chtěli sme postupně obsáhnout všechny hudební žánry od jazzu, folku, folklóru, folku, přes bigbeat, diskotéky až po důchodce. Docela se nám to dařilo, byl sem tam veškerý svůj volný čas a za ten rok sem nepřines ani halíř. Sem říkal, že ten první rok

musíme vydržet, budeme ve ztrátě, dobře, ale to ňák přežijem. Ale pak nastaly takový objektivní příčiny, proč sme ten klub museli dát ňák postupně pryč. Byl to takový pokus, ale bavilo by mě to! Ono se to trošku posunulo někam jinam a byly tam jiný věci, že se ten klub potom musel pustit do pronájmu dál. Ale pořád bych se do něčeho rád pustil.

Je v desetiletí, které sledujeme v téhle Diplomové práci, něco, co bys udělal jinak? Něco, co bys ve své hudební kariéře změnil?

Asi jo! Asi bych zkusil jinej manažing. Jiný lidi kolem sebe. Já sem spoléhal na to, že moje žena pracovala jako produkční v jedný agentuře a byla velice šikovná. Ale doma to nefungovalo. A já sem pořád naivně věřil, ale doma to hrozilo spíš tím, že se rozpadne manželství. Pak sem zvažoval, jestli sem neudělal chybu, že sem do muzikálů nešel dřív. Ale neměl sem to v sobě. Moc mě to nelákalo. Tam jsou všichni, proč tam mám jít i já? Přiznám se, že sem v určitých věcech laxní. Kdybych byl malinko tvrdší a razantnější, tak možná, že ... Ale ne, možná to má být tak, jak to je. Já nevim.

Vzpomínáš na to období s nějakou nostalgií?

Ten muzikantský život se prolíná s i mými osobními věcmi, takže to bylo kolikrát složité. Takže sem si prožíval období, kdy sem neměl sílu ani chuť zpívat. A potřeboval sem bejt sám. Bez muziky a bez lidí. A bohužel se to taky povedlo v období, kdy se třeba lámaly chleby – v různých vydavatelstvích. Kdy sem u některých věcí měl být a nebyl sem. Ale asi to tak mělo být.

Stando, moc Ti děkuju!

Díky, ať Ti to dobře dopadne!

2.6. Michal David

Mohl byste se v úvodu představit a říct, jakým způsobem ste se stal hvězdou pop music?

Já se menuju Michal David a hvězdou pop music sem se stal v roce 1980 s mojí první písničkou *Chtěl bych žít tak, jak se má*. Předtím sem byl klávesový hráč ve skupině Kroky, doprovázel jsem Janu Kratochvílovu a Naďu Urbánkovou. Vzhledem

k tomu, že obě dvě potom z Kroků odešly, tak sem přišel k Frantovi Janečkovi se zmíněnou písničkou. Zkusili sme jí dát do rádia a tím začala moje kariéra.

S Františkem Janečkem jste spolupracoval ...

... s Františkem Janečkem sem spolupracoval deset let, to znamená, že sem tam nastoupil v šestnácti letech a když mi bylo dvacet sedm, tak sem odcházel a založil skupinu Allegro.

Jaký to pro vás bylo, jako pro původně jazzového pianistu. To, že ste najednou začal hrát pop ...(?)

Tohle je to osudový, když to má člověk z hůry dáno. Já sem hrál na Pražských jazzových dnech v sedmdesátém šestém roce, kdy sem tam získal ocenění Muzikant roku. A přišel tam bubeník skupiny Kroky a přítel Jany Kratochvílový Pavel Trnavský s tím, že chtějí klávesistu. Já sem to vzal hned, protože sem se chtěl živit muzikou. To byla taková hozená rukavice, kdy sem viděl, že přichází moment, kdy můžu nastoupit do profí kapely. Navíc to byla doba, kdy sem Janu Kratochvílovou znal strašně krátkou dobu a asi den před tím koncertem na těch Pražských jazzových dnech sem jí slyšel v rádiu a řek sem si, že bych s ní chtěl někdy hrát. To byla zpěvačka, která se mi hodně líbila. Zpívala písničku *Song* a to pro mě bylo něco úplně nového na český pop scéně. Ona zpívala jako Janis Joplin, měla úplně jinej, bluesovej přednes. A tam sem opravdu u toho rádia zkoprněl. A tři dny nato sem s ní vlastně už hrál, což byl osudovej zlom.

A protože sem začal jezdit s Krokama, už sem neměl na jazz tolik času a musel sem ho opustit. Předtím sem doprovázel zpěvačku Janu Koubkovou se skupinou Čtyři, což byla taková jazzová formace. S nástupem do Kroků to všechno skončilo.

Skupina Kroky najednou neměla sólového zpěváka. Tou hlavní hvězdou ste se tedy stal vy. To František Janeček rozhod okamžitě, nebo ještě někoho lanařil?

Okamžitě potom, co sem mu přines tu písničku a co sme jí nasadili do rádia. Čtrnáct dní tři týdny nato se stala hned hitem. A tím pádem sme se rozhodli, že postavíme repertoár a že lídrem skupiny Kroky se stanu já.

Jaká byla spolupráce s Františkem Janečkem? Jaký byl manažer?

On byl velice tvrdý manažer, ale byl manažer západního typu. Tak, jak sme to nastavili, tak to skutečně odpovídalo tomu, jak to dělali producenti v západním

Německu jako Frank Farian nebo Dieter Bohlen⁷⁷, podle kterých sme se orientovali. A Franta skutečně – ať je to, jak je to – byl obchodně a manažersky neuvěřitelně zdatnej, uměl v tom hodně chodit. Měl kontakty, což je důležitý. Měl kontakty na rádia, televize, znal se se spoustou lidí z branže. Takže měl napojení na autory, textaře. Navíc měl obrovskej potenciál ve schopnosti koučovat kapely. Byl opravdu jedním z těch nejlepších producentů u nás.

Skládal ste sám nebo s Janečkem společně?

My sme měli takovej týmovej formát. My sme dělali s Frantou a se Zdeňkem Bartákem. Nejdřív teda jenom s Frantou. Začalo to teda tak, že já sem přines pár písniček a udělalo se to. Nabrali sme nějaký autory. A Franta si sed k piánu, von teda hrál na harmoniku – jak se vo něm říkalo, že vůbec nehraje na klávesy, nebyla to tak docela pravda. Přines pár motivů, já sem to přepracoval, přearanžoval a vlastně sem udělal písničky. Takhle to u nás fungovalo.

Jinak, co si budem vykládat: ty peníze nebyly až tak veliký, protože sme měli honoráře, který nám vypláceli Pragokonzert nebo Pražský kulturní středisko (PKS) a ty honoráře nebyly tak vysoký. Ale zajímavější byly autorský honoráře. Tak se to dělalo i v západní Evropě. Ty producenti a lidi, který dělali kolem kapely, se třeba přepisovali jako autoři. V tomhle případě to bylo tak, že Franta přines nějaký motivy a já sem je zpracoval.

Ten team ale fungoval poměrně dlouho. Najednou do něj přišly nové tváře. Byla tam Markéta Muchová, byl tam Pavel Horňák. To všechno byla aktivita Františka Janečka?

To všechno byla aktivita Franty, protože on viděl dopředu. Já sem v zásadě tydle obchodní věci neřešil, já řešil jenom ty umělecký. Ale Franta vždycky, když byla nějaká díra na trhu, nebo když sme měli nějakou absenci něčeho, tu mezeru zaplnil. Což byla třeba právě Markéta Muchová. Protože my sme hodně hrávali po kasárnách a tam ty vojáci, i když znali moje písničky, tak je to moc nebavilo. Ve chvíli, kdy nastoupila Markéta, sme měli plný sály, že jo ... To samý bylo s Pavlem Horňákem. Franta rozhod, že na nás choděj děti a že by to chtělo nějakýho dalšího zpěváka, kterej by oslovoval menší děti, než já.

⁷⁷ Západoněmečtí producenti – Farian produkoval například skupinu Boney M, Bohlen Modern Talking

Čili sme pořád hledali ty skulinky, abychom je mohli zaplnit. A to nebylo jenom ohledně interpretů, to se třeba týkalo i formy představení. Například já sem sem přivez ty klávesy na krk a tím sem se tak jakoby proslavil. A pak to začali po mně začali preferovat různé kapely, jako například Turbo. Anebo sme měli supr světla dovezený z Ameriky a ze západního Německa. A měli sme světelný efekty u nás tehdy nevídaný. Lidi šíleli, protože znali akorát divadelní reflektory a my sme najednou dovezli, co tady bylo absolutně mimo chápání člověka. To samý co se týká aparatury. My sme byli taková trošičku avantgardní v tomhle.

Vy máte italské kořeny. Ovlivnil vás nějak hudební styl, kterému se říkalo Italo disco?

Tak já byl vůbec ovlivněnej diskem. Jednak sem v Itálii žil dva roky jako malej kluk, takže sem uměl italsky a měl sem k Itálii vztah. A jednak se tady v Československu hrálo disko. A vesměs to ze čtyřiceti procent byla italská provenience. Takže se tady hráli Richi E Poveri, Umberto Tozzi, Drupi tady byl strašně slavnej ... Takže nás to ovlivňovalo zvenčí. Jednak mi to bylo blízky a taky to byl trend. Takže taková ta diskotéková muzika, se kterou sme začínali a kterou sme jako skupina Kroky preferovali, představovala náš záměr. Věděli sme, že diskotéky je něco novýho, co nahrazuje Čaje o páté. Najednou začali bejt slavný dýdžejové jako Jakub Jakoubek, Miloš Skalka, Martin Pošta, Martin Vysušil a my sme s nima byli všichni kamarádi, takže nám hráli ty singly, mělo to ňákou vazbu a fungovalo to.

Ještě bych se vrátil k těm cenám za vystoupení. Pepa Vlček mi kdysi vyprávěl, že se dalo leccos vyždímat z cest'áků. A že tedy František Janeček za sebou na vystoupení tahal Mercedes bez motoru ... Je to pravda?

To bylo trošku jinak. My se měli Volhu, který sme říkali Carevna. Ty cest'áky se tehdy samozřejmě platily. A proto vymysleli Franta s bubeníkem Honzou Prokopem, kterej je už v muzikantskym nebi, takový zařízení, aby nikdo v tý Volze nemusel sedět. To byla taková tyč do věčka zavěšená na kola a tím pádem, když ten autobus zatáčel, tak zatáčela i ta Volha za nim, aniž by tam seděl řidič. A jednou, asi ňákej pořadatel, viděl jak přijíždíme a viděl, jak je ta Volha zavěšená a nahlásil to tehdy na Pragokonzert a měli sme z toho fakt teda velkej průser.

Řešil to František Janeček. Měl problém něco takového vyžehlit?

Samozřejmě to nakonec vyžehlilo, ale bylo to docela na hranici. Protože za to zavírali.

Byli ste někdy konfrontováni s politickou mocí? Se zvůli sekretariátu, soudruhem Millerem? Měli ste někdy problémy, kterým bylo třeba čelit?

Měli, jako každé jiné. Měli sme problémy na Pragokonzertě, kde mě nechtěli pouštět na různé festivaly. Moh sem vystupovat za Československo na Eurovizi, to mi zakázali. Měli sme jeden průšvih, když se Franta náh moc rozpovídal v Mladym světě a tak sme dostali distanc na tři měsíce a nehráli sme. A Franta dostal velké kartáček od pana ředitele Pragokonzertu Hrabala a náměstka Posejpala. Tam bylo výborné trio - to se jmenovalo Hrabal – Škrabal – Posejpal. A Franta se snažil, aby sme začali hrát. Tak si vytvářel kontakty a vím, že s tajemníkem Millerem z ÚV měl nějaké vazby, ale já ne. Já se přiznám, že sem ho jednou v životě viděl, když sem byl u něj v kanceláři na koberečku. Ale Franta s ním nějaké kontakty měl.

Snažili se Vás dostat na nějaký festival politický písně? Musel ste vystupovat ...

... ale to jezdili všichni. To si myslím, že bylo dané. Ať to byla Politická píseň nebo Děčín – když se to odmítlo, tak ste tři měsíce nemusel jezdit. A když řekli: „*Pojedeš do Moskvy!*“, tak ste jel a když ste nechtěl ject, tak utrum. Ale nebyla to jenom naše věc. Jezdili všichni: Olympici, Turbo, Lucka Bílá, všichni, který zpívali. Karel Gott, Helena, Hanka Zagorová, všichni to dělali.

Jak vypadal takovej zákaz? Pořadatelé vás nebrali?

To né. To nebylo o pořadatelích. Tyhle vystoupení se dělali v kulturácích přes agenturu. Takže v momentě, kdy nám dal Pragokonzert distanc, tak sme neměli kšefty.

Od Františka Janečka ste odešel v roce 1987. Ale tam ste byl součástí týmu, což bylo lepší, protože sólista měl velice těžké se prosadit. Začal ste spolupracovat s Ladislavem Štáidlem ...

Já sem se pod Láďu Štáidla tak trochu schoval. V momentě, kdy jsem odešel od Franty Janečka, sem očekával, že přijdou různé klacky pod nohy. Franta to moc nezkous, že sem odešel z Kroků. Pro něj to byla rána, počítal s tím, že mě má

ovládnutýho. Ale tam už skutečně došlo k velké ponorkový nemoci, kdy sme si s Frantou moc nerozuměli jako lidi. On byl strašně proti vztahu s mojí Marcelou, skutečně dělal věci, který už nebyly v souladu se slušným chováním. A taky už to v Krokách byl velké cirkus, toho uměleckýho prostoru sem tam měl už málo.

Když odcházel Petr Kotvald od Karla Vágnera, měl stejnou pozici. S tím rozdílem, že neodcházel do silnýho týmu, ale zkoušel to sám s Jindřichem Parmou a Pavlem Cmíralem. Přesto se mu nakonec podařilo nějak se prosadit. Existovala šance – kdyby ste nespolupracoval s Ladislavem Štáidlem – že by ste se sám udržel na té pozici?

Já myslim, že asi jo. To spíš šlo o takovou tu stříšku nad hlavou, o takovej ten klid. S Láďou to nebyla žádná spolupráce typu uměleckýho nebo obchodního. My sme za nim přišli s Honzou Prokopem s tím, že odcházíme od Franty a potřebujeme někoho, kdo by nás zachraňoval, kdyby Franta zlobil. A Láďa řek: *“Jasně, já to naprosto chápu kluci. Kdybyste cokoliv potřebovali, není to samozřejmě problém. My teď s Karlem máme spoustu práce, takže se vám ani věnovat nemůžu a můžete počítat s tím, že se na mě můžete spolehnout.”* Když Franta zjistil, že sem pod Láďou Štáidlem, tak sme mu vzali vítr z plachet a bylo to pro něj i pro nás vyřešený.

Způsoby ovládnání zpěváků stran Františka Janečka zacházely opravdu daleko. Dokonce vám v případě, že ste zazlobil zařídil vojnu ...

Samozřejmě. Pořád sem si myslel, že mě Franta zachraňuje, ale on skutečně vytvářel tyhle situace. Jednou jsem před Vánoce „zazlobil“ a na Štědrej den mi přišel povolávací rozkaz. Tak sem šel za nim a von: *„Jo chlapče, když zlobíš ... To se nedá nic dělat. Teď abych to zehnil!”* Ale bylo to tak, že zašel na tu Vojenskou správu za tím šéfem a řek mu, aby mi poslal povolávací rozkaz. A takhle to ovládal. Věděl, že vojna je pro mě nepřijatelná. My muzikanti sme se všichni snažili o Modrou knížku. Já sem o ní bojoval zhruba osm let, z toho šest let se staral Franta, abych jí nedostal. Aby mě moh ovládat, aby mě moh mít na háčku.

Jaký ste měl vztahy s ostatníma producentama – manažerama: Karlem Vágnerem, Petrem Hannigem a dalšími?

Já sem nikdy neměl s nikym problém a se všema sem byl v zásadě v pohodě. Franta byl branej jako jeden z bossů. Jeden z těch, který ovládaj ten šoubyznys. Těhle

lidí nebylo moc. Bylo jich pár: Láďa Štaidla, Franta Janeček, Karel Vágner, Petr Hannig a pár takovejch těch druholigovejch. Co se týče mě, neměl jsem problém spolupracovat s kýmkoliv.

Kdo byl v té době největší kamarád, přítel, kolega, se kterým ste se vždycky rád potkal?

V zásadě všichni. My sme toho hodně dělali společně. Ať to byly různé televizní veliký šou jako Dva z jednoho města nebo Televizní kluby mladých a spousta těch dalších zábavných pořadů, který byly skoro každéj víkend. Tam sme se všichni vídávali, komunikovali, sedávali spolu u piva, nebo u panáka. Já s tím nikdy problém neměl.

Od Františka Janečka ste odcházel v době gorbačovského společenského uvolnění. Projevovalo se to nějak na hudební scéně? Více svobody v tvorbě, nebo méně restrikcí ... (?)

Já myslim, že ta cenzura byla pořád. Tam seděl pan Honz, což byl textař a zároveň to byl cenzor. Staral se o to, aby na Supraphonu neprošel nějakej závadnej text. Dokonce ten Vašek kolikrát přišel, abychom mu dali nějakej text, že by něco otextoval, aby si taky něco vydělal. Aby sme se domluvili a neměli nějaký problémy s cenzurou. Natvrdo. Takže sme mu dali nějakej text, tudíž od Vaška Honse mám jednu nebo dvě písničky. Možná to bylo trochu uvolněnější. Když sme založili s Honzou Prokopem Allegro, tak sme nastolili takovou tvrdší muziku, tvrdší popík, kde bylo víc kytar. Bylo to víc o muzice, už to nebyla ryzí kolovrátková popina. Chtěli sme to trochu víc muzikantsky. A to se povedlo. Allegro byla kapela, která zafungovala a kterou sem pak po dvou letech přepustil Heleně Vondráčkovy.

Já sem vlastně neskončil se zpíváním tím, že přišla revoluce. Já sem skončil se zpíváním eště o minimálně deset měsíců dřív. V 1988 roce sem si založil vlastní nahrávací studio a začal sem se věnovat studiový práci. A v únoru 1989 sem klukum oznámil, že končim s hraním, že už nechci koncertovat. Protože sem měl za sebou tři tisíce koncertů, miliony kilometrů a byl sem fakt unavenej. A začala mě bavit hlavně ta autorská tvorba a práce ve studiu. Takže sem Allegro přesunul na Helenu Vondráčkovou, která dál jezdila. Kluci nepřišli vo práci a já sem to hraní pověsil na hřebík.

Začal ste pocít'ovat po revoluci úpadek zájmu o českou muziku?

Určitě tam došlo k tomu, že jednak nastala konjunktura přísunu věcí z venku. Obrovská hromada písniček, kapel a zpěváků ze západu. Takže byly i tlaky vydavatelů z venku, jednak tady byla obrovská euforie ze strany všech rádiových a televizních dramaturgů. Začali mít pocit, že se tady konečně můžou západní zpěváci prezentovat. Pak tu byl pocit a dojem ze strany hudebních kritiků a akademiků, že by měli mít přednost kapely, který dřív byly zakazovaný. Takže tu byla taková vize, že zničíme populární muziku a začne se tady hrát jenom bigbít, rock a takový ty alternativní směry. Což se samozřejmě v první fázi dařilo. Skutečně ten popík šel do pozadí. Všichni ty zpěváci včetně Karla Gotta, Heleny Vondráčkové se stali nepopulárními ze strany té branže. Nicméně ale došlo k tomu, že si ty lidi řekli, co chtěj. Publikum, který má rádo popovou muziku. A tam už ta kritika byla krátká. Zjistili, že to hlavou proti zdi moc nepude. Takže začala konjunktura českých písniček osmdesátých let.

V roce 1994 - 95 začal být na diskotékách zájem o starý písničky a nejmíc vo ty moje. To se stalo v tom pětadevadesátym, kdy sme se s Frantou Janečkem dali zase dohromady a vydali sme cédéčko *20 největších hitů 1 a 2*. Prodalo se přes dvě stě tisíc kusů. A začal obrovskej zájem ze strany majitelů diskoték, který mě oslovovali, abych přijel jako host. Já sem jezdil za 4, 5 nebo 8 000,- korun za půl hodiny.

Pak přišlo Nagano 98. Kluci - hokejisti - si mě hráli v kabině a tam byl ten největší zlom. Sem prožíval comeback. Vzali mě mezi sebe a na tom Staromáku dali najevo, že mou muziku mají rádi a že jim něco dává. A tam to vzali i ty lidi. Já jim navíc napsal tu hymnu *Když máš ten správněj tým*, takže to bylo celý provázaný. A najednou za mnou chodili lidi, že když už i zlatý hokejisti mě mají rádi, že na tom asi něco bude.

Zažil ste nějakou existenční krizi od začátku devadesátých let do doby, o které mluvíme?

Určitě, byl to hlavně rok 1990-91, kdy sem prožíval docela těžkou situaci. Byl sem vybrán kritickou branží za symbol té komunistický doby. Bylo to daný zřejmě Spartakiádou, kde sem zpíval *Poupata*. Spousta lidí zapomněla, že Walda Matuška taky zpíval na Spartakiádě, Vašek Neckář taky. Ale o tom už se nemluví. Mluví se jenom vo Davidovi, a to je špatně. A já sem skutečně v devadesátym a jednadevadesátym roce tim, co se o o mně psalo, dostával sodu a sáhnul sem si na dno.

Finanční situace s tím nějak souvisela?

Souvisela, protože sem splácel studio. Já sem byl první úvěřář soukromýho rázu, kdy sem dostal do kufru milión od Československý obchodní banky v osmadvadesátým roce. Studio stálo hodně peněz. Dva a půl miliónu bylo tehdy víc, než dneska. Taky sem měl dva společníky, který sem musel vyplatit. A musel sem to studio hodně pronajímat, abych moh splácet, protože sem měl nehoráznej úrok 24%. To byla totální lichva ze strany banky, ale já sem neměl jinou možnost. Bylo to pro mě těžký období, ale zvlád sem to a to studio sem zaplatil a natočila se tam spousta skvělý muziky. Jak rockový, tak popový. Točili se tu duety Lucky Bílý a Karla Gotta, točila tu Petra Janů, Iveta Bartošová, Michael Kocáb, Vilda Čok, bigbeatový kapely atd. Měl sem štěstí, že to studio mělo určitý renomé a že sem ty lidi jezdili.

Když sme se bavili o přelepce normalizačního zpěváka - vy ste tím byl asi nejvýrazněji postižen. Vždycky se narátorů ptám, zda se před listopadem, nebo po něm zajímali aktivně o politiku. Vy se teď angažujete. Kdy to přišlo?

Já sem se o politiku v zásadě nikdy nezabýval. Až do momentu, kdy sem tak trochu dospěl a kdy sem si uvědomil, že by se člověk měl zabývat politikou. Taky to byla doba, kdy sem už měl děti a člověk musí přemyslet, do čeho ty děti pouští, do čeho vyrůstaj. Ta politika není jenom na těch politicích, ale i na nás voličích, kteří si tu politiku vytvářej. Já sem do politiky vstoupil trošku aktivněji v roce 2003, možná 2004. Začal sem podporovat Sociální demokracii, protože já sem takzvanej „středák“. A pro mě tahleta strana je akceptovatelná jak z tý levý, tak z tý pravý. Není to vyloženě doleva, není to Komunistická strana, je to sociálně demokratický zaměření. A já sem sociálně založenej člověk, takže sem inklinoval k týhle straně, než k těm doprava, který to berou moc materialisticky. Já potřebuju malinko toho sociálního cítění.

V roce 1999 začala v Česku vysílat dvě rádia Blaník a Impuls, která svůj playlist postavila na český muzice. Nejvíc hitů v takovém playlistu má Michal David. A najednou se to veřejný míněný zlomilo ve prospěch český muziky. Myslíte, že právě ta rádia sehrála v tomto ohledu klíčovou roli?

Co se týče těch rádií: uvědomte si, že soukromý rádia sou založený na tom, aby měly peníze, posluchače a reklamní partnery. Abych je nechválil – to, že mě začaly hrát, bylo proto, že si to přáli lidi. Oni vycítili, že národ chce českou muziku, tak po tom šli jako po kšeftu. A nebylo to jinak. Takže je moc nechvalme – musely! A mě to hrálo do

karet a byl sem rád. Nejvíc tomu napomohli dýdžejové, který začali hrát moje písničky. A potom posléze i moji fanoušci, kteří si začali volat do rádií.

Ale je škoda, že nehrajou nový interprety. Nehrajou lidi, který sou třeba vidět televizi. To je zvláštní averze vůči všem těm „superstárům“ a zpěvákum, který nastoupili do těch různých soutěží. Tady ta rádia apriori řeknou, že žádnou „superstar“ hrát nebudou! To je špatně. Protože nevim, koho chtějí vytvořit příště, až skončí naše éra a to už nebude dlouho trvat. A lidi budou chít nový, mladý idoly. A pokud tomu ta rádia nebudou pomáhat, tak co tady bude?

Nemrzí vás, že většina Vašich v rádiu hraných písniček je z první éry, ze spolupráce s Františkem Janečkem?

Nemrzí. Protože to byly ty nejlepší písničky, který sme udělali. Taky sme to dělali s nadšením, byl v tom entuziasmus. Proto sou taky tak výjimečný nebo nadčasový. My sme kolikrát vraceli textařům dvakrát třikrát text, když se nám nelíbil. Protože sme chtěli, aby ty texty byly o příbězích. Proto říkám, že každéj chce žít nonstop, každéj chce mít svých pár přátel, každéj chce svou lásku z pasáže a svůj diskopříběh. Což je takový shrnutí mé tvorby. A všechny ty písničky, který zpívám, mají v textech kus života každého z nás.

Ve druhý polovině devadesátých let ste se stal znovu obrovskou hvězdou. Začal ste dělat velice úspěšný muzikály. Jsou Vaší seberealizací nebo se spíš považujete za popového zpěváka?

Ono se to nedá moc porovnávat. Já mám různý polohy: jedna je zpěvák, druhá autor, třetí producent. Každá má svůj půvab, každá ta práce je svým způsobem jiná. A navíc je něco jiného psát muzikály a psát písničky, to je diametrální rozdíl. Tady je bezvadný to, že mám širokej rádius práce, což mě dělá výjimečným. Nejsem jenom zpěvák, jsem taky muzikant. V očích těch lidí jsem asi všestrannej. Ale to zpívání je senzační věc, protože mě obrovsky nabíjí. Mě de o to, aby se lidi pobavili, zatančili si, zazpívali si a odcházeli s dobrou náladou. V muzikálu je to to samý, akorát že tam odcházejí víc pesimistický, protože ty moje muzikály končej většinou smrtí. Ty lidi prostě musejí odcházet s nějakým pocitem. Musejí mít pocit, že jim to něco dalo.

Máte pocit, že návrat „starých hudebních elit“ do srdcí posluchačů souvisí s tím, že nové české elity nevyrostly?

Jak to, že nevyrostly? Dyt' je tady spousta skvělejších kapel, ať sou to Kryštof, Chinaski, Lucie, Wanastovky, Čechomor ... To bych neřek. Já bych řek, že je to naprosto v pořádku, že po tý době, kdy tady byly různé zákazy hrát angloamerickou muziku, se to uvolnilo a ten přísun byl obrovskéj. Na druhou stranu se tu stalo, že najednou byla v podstatě zakázána ta česká muzika. Najednou se zapomnělo na českou muziku a teď se bude hrát jenom ta angloamerická. A to sou takový ty extrémý. Všude v západním světě hrajou samozřejmě angloamerický věci, ale půl napůl. Půl francouzskéjch, italskéjch ... A mám dokonce pocit, že to tam zařizovali hudební odbory. Chtěli, aby tam byla vyváženost mezi domácí a zahraniční tvorbou. Tady se najednou začala hrát cizí muzika a česká se hrála maximálně z 5-10%. To vyvolalo reakci v lidech, který řekli, že to nechtěj. Chceme českou a slovenskou muziku, kterou máme rádi. Teď bych už řek, že je to dokonce ve fázi, kdy je československá muzika preferovaná. Myslím, že 60% ku 40% je tak akorát.

Myslíte, že je hlavním důvodem popularity český muziky je slovanská melodika nebo české texty?

Je to jednak vo textech, jednak je to i vo tom, že ta mentalita tý muziky má něco do sebe. Lidi v sobě mají určitý geny, který v hudbě vyžadujou.

Stává se vám, že lidi pořád ještě tleskají na první dobu?

Jo, můžu Vám ale říct, že v *Diskopříběhu* si je pěkně vodim a tleskají na druhou.

Michale, stal ste se znovu jednou z největších českých hvězd. Máte pocit, že ještě zaútočíte na Českého slavíka?

Já mám pocit, že jo. Je to o lidech, jakou máte fanouškovou obec. Myslím, že o tom hovoří moje koncerty. Moje minulý turné Megatour navštívilo pětapadesát tisíc diváků, měl sem vyprodanou O2 Arénu, kde bylo sedmnáct tisíc diváků. To asi vypovídá o tom, že tu fanouškovskou obec mám. A pochybuju, že by mi tyhle lidi neposlali hlasy. Slavík je pro mě svým způsobem důležitěj, protože to není akademická soutěž, ale soutěž divácká. A tam skutečně hlasujou jenom ty fanoušci.

Michale, díky za rozhovor.

2.7. Karel Vágner

Pane Vágner, mohl byste se na úvod představit a říct, jak ste se dostal k muzice?

Tak já sem vlastně muziku nikdy nechtěl dělat. Normálně sem pracoval a byl přesvědčen o tom, že budu dělat sport. Chytil sem dorosteneckou ligu ve fotbale ve Spartaku Kbely a skákal sem o tyči. Protože sem vyučený nástrojař v automobilce v Mladé Boleslavi, nastoupil sem do Veltechny v Čakovicích. Tam mi rámová pila chytla ruku a udělala mi velmi těžké zranění. Tak sem vlastně skončil s vrcholovým sportem a musel sem nastoupit vojenskou službu. Pak sem skončil ve Štáhlavech u Plzně, a dělal skladníka na muničáku. To mi umožnilo dojíždět do Plzně k jednomu panu profesorovi jménem Brabec a nakonec sem se po letech dozvěděl, že to byl otec Luboše Brabce. Ten se tam tenkrát motal jako desetiletý kluk, dneska sme kamarádi a máme spolu natočeno sedm desek. Lubošův tatínek mě připravil ke zkouškám na konzervatoř, já sem ty zkoušky udělal a posléze přestoupil k profesorovi Bendovi na pražskou konzervatoř s tím, že se nebudu věnovat vážné hudbě. A proto sem začal hrát i na basketu.

Zakládal sem s Honzou Vyčítalem Greenhorny, potom sem hrál se Sodomou Gomorou – tam sem se také poprvé letmo setkal s Hanou Zagorovou. Později sem hrál se skupinou, kterou založili bratři Spálení. To bylo ještě obráceně, kdy Petr hrál na bicí a zpíval Honza, zároveň hrál ještě na baryton saxofon. Ta skupina se jmenovala Gentlemani a posléze Hroši. Tam odtud sem dostal nabídku na angažmá do slavné studiové skupiny Karla Duby. Karel byl znám tím, že byl první člověk, který v této zemi začal hrát na elektrickou kytaru. Hrál sem s nima až do roku 1968, do dne, kdy k nám přišli kamarádi z východu.

Měli sme začínat turné v Ulánbátaru⁷⁸ a vezli nás tam někam do hor k jakémusi historickému pomníku. Selhaly nám brzdy a zřítily sme se s autobusem do údolí, ta kapela kromě mě a klávesisty Ivo Moravuse celá zahynula. Já sem po návratu velmi krátce hrál v AUSu a jednoho večera mi zavolal Jirka Šlitr a nabídl mi angažmá do Semaforu, kde sem strávil přelom roku 1968/69.

V té době, i když tady začalo přituhovat, jezdili po Evropě agenti, který sháněli mladé talentované hudebníky do amerického muzikálu *Hair* a v Semaforu koupili mě a

⁷⁸ Hlavní město Mongolska

kytaristu Zdeňka Dvořáka. Odjeli sme tedy s Mefistem⁷⁹ do německé produkce v západním Berlíně. Jezdili sme po Evropě a byla to nádherná práce: zpívala tam třeba Donna Summer, nebo Liz Mitchell z Boney M. Byla tam bezvadná parta. Já měl potom velkou životní křížovátku, protože s námi chodili jako hosté hrát trumpetisti ze dvou výtečných německých kapel. Jedna byla kapela Jamese Lasta a druhá kapela Maxe Gregra. A Pragokonzert stahoval muzikanty, aby se zjistilo, kdo tam zůstal a kdo ne. Tak sem odjel do Česka a měl sem v kapse smlouvy jak s Maxem Gregrem, tak s Jamesem Lastem. Moh sem si vybrat. U toho Jamese Lasta to bylo trošku podmíněný tím, že bych tam měl zůstat. Ale to se mi moc nechtělo, protože sem tady měl nemocnou maminku. Nebyl sem člověk stavěnej na to, abych zůstal venku. Prostě – já sem tady vytek z hrníčku, v týhle zemi chci žít a vždycky sem chtěl.

Vrátil sem se domu s tím, že sem si myslel, že mě tutově nepustěj. A na ulici mě potkal dirigent Tanečního orchestru Československého rozhlasu Josef Vobruba a nabídl mi spolupráci. Řek mi, že se vsadil s režisérem Vaštou, že Evě Pilarový vrátí Zlatýho slavíka a že dává dohromady mladou kapelu. Samozřejmě mě nalákal i na úžasného kamaráda Jirku Lahodu, kterej hrál v tý době v Juventus. Byli sme taková mladá rytmika, nový základ TOČRu. Takže tam byl Jirka Lahoda, já tam byl na baskytaru, Ota Jahn na doprovodnou kytaru, Vláďa Janiš na bicí a na klávesy Jarda Uhlíř. Nastoupili sme do TOČRu, Vobrubovi se to povedlo a tu sázku vyhrál, Evě Pilarový toho slavíka vrátil. Ale potom už neměl tolik času.

Kapela, která jezdila s Evou Pilarovou, to nebyl celej TOČR, to byla víceméně jenom rytmická část a několik dechů. Tak to nákej čas ved trombonista Láďa Pikart, ale protože byl taky vázanej prací v TOČRu, navíc v Jazzovym orchestru Československého rozhlasu, neměl tolik času. Tak sem tu kapelu převzal a tím vlastně vznikl první Orchestr Karla Vágnera, který začal doprovázet Evu Pilarovou.

Po nějakém čase došlo k takové osudové věci - v době, kdy měla kapela odjet na Kubu a mě se tam strašně nechtělo. A pianistovi Vítovi Hádlovi, kterej se mnou hrál už místo Jardy Uhlíře, se tam taky nechtělo. Tehdy nás přemluvila Hana Zagorová, aby sme jí postavili kapelu. Tak sme jí tu kapelu postavili a to nám vlastně zachránilo život, protože sme neletěli na tu Kubu. Kluci, když letěli zpátky, spadli s TU 154 v Praze na letišti a až na jednoho tam všichni zahynuli. Takže Hanka byla vlastně člověk, kterej nám zachránil život a od tý doby sme s Vítou Hádlem hráli s ní.

⁷⁹ Mefisto - hudební skupina

Víťa pak dostal za úkol postavit jako šéfdramaturg Orchester Československé televize, ale já sem měl ve zvyku mít připraveného muzikanta na kterýkoliv post a tak se mnou začal hrát další úžasný člověk, po kterém se mi do dneska stýská: famózní pianista, člověk a manžel mé spolužačky z konzervatoře Lídy Nopové - Miloš Nop. Hrál se mnou až do konce, než jsme si s Hankou v určitém okamžiku řekli, že přibrzdíme. Hanka se vdala za Vlastu Harapese a já sem založil studio Charlies Company, kde sem začal točit nové projekty a založil vydavatelskou firmu Multisonic. Do kapely sem si za sebe našel výtečného baskytaristu Jirku Dvořáka. Jirka je člověk s organizačními schopnostmi, takže on to vedení kapely strhnul na sebe a to je vlastně teď nejlepší doprovodná kapela, která tady je: Boom band. Doprovází Gotta, Zagorovou, Vondráčkovou, Bílou a je to vlastně orchestr schopný doprovodit kohokoliv, protože sou tam velice vzdělaní muzikanti, který výborně čtou tzv. z listu. A to je vlastně moje bývalá kapela.

Ve kterém roce ste založili kapelu pro Hanu Zagorovou?

Kluci spadli s tím letadlem 19. února 1973. A my jsme vlastně v ten den měli koncert v městečku Paněvěžesk u Vilnijusu. Tam jsme se to dozvěděli.

Ta práce zkoumá zejména léta osmdesátá. Na českém hudebním trhu tehdy existovaly týmy lidí, kteří kolem sebe soustřeďovali muzikanty, zpěváky a vytvářely produkční manažerský tým. Vy ste byl jeden z hráčů na trhu. Kdy zhruba vykrystalizovala politika takových týmů?

Tým vznikl průběžně. Hned na začátku Vám řeknu, že zpěvák na špičkové úrovni nemůže bez týmu existovat. Musíte mít aranžéry, samozřejmě muzikanty, skladatele a osobnosti kvalitní umělecky, ale i lidsky, protože jezdíte po zájezdech a velmi náročných štacích.

My jsme hráli třeba na Sibíři, ve Vladivostoku, v Murmansk, ve střední Asii, ve Švédsku, Německu, projeli jsme Polsko, hráli jsme na Kubě – to není legrace vyhnout se ponorkovým nemocem. A já myslím, že sem měl muzikanty velmi vybraný. Ale když máte tým, musíte mít taky textaře. Což byli u nás Pavel Žák a Zdeněk Borovec, Eda Krečmar a Pavel Vrba. My jsme totiž dělali jenom se špičkovými textařema. Kupodivu - Hance ale sedly nejvíc texty, který si napsala sama. Vždycky, když měla chuť si napsat text, byl to démant.

Já měl za úkol spíš vybírat ty šlágrový písničky. Hanka vybírala písničky typu *Živá voda*, *Kousek cesty s Tebou*, *Maluj zase obrázky* – vlastně její největší hit. Já sem měl zase docela čich na hity. A nedávno mi volal v noci Petr Rezek, měl koncert někde v Hybernii a říkal, že za nim přišel jeden pan profesor z Olomouce, jestli si prej Petr uvědomuje, že každá jeho písnička je šlágr. A vo tom to bylo! Já vim, že jestli sem měl někdy nějaký cit, tak to byl právě cit na šlágr. To nakonec vykrystalizovalo v to, že vznikly *Holky z naší školky*. Písnička, který se prodalo milión tři sta padesát tisíc. Já myslím, že na to můžu bejt docela pyšnej, i když si myslím, že pokora je kromě zdraví to nejdůležitější.

Vy ste narazil na jednu zajímavou věc: to byla spolupráce Hanky Zagorové a Petra Rezka. A pak přišli Standa Hložek a Petr Kotvald. Byla to původní myšlenka, že to budou zpívat s Hankou, nebo měli nahradit toho Petra Rezka?

Vůbec ne. S náma dělali různý zpěváci. Když přijela z Paříže Lenka Filipová, že by chtěla spolupracovat, Hanka řekla dobře a Lenka s náma hrála první půlku. Potom s náma dělal Petr Rezek, ale Hanka chtěla k sobě dva kluky, který by zpívali i tancovali. A jak sem míval dopředu ty lidi připravený, tak sem vlastně nikoho nehledal. Já sem totiž na festivalu Zlatý řetěz v Jihlavě viděl Petra Kotvalda a na Intertalentu Standu Hložka, s kterým sem spíš hrával fotbal. To byl takovej sportovní typ. Tak sme jim nabídli angažmá a udělali s nimi první písničku *Oh Suzi* – to byla coververze – a pak přišly *Holky z naší školky* a kluci se s nima najednou začali probojovávat do čela hitparád. A přišla doba, kdy sestava Zagorová – Kotvald – Hložek neměla konkurenci.

Abych se ale vrátil k tomu Petrovi Rezkovi ... Když nastoupili kluci, asi se cítil - zcela zbytečně - lehce ohrožený. A do toho přišel moment, že mu někdo nakukal, že by měl dělat rockovou muziku. Tak von že přitvrdí, dal si dohromady rockovou kapelu, začal zpívat rock a velice brzy na něj lidi začali zapomínat. Ale teď je jasný a ví to, že bude dělat zpátky muziku s Hankou. Nehledě na to, že spolu mají několik silnejch duetů jako *Ta pusa je tvá*, *Duhová víla* a podobně.

Mimochodem - *Duhová víla* byla moje první písnička. Si pamatuju, jak sem na ulici potkal paní doktor Fikejzovou. Ona byla taky atletka, dokonce reprezentantka, běhala střední tratě. A já jí říkám: “*Jiřinko, nemůžete mi poradit, kdo by mi napsal duet pro Zagorovou a Rezka?*” A ona takhle držela cigárko a řekla: “*Karličku, tak si to napište sám!*” Tak sem šel domu, vzal sem kytaru a asi za dvacet minut sem měl

melodii. Odes sem jí Pavlovi Žákovi, byl to můj první singl a prodalo se toho sto padesát tisíc.

Jakým způsobem fungovalo přebírání písní, který se tady nesměly hrát?

Nesměly – to je silný slovo, to není pravda. Samozřejmě dávali přednost východní provenienci. Já bych rád, pokud Vám to říkám na kameru, aby to nebylo prostříhaný. Protože, když řeknu že to není pravda – když se řekne „A“, tak se musí říct „B“ – že měly v rádiích přednost písničky sovětský, bulharský, maďarský, polský. Prostě z východu. Západní písničky se směly hrát miň. Ale my sme na to uměli zareagovat.

Dělali sem jednu takovou písničkovou soutěž v Německu a já sem tam slyšel z rádia písničku *Hey Mr. Bassman*. Málem sem spadnul z postele, když sem skočil po diktafonu a natočil si to. Přivez sem to domu nekompletní, strašně dlouho mi jí hledal Michal Prostějovský a Standa Regál, můj kamarád. Kytarista, kterej zůstal v Berlíně a měl tam obrovský studio. A já sem tenkrát udělal takovej figl, kterej mi docela zbaštili: to napsal nákej Američan Johnny Cymbal. A já na ten křestňák⁸⁰ napsal Jan Cimbál s měkkým „i“ a voni všichni mysleli, že to napsal Slovák, takže to hráli od rána do večera. A dneska je to šlágr, kterej když zahrajeme v Lucerně, tak sál lehne popelem. Dneska už to se mnou na zájezdech Vágner family dělá moje šestnáctiletá dcera Andulka, která to zpívá skvěle.

Cítil ste se víc skladatelem, manažerem nebo kombinací všeho?

Já sem se cítil všim. Vy si tu dobu třeba nepamatujete, ale tenkrát sme slovo „manažer“ radši moc neřikali. Byl to tajemník a okolo tajemníka se museli vymejšlet figle, protože sme na něj neměli. To nebyla placená funkce a ta kapela bez něj nemohla existovat. Musel dělat provoz, zájezdy, posádky aut, vyřizovat veškerou agendu. Takže my sme se na něj skládali. Jeden čas to dělal jeden z pracovníků rádia, já ho měl rád, jmenoval se Ota Nutz. Brzy zemřel. Byl to úžasnej manažer. Potom to dělal pan Aster, což byl tatínek mý tehdejší ženy, nebo výbornej člověk - inženýr Mejzlík ... Měl sem docela štěstí na lidi, kteří tu práci dělali. Ale to byli doopravdy tajemníci. Manažera sem dělal já. Navíc sem dělal šoféra, kapelníka, společníka Hance při všech oficiálních

⁸⁰ průvodní list nahrávky

příležitostech. Takže sem dělal prakticky všechno. Dokonce, jestli si to dobře pamatuju, sem jí pomáhal s kufrem.

To znamená, že ste byl i styčnej důstojník povolanej v případě, že v agentuře nebo na sekretariátu strany s něčim nesouhlasili?

Ve všem sem tu první ránu na solar chytal já a Hanka byla za mnou ta, která se usmívala a koukala se nechápavě.

Pomohlo ve Vaší pozici to, že ta Hanka získávala jednoho slavíka za druhym. Že si tolik nedovolili?

Já nevím, proč to spojujete s těmahle lidma. Copak ty nám pomahali s těma slavíkama?! Už sem Vám zdůraznil, že sme byli bez konkurence a ty lidi tu Hanku milovali! Hanka měla oproti ostatnim výhodu, že jí lidi věřili. I tomu, o čem zpívala. Že to nebyl jenom ten úsměv číslo osm, kterej lidi vždycky nezbaštěj. Hanka se vždycky projevovala taková, jaká doopravdy je. Pro mě byla vůbec dárek od Pánaboha. Když si tak vzpomenu, s kym všim sem moh taky dělat ...

Je to nádhera, že mi Pánbůh přisoudil právě Hanku Zagorovou, naši „Písničku“.⁸¹ Hanka je moudrej člověk, kterej je naplněnej člověčinou a láskou. Absolutně rovné děvče, které nikdy nikomu neublížilo. Naopak to byl katalyzátor v naší partě, takže sme nikdy neměli žádnou ponorkovou nemoc. Navíc sme s sebou vozili tenisový rakety, síť, míč na nohejbal. V zimě lyže, takže když sme hráli támhle v Jeseníkách, tak sme dopoledne lyžovali a večer odehráli koncert. Bydleli sme třeba v horskejch chatách, kde byl bazén, tenisový kurty ... A to záměrně, protože sme mimo to všichni sportovali. A Hanka to všechno úžasně propojovala. Starala se o nás i soukromě, když měl někdo problém. Sama jeden měla a to tak, že velký. Říkalo se, že má leukémii, to ale nebyla pravda. Hanka měla anemii a pravidelně se jí ztrácel hemoglobin. Každějch devět neděl měla komplet výměnu krve. A kdyby jí potom třeba tejděn nebo čtrnáct dní neměla, asi by měla smůlu ...

Musel ste někdy v kontaktu s vyšším politickým orgánem čelit situaci, kterou bylo těžký zvládnout?

⁸¹ Přezdívka Hany Zagorové

To říct nemůžu. Já sem měl trošku výhodu, že když Hance hrozilo, že by měla zpívat na Sovětský písni v Ostravě, tak sem řek, že má posunutý transfúze a že se nedá nic dělat. Abych nedělal hrdinu ... Prostě nám to dycky nějak pomohlo.

A jedinej okamžik, kdy šlo do tuhýho, byl právě okamžik, když Hanka podepsala Několik vět. Já si to přesně pamatuju, když mi volali kamarádi, že to hlásili na Svobodnej Evropě. Protože Hanka se se mnou radila absolutně o všem ... Já volal Hance a ona říkala, že je to pravda. Já jí říkám: „*Ale víš, že tím pádem končíme?*“ Ona si to potom začala uvědomovat, protože to byl konec legrace. Když si vezmete: sedmičlenná kapela, k tomu technika, tajemník ... Všichni mají rodiny, takže když se to spočítá, živilí sme třeba osmdesát krků!

A najednou sme byli bez práce. A žádněj zákaz nebyl! Si pamatuju ten první telefonát, když zavolali z Košic, kde sme měli mít televizi: „*No víte, vono to teda bude, ted' je to vodložený. Ale my nevíme na kdy.*“ A takhle to začalo pomalu vod těch pořadatelů a z rádia docházet k nám. Do tý doby sem znal toho našeho „nejvyššího“ v kultuře Miroslava Millera⁸² jenom z takovejch těch povinnejch školení. To bylo třeba na zámku u Mělníka a museli tam být všichni kumštýři od Pepy Suka přes cembalistku pani Růžičkovou až po Karla Gotta. Krátký školení ale skončilo to tím, že generalita popíjela dobré víno. A to tak, že hodně.

Najednou mi telefonovali a říkali, že pro mě a Hanku jede šestsetřináctka a že s námi chce mluvit soudruh Miller. Naložili nás, vodvezli k němu domu – Hanka to shodou okolností popisuje ve svý knize. Von tam měl svýho tajemníka a zase popíjeli víno. Měli před sebou dopis, kterej chtěli, aby Hanka podepsala. Hanka mě držela absolutně křečovitě pod stolem za koleno, úplně sem měl zarytý její nehty v noze. Má to dokonce svojí pointu – chirurg jí vyndal třísku a měla zavázanej prst. A jak k ní přišoupávali ten dopis, tak ona ho tím prstem odsouvala zpátky k nim. A ten Miller najednou ztratil nervy a začal křičet: „*Hele Hanko, my z Tebe uděláme druhou Kubišovou, ani si neškrtněš! A eště za Tebe napíšu článek, jak obdivuješ Sovětskej Svaz. Prostě Tě zničíme a do roka vo Tobě nikdo neví!*“ A ta Hanka do tý nejvypjatější situace najednou vstala, řekla: „*Promiňte, mě ten prst bolí,*“ a vodešla ke dvěřím.

Co mi zbejvalo? Tak sem šel za ní, vyšli sme před tu vilku a dostali sme strašlivej záchvat smíchu. Takovýho toho zoufalýho. Neměli sme ani na tramvaj, vůbec

⁸² Vedoucí odboru kultury ÚV KSČ

nevím, jak sme se dostali domu. To už si nepamatuju. A tak to začalo, ňák nám ta práce ubejvala. Naštěstí přišel Listopad.

Vy ste první z dotazovaných, kdo pojmenoval, jak vypadal zákaz ...

My sme žádnéj zákaz nedostali. Ať si říká kdo chce, co chce. Já vim, že byly poznámky v rádiu na dveřích a pořadatelé měli instrukce od těch svejch různých tajemníků a v televizi měli instrukce. Pravda je, že sme práci neměli, ale nikdo nám neřek: „*Máte zákaz!*“

Jaký byly vaše vztahy s dalšíma týmama. S Janečkem, Štaidlem a dalšíma?

Žádný, zdravili sme se. Já sem se spíš kamarádil s Karlem Svobodou, to byl muj kamarád.

Možná, že bych se měl zmínit o takovém recipročním systému, protože sem nikdy neměl v zahraničí manažera. Měl sem v Rakousku Goldie Ens, v Belgii Henri Seroku, v Polsku skupinu Vox, Irenu Jarockou, v Německu to byl Bernie Paul. Byli sme domluvený kupříkladu tak, že Goldie Ens nám udělá turné po Rakousku, kde sem jí doprovázel jako hvězdu v druhý půli s kapelou a Hanka zpívala jako v Rakousku neznámá zpěvačka v první půli. A vzápětí sme dělali turné tady, kdy Goldie Ens zpívala první půli na našem koncertě, Kotvald s Hložkem jí doprovázeli jako zpěváci a tanečníci a Hanka jako domácí hvězda dělala druhou půlku.

Ale my sme tady těm lidem vybuodovali takovou pozici, že třeba Goldie Ens nebo Bernie Paul prodávali statisíce desek u nás i v celý Evropě. Podobně sme to dělali Polsku, kde sme jezdili velikánský turné s Voxem.⁸³ Voni tam byli strašně slavný, měli sme narvaný sportovní haly. Potom sme je vodvezli na turné sem. Byl to prostě dobrej systém a takhle sme projeli kus Evropy a navíc sme tady měli i výborný zahraniční hosty.

Pokud si vzpomínám, byl jste to Vy, kdo do republiky přivezl dobový trhák, populární Šmouly ...

Můj velký kamarád, belgický zpěvák Henri Seroka, se kamarádil s dcerou autora Šmoulů, který se jmenoval PYO. Bohužel nedávno zemřel. Henri jednou zavolal a nabídnul mi, abych to domluvil tady v televizi a že uděláme společnou desku. V televizi

⁸³ Polská skupina

to pochopili velice brzo, tam dělal ten Telexport velice schopný ředitel, pan Bažant. V Supraphonu rychle zareagoval obchodní ředitel Karel Arbes. A vybuchla bomba! Po ránu, když to běželo v televizi, sme po „šmoulím koncertě“ na Výstavišti prodali prvních tři a půl tisíce desek. Karel Svoboda to pochopil okamžitě a napsal na tu desku písničky. A Štaidl tenkrát řek: „*Pánové, podřezáváte si pod sebou větev! Protože jak to nebudou písničky z toho seriálu, tak to nikdo nekoupí.*“ Ale mýlil se. A dokonce byl takovej formát, že se potom přiznal chybu. My sme to totiž vymysleli tak, že sme nepřebírali jenom melodie ze seriálu, ale složili písničky přímo o těch postavičkách. Nakonec sme prodali kolem miliónu LP.⁸⁴ A zpívaly tam hvězdy jako Hanka Zagorová, Karel Gott a vlastně skoro celá soudobá špička.

A potom se mi poved ještě jeden takovej fór: dozvěděl sem se, že to pude do polské televize. Poslal sem celou tu desku mým kamarádum, polskejm textařum, kteří napsali texty a já sem vždycky v neděli v deset hodin jel na letiště, naložil sem polskou hvězdu, která přiletěla z Varšavy. Odvez sem ji sem do studia, natočil na náš základ ty samé písničky polsky. A než se Poláci probudili, tak sme v jejich zemi prodali se Supraphonem asi třista padesát tisíc desek.

Petr Kotvald od vás odešel někdy v roce 1985. Mohl byste mi jako laikovi objasnit, jak mohl na hudební scéně fungovat samostatně zpěvák, který předtím pracoval v takovém týmu? Jaká pro to byla pravidla, paramatery?

Tak za prvé nejste laik a za druhé to vlastně nemůžete vědět. Proč Petr vodošel, to je jeho věc, já se ho na to nikdy neptal. Myslím, že to je ten důvod, že si ten zpěvák najednou myslí, že může existovat sám. Pro Standu to bylo strašný překvapení, protože to bylo absolutně bez varování. Myslím, že to měl udělat trošku jinak. Petr měl později asi dva šlágry, Standa taky. Ale takový síly jako spolu, už to nikdy nedosáhlo. A potom takový ty návraty, že třeba udělali Lucernu, kde lidi viseli ze stropu a mělo to obrovskej úspěch ukázaly, že by to pořád fungovalo.

Se Standou Hložkem dělám pořád a velice ouzce, protože pracuje s Multisonicem⁸⁵ a zpívá na koncertech písničky, který zpíval s Petrem. Třeba mojí písničku *V pohodě*, nebo *Bílou královnu* a s obrovským úspěchem. Potom se dycky někde domluvěj, že by možná mohli dělat zase spolu, Standa tomu hrozně věří, já ho naopak hrozně varuju. Teď naposledy to bylo skoro hotový, že bude turné. Už snad byly

⁸⁴ Dlouhohrající deska (LP - long play record)

⁸⁵ vydavatelská firma Karla Vágnera

vybraný města a nakonec se to stejně ... Bohužel došlo na moje slova. Ale to je jejich osobní věc.

Takže nebylo ve vašem zájmu toho Petra přesvědčovat, ale spíš hledat náhradní řešení, aby ten tým fungoval dál ...

No, tenkrát s náma začala dělat nevlastní dcera Miloše Nopa Linda Finková s Pavlem Nohou. Standa si dělal vlastní blok a nám se v podstatě nic nestalo. Podívejte se - u nás byla dycky největší hvězda Hanka Zagorová. A do dneška je moje nejlepší kamarádka a máme spolu vztah, kterej by nám moh kdekdo závidět.

Na konci osmdesátých let se někteří muzikanti snažili založit jakýsi SAI, který se snažil vyvinout aktivitu, aby na ně režim tolik netlačil. Vy ste se v tom angažoval taky?

Vůbec ne, byl sem členem, ale v těhle věcech se nikdy neangažuju. Velmi se přiznávám k tomu, že mě politika nikdy neoslovila. A nikdy mě neosloví. K politikum taky nemám vztah, to je speciální sorta.

A dá se říct, že se pod vlivem přestavby ve druhé polovině osmdesátých let něco na hudební scéně měnilo, tedy jestli se vám lépe dýchalo?

Ten rok 1989 samozřejmě znamenal svobodu duše, ale co se týče nahrávání a týmový práce ... My sme byli vždycky podnikatelé! Snad si nemyslíte, že by nám ten režim něco hradil? My sme si museli kupovat sami aparaturu, vzpomínám na to trapný pašování různých reproduktorů nebo nástrojů přes hranice, aby sme měli vůbec na co hrát ... Těžko sme tady mohli hrát na Teslu! Museli sme už tenkrát špičkový zahraniční nástroje a veškeré kostýmy sme si museli platit taky. Nechci to zcela bagatelizovat. Ale musím Vám říct, že většinu kšeftů sme si domlouvali sami - zvláště tady - a Pragokonzert nám jenom strhával procenta. A ze zahraničí to byla hrozná soda. Takže my sme vlastně byli už tenkrát podnikatelé.

Po roce 1989 byl pro vás přechod tedy v podstatě samozřejmým pokračováním toho, co ste do té doby dělal. Založil ste vydavatelství...

Studio už sem měl. Rozhod sem se ho mít. Nehledě na to, co se stane. Ale Multisonic jako firmu jsem založil o něco později. Tady byl první Bonton, což bylo družstvo. Ale první akciová společnost v kultuře sme byli my. Potože muj kamarád a

právník Karel Friml někde vyhrabal, že akciověj zákon z roku 1948 nebyl zrušenej. A my sme podle tohoto starýho zákona založili akciovou společnost. On mi to interperoval tak, že nebyl zrušenej, ale nedoporučoval se.

S tím logicky souviselo to, že ...

... s tím logicky souviselo to, že už sem neměl čas na ježdění. Protože sem měl práci jak ve studiu, tak s firmou a už sem si to nemoh dovolit. Protože už sem si svoje najezdil: ty šílenosti, kdy sem ráno měl schůzky, od jedenácti sem tři hodiny natáčel, potom sem si sed do auta a jel sem na dva koncerty do Náchoda ... Potom začala sněhová vánice, Hanka zachumlaná vzadu do kořichu a Standa Hložek nebo Petr Rezek seděli vpravo a hlídali příkop, aby sme do něho nesjeli. Já sem hlídal levou lajnu a jeli sme do Prahy. Přijeli sme ve čtyři ráno a měli sme další koncert třeba v Liberci. Takže to už ne.

A co se týče hraní - když přijde nějaká kapela, kde sou kluci eště nezkušený, je tam třeba basista, kterej má potíže, tak sundám z mýho jazz bass fenderu pavučiny a odehrajú to. To se nezapomíná. Mirek Donutil vymyslel na svý narozeniny v Lucerně skupinu Vágner family, a je pravda, že s tou občas jezdíme. Pepa⁸⁶ teď zpívá v několika muzikálech, Tereza hraje hlavní roli Bány v *Dětech ráje* a teď hrají oba hlavní role v muzikálu *Bídníci*.

Česká muzika na začátku devadesátých let zaznamenala určitéj ústup. Lidi vyhledávali v tom návalu angloamerický produkce cizí idoly. Některý muzikanti neměli příliš mnoho kšeftů. Čím to, že ta česká muzika začala lidem po pěti sedmi letech zase chybět?

Já si myslim, že je to specifický pro tenhle národ. My sme dycky vode zdi ke zdi. A to češství v tom národě je. A tenkrát se musela hrát sama východní provenience a když se teď vod rána do noci buší jenom zahraniční produkce, tak se ty lidi zase přihlásej k český muzice. To je v tomhle národě zakódovaný.

Já sem dělal dlouhá léta místopředsedu OSA za nakladatele a myslim si, že tady chybí to, co mají třeba Francouzi. Francouzi mají předepsaný v zákoně, kolik musí odehrát rádia domácí muziky A to musejí dodržet! To procento už přesně nevim, ale to se musí odehrát. A to by se tady asi mělo udělat taky. Ale teď se to asi už dělat nemusí,

⁸⁶ mladší syn Karla Vágnera

protože ty rádia na to přišly samy. I podle poslechovosti sou na tom rádia, který hrajou českou muziku, líp. To víme. Já sem rekvizita této branže, takže sem docela v obraze.

Takže když se budu snažit najít definici toho, co je příznakem určitý kulturní revoluce, dá se říct, že český posluchač má potřebu inklinovat k něčemu novému, ale pak se stejně vrátí k tomu, co už dobře zná?

Víte, my sme pominuli ještě jeden moment. A to sou textaři, protože se říká, že sme každěj nahraditelněj. A já si to třeba můžu myslet taky, ale sou věci, který mi to vyvracej. Podívejte – Zdeněk Borovec, Pavel Žák, Pavel Vrba, dneska je tady z tý starý party už jenom Eda Krečmar. To není, že bych byl nostalgik, ale ty jejich texty jsou těžko nahraditelný.

Děte na ty muzikály. Běžte na *Drákulu*, na *Monte Christa* na *Bídníky* – dyť to sou Borovcovy verše, který sou prostě neuvěřitelný! Když si du poslechnout moje děti, zavřu voči a poslouchám jen ty jeho texty.

Můj kamarád Eda Krečmar do dneška pořád píše pro mě a pro Pepu, kterému napsal nejkrásnější texty na jeho cédéčko. To není nostalgie, to je o profesi, protože když si poslechnu teď některý nový písničky, nevim po jejich skončení, o čem vůbec byly.

Za všechno mluví jeden text od Zdeňka Borovce. Tu písničku zpívá Karel Zich a je o tom, jak si všichni myslíme, že sme velký a nic se nám nemůže stát.⁸⁷ A ta písnička končí strašně pravdivě a nádherně: „... a pak tu nejsme a stejně svítá“.

To je moc hezká tečka. Děkuju!

2.8. Josef Vlček: závěrečná analýza

Pepo, při zkoumání československých hudebních elit sem přišel na několik věcí, který bych s Vámi na závěr Diplomové práce rád ověřil. Prvních z nich: myslíte si, že mogulové a interpreti museli být členy strany? Nikde to z těch rozhovorů nevyplývalo. Pouze z toho pod čarou vyplývá, že Janeček měl dobrý kontakty a že tudíž možná tím směrem šel.

⁸⁷ Karel Zich – *Jak jdem tím zdejší svět*

Já sám nevím, jestli někdo z nich byl ve straně. Vim to jenom o Václavu Neckářovi, protože ta story je poměrně často publikovaná. Ten problém se objevoval hlavně na začátku sedmdesátých let. Ten režim tehdy pracoval na jakýmsi zlomení odporu, kterej představovala scéna populární hudby z roku 1968-69. Hledali tam různé způsoby, jak umělce ničit, diskreditovat. Jak je prostě zranit a porazit.

Někomu zakázali zpívání jako Martě Kubišový. Někomu zase naslibovali třeba cestování do zahraničí. Někomu slíbili to, a někomu slíbili to. Nemůžu vyloučit, že některý z těch zpěváků do té strany vstoupili. Pokud tam byli, tak to každej z nich velmi pečlivě kryl. Myslim si, že se to spíš točilo kolem lidí, který byli nad nima. To znamená ty jejich patroni, manažeři, mogulové. Tam určitě nějaký stranický aktivity byly.

... ani tam sem se nikdy nedobral toho, že by to někdo naznačil. Vlastně jenom Michal David to nepřimo a bezděky naznačoval o Janečkovi.

Vono se nedá nic dělat, dneska se tím nikdo chlubit nebude. Zvlášť, když ty materiály zmizely. Určitě to byly první věci, který kulturní střediska likvidovaly.

Druhá věc je, jestli kontakty Františka Janečka byly dány něčím větším, nebo jestli to byla jeho manažerská schopnost – ovládnout ty lidi nad sebou, pod sebou i kolem sebe?

To je samozřejmě poměrně zásadní otázka. A já si myslim, že je to spojení obojího. A že to první je součástí té manažerský schopnosti. Vezměme si, jak to v týchle společnosti chodí a chodilo za bolševika. Existuje provázanost lidí partaj nepartaj. Napříč všema politickýma stranama.

Klasickej případ je Radim Pařízek – Citrón. Ten je provázaněj se sociálníma demokratama, komunistama a i s ódéskou. Čili tam není vůbec žádná skrupule, co se týče nákejch politickejch vazeb. Co bylo u toho Janečka dobrý a šikovný – a kvůli tomu nemusel bejt ve straně – že dokázal nabídnout těm partajníkum takový výhody, že nebylo proč ho tam držet. Když si vememe, že byly některý písničky, který nechával podepisovat pseudonymem, kterej měl šéf kulturního odboru ÚV KSČ Miroslav Miller ... To je jeden ze způsobů. Ten člověk prostě dostával tamtiěmy, honoráře.

Takovou praxi přiznává i Michal David.

Koneckonců já sem zažil podobný věci v Americe s Ozzy Osbournem, kterej si kupoval písničky od jinejch autorů a podepisoval je sám. Takže ta praxe je běžná, pouze

v tom socialistickém Československu tím, že to bylo napojené na tu stranu, tak je trochu jinak posunutá. Samozřejmě – byla to forma korupce a ten Janeček jako šikovnej manažer věděl, jak s tou korupcí pracovat.

O jednom mogulovi sme se nezmínili ani v přípravném rozhovoru a to byl Vítězslav Hádl. Jak byl významnej pro celý fungování šoubyznysu?

Já si myslím, že Hádl neměl ty organizační schopnosti, který měli ty Janečkové. Ten hlavní byznys netvořily desky, nýbrž koncerty. Mimochodem - dneska se to takhle vrací, že koncerty jsou důležitější, než desky. Hádl byl především skladatel a měl kolem sebe svojí stáj interpretů, ale nikdy nešel do kočování po Čechách, Polsku nebo Rusku.

Kdo s ním spolupracoval?

No, hodně Vondráčková. Ta měla v repertoáru hodně Hádlových písní.

Každý z narátorů to hodnotí čistě ze svého hlediska – ale nikdo z nich až na výjimky přímo nepřiznává, že by po roce 1990 nastal jakýsi nezáměr o interprety z jejich stáje. Je tedy to, že se ten trh propadnul, čistě objektivní fakt nebo jde jenom o dogma vzniknuvší z toho, že tady tehdy byl naprostej chaos?

Já myslím, že ten fakt by byl možná do jisté míry změřitelný tím, jak po roce 1990 začalo ubývat kulturních domů a institucí. Většina těch obcí, kam ty umělci jezdili, najednou zjistila, že si nemůžou dovolit tolik, kolik chtějí. Mezitím začaly vznikat úplně jiné typy klubů a jiné formy komunikace posluchačů s umělcema. Ty kluby byly pro mladší, to znamená, že ty starší přestali chodit na koncerty. Koneckonců začala být televize daleko atraktivnější.

Ale skoro všichni z oslovených hudebních elit si chválejí, že je jim dneska situace příznivě nakloněná a ačkoliv se neprodává, oni sou stále žádaní. V čem je podle Vás to, že národ, kterej nálepkoval tyhle umělce po roce 1990 tím titulkem „PŘISLUHOVAL NORMALIZACI“ najednou zapomněl a vzal ty muzikanty na milost?

Já myslím, že to nebyl ani tak národ, jako my hudební novináři sme to takhle titulkovali. Možná, že v té první fázi k tomu měli nějaký odpor, ale normální člověk furt toho zpěváka svého generace považoval za svého hrdinu režim neregim. Koneckonců – každý z těch lidí, který žili v sedmdesátých osmdesátých letech, si musel uvědomit – a

každě si to uvědomuje - že taky museli s tím bolševikem vyjebávat způsobem, kterej byl pro ně snesitelněj a přijatelněj. A za cenu spousty ústupků, jo. A tyhle ty lidi byli novinářema jakoby napadání, svým způsobem jako obětní beránci celýho národa – když to trochu přeženu, jo. Většina toho národa si začala uvědomovat, že ty lidi nedělali větší nebo menší sviňárny, než ty, který každě musel dělat na svým pracovišti.

Jedno z hlavních zjištění bylo řešení otázky, zda ty hudební elity byly opravdu nomenklaturní interpreti nebo jenom lidi, který chtěli prostě dělat svou práci a nějakou souhrou okolností se staly symboly komunismu. Bylo to opravdu tak, že jenom dělali svojí práci a přitom se museli v tom režimu nějak protloukat, aby vyšli s každým?

Všechny ty varianty jsou pravdivý, od každýho v tom je něco. Podívejme se na nákej příklad. Třeba Eva Pilarová. To je docela zajímavěj případ. To je člověk, kterej se snažil v těch sedmdesátech letech náky způsobem přežít. Ona nechtěla opustit svoje zaměstnání jako Kubišová, ona prostě chtěla zpívat. Na to konto musela kývnout na tohleto, musela kejvnout na tohleto.

Tady prostě vzniknul takovej obchod mezi tím režimem a těma umělcema. A nebylo to jenom u populární hudby, bylo to v divadle, byl to v podstatě obchod s celým národem. My vám dovolíme tohleto, ale vy musíte udělat tohleto. Timhle tím způsobem k tomu většina přistupovala. Zvlášt na tom začátku sedmdesátech let to bylo hodně tvrdý. Pilarová jak příklad, vo kterym mluvíme, musela zpívat na festivalech politický písň nebo spíš na festivalech sovětský písň. Nebo musela absolvovat nějaký povinný vystoupení někde na náky slavnostním koncertě k výročí Slovenskýho národního povstání, že jo. Za to jí třeba dovolili dvouměsíční turné na Kubě. A z toho dvouměsíčního turné mohla pak nákou dobu zase žít. Takže ta nepsaná smlouva mezi tím umělcem a tím režimem byla asi podstatou celýho toho prostituování.

My se ovšem bavíme o jedné skupině, to sou ty lidi, který přežívali z šedesátech let. Ale tady byla generace mladejch umělců, který se objevili na začátku sedmdesátých let – Aleš Ulm a já nevím kdo všechno. Ti šli do tý kolaborace už s vědomím toho, že tenhleten kšeft bude. Ta předchozí generace byla zlomená, zničená, tý bylo vyhrožováno. Ta k tomu byla všemožnýma způsobama donucena.

Tahle generace Ulmů – a tam byla obrovská skupina lidí, který kolaborovali s režimem a pocházeli z Brna. Byl tam Bob Frídl, byla tam Marta a Tena, Aleš Sigmund. To byli lidi, který šli přímo za tou kariérou v tý komunistický podobě. A pak

byla další skupina lidí. A to už byly třeba mladý rockový kapely v polovině osmdesátých let, který si prostě nedovedly představit, že to v týdle zemi bude někdy fungovat jinak. Oni už prostě vyrostli úplně v tomhle režimu. Kluci kolem osmnácti devatenácti let. Ty šli rovnou do festivalu politický písně. Klasické případ je Habera nebo Arakain. Nebo všechny ty polabský metalový kapely. Ty si prostě už nedovedly představit, že to bude jinak, než že budou dělat socialistický metal, jak tomu říkali.

Takže ty největší hvězdy si to nějakým svým způsobem vodskákali. Ta určitá skupina lidí, který nastartovali v sedmdesátých letech se nikdy těma hvězdama moc nestala, protože partajní legitimace nebyla úplnou garancí toho, že se ten člověk bude těm lidem líbit. A zrovna tak ty mladý kapely, na ty se úplně zapomnělo. Obětí se stala vlastně jenom ta špička toho ledovce.

Ve výpovědích bylo celkem patrný, že někteří chodí stále kolem horký kaše a nechtějí říct některý věci. Skoro vždycky se to týká Františka Janečka. Myslíte si, že jeho vliv – jakkoliv je nepochybný – přetrvává do dneška? Že z něj mají umělci oprávněnej strach?

Já si myslím, že to je souhra několika věcí. Přece jenom - agentura GoJa a muzikály znamenají pro řadu těch lidí obživu, jo. Protože muzikál dneska funguje jako hrášek do polívky. Z koncertů si vydělám nějaký peníze, který si můžu ušetřit, ale ty složenky a ten denní chleba platím z toho, že vystupuju v muzikálech. A GoJa je přece jenom firma, která když zakejvá: „*Hele, my tady máme roli v Bídnících, nechtěla by sis jí zazpívat?*“, tak to je samozřejmě zajímavý. Druhá věc je, že lidi si některý věci prostě nechtějí ani časem přiznat. To samozřejmě v tomhle případě asi hraje roli.

Tam byla třeba situace, kdy Michal David odcházal u Janečka. Schoval se u Štáidla, se kterým se domluvili, že sice spolu nebudou natáčet, ale on je zaštití, kdyby Janeček zlobil. Jakej byl tedy vztah mezi těma mogulama?

Tak - tehdy bylo z čeho těžit pro všechny, jo. Samozřejmě, že se někde neměli rádi, někdo někomu něco vyfouknul, někdo někomu něco udělal naschvál, ale byly to takový ty žabomyší války. Většina těch lidí kupodivu držela spolu. Protože byli všichni na jedný lodi a dělali jeden šoubyznys. A těch televizních estrád bylo tolik, že se tam vešli všichni. Takže si myslím, že mezi nima nebyl úplně nenávistnej vztah. Konkurenční vztah, takovej ten hecovací, ten - pokud vim - existoval.

Já třeba vim, že Michal Zelenka neměl moc rád ten Štaidlův klan a Janečka neměl rád zvláště co se týče Zlatýho slavíka. Protože voni válčili zhruba stejným způsobem. Takže ho cejtil jako svého soupeře a konkurenta. Pochopitelně – tak, jak je to v české společnosti zvykem, protože sme malá země – přestože spolu neměli nenávislný vztahy, tak se rádi pomlouvali. Tak to prostě funguje.

A ještě jednu důležitou věc: ten problém toho šoubyznysu v té době byl v tom, že zvláště ke konci se dalo nějakým způsobem podnikat. Bylo to schované pod nějakým čepcem, ale už někdy od roku 1987 by se to dalo nazvat podnikáním. A protože budoucnost patří připraveným, tak ty lidi, který se tehdy naučili podnikat, po tom roce 1989 velmi často pochopili, že ten šoubyznys není tak velkej a perspektivní způsob podnikání, jako byl před tím rokem 1989. A proto Janeček šel do úplně jinýho způsobu podnikání, proto Zelenka šel do úplně jinýho způsobu podnikání. Proto Štaidl přestal úplně psát muziku. Šli prostě za nějakým jiným kšeftem. Čili, ty lidi by byli podnikatelema pravděpodobně v každým případě. Jiná je otázka, jestli by byli vůbec v muzice.

Narazil sem jednou v rozhlasě – Mertlík tam mluvil o jedny zajímavý věci: on říkal, že dělali průzkum mezi manažerama a zjistili, že většina dnešních manažerů jsou děti nebo aspoň vnuci lidí, který byli manažerama třeba za první republiky. To znamená, že tyhle ty lidi prostě sou vychovávaný tímhle tím způsobem. Zatímco ten rozpor v tom šoubyznysu je v tom, že tady je umění a tady je nějaký podnikání a tady je nějaký obchod. My sme za toho bolševika – a to mluvím i za hudební kritiky – tu stránku toho obchodu totálně ignorovali. Furt sme mluvili jenom o tom umění. A vono to funguje úplně jinak. A dneska, když se na to dívám ... Všechny ty průsery, který byly kolem český populární hudby v těch sedmdesátých a osmdesátých letech byly založený na tom, že se tam ten obchod nemoh nějakým způsobem rozvinout.

To je vlastně jedno ze zjištění, ke kterým sem došel: že mogulové byli docela dobře připravený a zjistili, že sou i lepší způsoby, jak se uživit a že se na nich dá vydělat s menším množstvím námahy daleko víc peněz ...

Ano a to je přesně ta podstata přechodu z období před osmdesátým devátým do období po roce 1989. Budoucnost přála připraveným.

Pepo, děkuju.

3. ANALYTICKÁ ČÁST

3.1. Psychologický profil hudebních elit

Považuji za nezbytné, představit na úvod analytické části Diplomové práce jednotlivé narátory z pohledu jejich chování během interview. Tak jak jsem vnímal jejich reakce, řeč těla, verbální i nonverbální komunikaci. Jak jsem již vytýčil v úvodu, může pohled skrze optiku výzkumníka přinést do bádání zcela nové poznatky a zásadně ovlivnit způsob, jakým budeme jednotlivé rozhovory interpretovat.

Josef Vlček je pro mě ze všech narátorů nejčitelnější. Zním ho nejlépe, jedná i vystupuje za všech okolností civilně, jeho rétorický projev zní upřímně a vyprávění víceméně spontánně. Z gest, pohledů i dikce je zřejmé, že mluví sám za sebe a věci hodnotí s nadhledem - především díky neuvěřitelným znalostem prostředí československé hudby. Tím, že nosí v hlavě hudební encyklopedii, není pro něj problém komparovat dotazovaná fakta v reálném okamžiku. Michal Zelenka o něm během řekl, že Vlček se málokdy mylí. Bez ohledu na to, do jaké míry se v takovém hodnocení projeví jejich vzájemné přátelství, mohu říci, že jsem nabyl podobného dojmu. Vlčkovy teorie pokládám za základ i důležitou komparativní složku celého výzkumu. Umožňuje mi lepší pochopení jednání narátorů.

Negativní emoce nepotlačuje, nýbrž je velmi elegantně proměňuje v žert. V důsledku to sice znamená určitou formu vytěšňování negativních vzpomínek, v pozici narátora - odborníka, od nějž požaduji především nadhled a schopnost analytické komparace, to však nepovažuji za nedostatek.

Michal Zelenka byl velmi sympatický a bezpochyby mimořádně inteligentní muž. Z pozice zkušeného manažera trpělivě vysvětloval, nenechal se ovlivnit žádným z mých pokusů o proniknutí pod slupku problematiky. Hovořil velmi věcně, přesto jsem v jeho interpretaci z gest a dikce vycítil dílčí snahu bagatelizovat kariéru své ženy z hlediska dnešních zájmů jako naplněnou. Neměl jsem však stoprocentní dojem, že Petra Janů a její manažer skutečně rezignovali na budoucí úspěchy. Vyvolalo to ve mně pocit, že okolnosti, které kariéru trojnásobné Zlaté slavice dovedly do stavu, kdy odešla z hudebního trůnu, nebyl Zelenka tak úplně ochoten přijmout. Více to vypadalo jako póza, jejímž prostřednictvím se svého času bránil změnám, které doba hudebnímu průmyslu přinesla: „*Petra si prostě užila všechno, co si ten zpěvák může užít. A pak si po revoluci užívala jednu věc: že jako jedna z mála mohla jezdit s Framus Five a nic se nezměnilo.*“ Pokud je můj předpoklad správný, nemusíme z toho vyvozovat, že tím byl rozhovor postižen. Ale lze si všimnout i dalších stylizačních interpretací, například o

tom, že Listopad kariéry první dámu české pop music nijak nepoznamenal, což je v rozporu s tvrzením Petry Janů v knize Miroslava Graclíka.⁸⁸ Tento dojem by bylo možné vyjádřit zklamáním narátora z toho, že se po Sametové revoluci věnoval činnosti v rozhlasové branži a vydobyté pozice v hudebním průmyslu musel z nedostatku času vyklidit. Větší část jeho projevu však považují za upřímnou a osobními zájmy minimálně zatíženou výpověď.

Dalibor Janda si svou pozici úspěšného sólisty konce osmdesátých let vydobyl především svojí tvrdohlavostí. Z projevu, gest i dikce je stále cítit nesmířenost s řadou nespravedlností, kterým musel před Listopadem čelit. Podobně vnímá i dobu po roce 1989. Postoje vůči všem nastoleným tématům jsou proto výrazně ovlivněny tímto jeho životním postojem. Řadu věcí v rozhovoru přechází (nelze přímo říci, že zamlčuje), zjevně se nechce dostat do konfliktu s kýmkoliv, kdo by mu mohl ublížit jenom proto, že si dovilil označit něčí nečestnost.

Po skončení nahrávání mi prozradil mnoho zajímavých skutečností, které atmosféru a praktiky předlistopadového dění na domácí pop scéně provázely. Není však ochoten o nich promluvit přímo, zjevně považuje za zbytečné škodit sobě i komukoliv jinému. O svých nepřátelích v rozhovoru sice nemluví, přesto je cítit a on sám to připouští, že jich bylo víc, než přátel.

Hovoří velmi košatě s množstvím odboček, svoji výpověď se snaží podat co nejkompexněji včetně včlenění svých dojmů, pocitů a motivů, jež předcházely jeho konání. Je z toho zřejmá potřeba odůvodňovat svoje činy. Může to být i reakce na to, že patřil mezi hudebníky, kteří byli polistopadovou publicistikou označeni za normalizační kádry. Cítí to jako nespravedlnost při vědomí toho, že podobné ústrky kvůli svému hlasovému projevu zažil i v polovině let osmdesátých: „*O mě ty samý lidi, který vo mně napsali, že mám nesocialistickej hlas, vzápětí napsali, že sem nahrával za komunistů a že sem nomenklaturní zpěvák! To je celá ta sranda. V tu chvíli zatrpknete na všechno ...*“

Stanislav Hložek nikdy nebyl hvězdou Jandova kalibru, nezískal Zlatého slavíka, jeho charisma nemá tak výrazné rysy. Pro publikum vždy byl a pravděpodobně zůstane jen jedním z dvojice Kotvald - Hložek, která však nazpívala nejúspěšnější hit v dějinách československé pop music. Stanislav mluví potichu, opatrně. Rozvažuje, aby se nikoho nedokl.

⁸⁸ Viz kapitola 1.2.1.

Jeho vyprávění má ke spontánnosti daleko. Přesto ve své nejistotě dokáže odkrývat zajímavé okolnosti: jak svoji obavu z konfliktů, tak menší průbojnost. Zároveň z jeho neverbálních projevů cítím potlačovanou nespokojenost se svým současným postavením: „*A bohužel se to taky povedlo v období, kdy se třeba lámaly chleby – v různých vydavatelstvích. Kdy sem u některých věcí měl být a nebyl sem. Ale asi to tak mělo být.*“ Celé vyprávění je poznamenáno selekcí jeho příběhu jako méně důležitého (viz kapitola 1.6.3.) a zčásti ovlivněno dominantní pamětí.

Jeho život se zlomil ve chvíli, kdy s ním ukončil spolupráci Petr Kotvald, rozhovor je od tohoto bodu poznamenán mírnou skepsí nad promarněnou kariérou a přetrvávající křečovitostí. Ve vzpomínkách se rád vrací do období před tím, idealizuje si plány na další společné koncerty, z nichž se však zatím uskutečnilo jenom torzo.

Michal David jemimořádně vděčným narátorem. Odpovídá přímo a bez vytáček, jeho chování je vysoce profesionální. Hned po pár minutách je znát, že se cítí být předurčen k úspěchu a nepochybuje ani o sobě, ani o hudbě, která mu přinesla úspěch. Jeho zdravé sebevědomí mu umožňuje popisovat situaci bez příkras i selekce myšlenek. Nebojí se mluvit o Františku Janečkovi, spontánně pojmenovává praktiky spojené s předlistopadovými formami korupce tak, jak je předeslal Josef Vlček.

Je otevřený jakékoliv otázce, se svou minulostí nemá žádný problém. Z etického hlediska jsem váhal, jak se postavit k porevolučnímu období, kdy byl společensky zavržen. Z jeho odpovědí, způsobu, jakým při odpovědi na takovou otázku ztiší hlas, je možno poznat hloubku emocí, které v něm vzpomínka na nelehké období vzbuzuje. Nijak se však neobhajuje, ačkoliv je zjevné, že počátek devadesátých let považuje za nespravedlnost vůči jeho osobě.

Nezdá se, že něco zakrývá nebo že je jeho interpretace výrazněji zkreslena jinak, než osobním úhlem pohledu. Ze všech zpovídáních se však nejčastěji blíží výchozím předpokladům výzkumu, vizím narátora - odborníka i průsečíkům všech rozhovorů.

Karel Vágner. Nejtěžší rozhovor v procesu výzkumu. Už na jeho začátku nevládla dobrá atmosféra. Narátor se sám postavil do role toho, kdo bude dotčen čímkoliv, co se mu nebude líbit. Rozčílil se nad politikou českých rádií, která odmítají hrát skladbu jeho syna Josefa a valná část rozhovoru tím byla poznamenána. Přesto, že rozhovor probíhal v jeho domácím prostředí.

V průběhu interview se naštěstí jeho nesmlouvavý přístup k revizi stokrát vyprávěného biografického příběhu proměnil. Od stavu neochoty se snížit na tazatelovu úroveň až do okamžiku ztotožnění se s tématem práce. Tři čtvrtiny výzkumu byly však

spíše méně příjemné. Na každou otázku reaguje podrážděně, odpovídá otázkou, ačkoliv si v několika případech uvědomil vliv svého ega a reakce v následující větě mírnil. Jako v případě, kdy se dotazují na západní muziku v českých rádiích za normalizace: *„Nesmely hrát – to je silné slovo, to není pravda. Samozřejmě dávali přednost východní provenienci. Já bych rád, pokud Vám to říkám na kameru, aby to nebylo prostříhaný. Protože, když řeknu že to není pravda – když se řekne A, tak se musí říct B - že měly v rádiích přednost písničky sovětský, bulharský, maďarský, polský. Prostě z východu. Západní písničky se směly hrát míň ...“* O několik minut později však v reakci na jinou z otázek reaguje úplně jinak: *„A tenkrát se musela hrát samá východní proveniencí a když potom vod rána do noci bušíte jenom zahraniční věci, tak ty lidi se zase přihlášej k český muzice.“*

Velká část jeho projevu je ovlivněna snahou heroizovat vlastní životní příběh. Podává ho jako americký sen člověka, kterému osud příliš nepřál, zároveň ovšem člověka, který si za svou píli a pracovitost zasloužil obdiv a úspěch. Prezentuje se sebestředně, subjektivita výkladu velmi výrazně poznamenává jeho příspěvek k bádání. Nepřipouští si jakýkoliv neúspěch, svoji přirozenější tvář ukazuje až ve chvíli, kdy mluví o svém vztahu k Haně Zagorové. V komparaci s dalšími narátory se však jeho výpověď stává důležitou součástí badatelské mozaiky.

3.2. Obsahová analýza rozhovorů

Obsahová analýza rozhovorů je vedena motivem nalézt odpovědi na tři základní otázky. Stejně tak snahou ověřit základní výzkumnou hypotézu. Hudební publicista Josef Vlček už ve svém rozhovoru pořizovaném na počátku sběru dat nastínil základní pravidla fungování české hudební scény před listopadem 1989 a po něm. Jak tedy fungovala hudební scéna podle jejích aktérů?

3.2.1. Hudební elity osmdesátých let

Pokud mluvíme o hudebních elitách, myslíme tím zavedené produkční týmy. Počítat mezi ně budeme skupinu Kroky vedenou Františkem Janečkem, tým lidí pracujících pod značkou Orchestr Karla Vágnera, podobně koncipovaný Orchestr Ladislava Štáidla (původně doprovodná kapela Karla Gotta) nebo menší uskupení bez jasné organizační struktury pracující pro umělce pod záštitou rozhlasových podnikavců

typu Petra Hanniga. Vedle nich fungovaly na scéně jakési minitymy jako podpora pro existenci Heleny Vondráčkové, Petry Janů, Dalibora Jandy a dalších. Úspěch takových uskupení byl odvislý z větší části od schopností a snahy konkrétních jednotlivců. Dá se odtušit, že museli vyvinout větší úsilí, než umělec organizovaný ve větším celku. Zároveň i oni museli být alespoň symbolicky na některého z mogulů napojeni.

Komunistický režim neměl nad hudební branží jasnou kontrolu. Chci tím říci, že nebyl zásadním regulátorem, v jehož službách hudebníci pracovali. Protože však pro lidové masy kulturní elitu potřeboval, umožňoval jí existenci v prostředí omezeným ideologickými a mocenskými směrnicemi.

Muzikanti středního proudu měli v osmdesátých letech díky mimořádné popularitě sdělovacích prostředků do jisté míry výsadní postavení ve společenské hierarchii. Za pozlátkem mimořádné popularity byla ovšem schována veliká spousta dřiny. Tabulky pro určování výše honorářů dělaly ze zpěváků a jejich manažerů štvance dohánějící nedostatek množstvím. „*Honoráře za koncert byly opravdu legrační. Když sme nastoupili k Hance, tak sme měli 400,- korun hrubého. Potom, když sme už po pár letech vyprodávali haly, tak nám dali 600,- korun hrubého. A díky tomu, že sme hráli hodně koncertů, tak sme vydělali na tehdejší dobu docela slušný peníze. Ale nikdo nám neplatil kostýmy, nikdo nám neplatil jídlo, platili nám jenom hotely,*“ říká Stanislav Hložek.

Potvrzují to i další narátoři - Josef Vlček, Michal David nebo Dalibor Janda. Všichni však přiznávají, že existovaly způsoby, jak si v rámci systému přivydělat na cestovním nebo prodeji plakátů a desek. Pro autory byla motivací především možnost získávat autorské honoráře z Ochranného svazu autorů: „*To málokdo ví, ale pokud sem vydělal nějaký velký peníze, tak sem je vydělal jako autor. Protože i v té době se muselo platit OSe, takže někdo měl z desky jako zpěvák nula nula nic. To byla ta doba, kdy sem dostal za prodej z desky Hurikán a pak hned za Kde jsi – to sem si jako kluk z vesnice neuměl spočítat, kolik mi vlastně přišlo peněz. A dostal sem tehdy dopis z ÚV, abych polovinu těch peněz věnoval státu,*“ vysvětluje Dalibor Janda. Autorské honoráře tedy byly jedním z důvodů organizování větších týmových celků.

Šéfové týmu se stávali už tehdy podnikateli, kteří museli zvažovat, jak manévrovat mezi restrikcemi a přitom legálně vydělávat peníze. Volili nejrůznější nástroje, jisté však je, že už tehdy byli nuceni přemýšlet podobně, jako manažeři a producenti na Západě. Potvrzuje to Michal David, když hovoří o praktikách Františka Janečka, manažera považovaného za nejvlivnějšího hudebního bosse. Muže, který měl

vliv také proto, že byl schopen sáhnout k jakýmkoliv formám ovládnutí kohokoliv a čehokoliv. Manažersky ovšem velmi nadaný: „*Franta vždycky, když byla nějaká díra na trhu, nebo když sme měli nějakou absenci něčeho, tu mezeru zaplnil. Což byla třeba právě Markéta Muchová. Protože my sme hodně hrávali po kasárnách a tam ty vojáci, i když znali moje písničky, tak je to moc nebavilo. Ve chvíli, kdy nastoupila Markéta, sme měli plný sály, že jo ... To samý bylo s Pavlem Horňákem. Franta rozhod, že na nás choděj děti a že by to chtělo nějakýho dalšího zpěváka, kterej by oslovoval menší děti, než já. Čili sme pořád hledali ty skulinky, abychom je mohli zaplnit. A to nebylo jenom ohledně interpretů, to se třeba týkalo i formy představení.*“

Režim měl hudební elity v hrsti vždy, když potřeboval. Poslušnost si udržoval formou zákazů a příkazů, také díky výsadnímu postavení uměleckých agentur, jimž dal velkou moc. V případě vyššího zájmu zasáhl kulturní odbor ÚV KSČ v čele s obávaným Miroslavem Millerem. Tak jako v případě, kdy Hana Zagorová podepsala petici Několik vět. Případné nerespektování přání držitelů moci rezultovalo v zákaz činnosti.

Jinou stránkou věci pak bylo osobní zneužívání moci komunistických činitelů. Na Miroslava Millera vzpomíná Stanislav Hložek: „... *to byl mocipán. Ten měl vnoučata, který měli rádi Kotvalda s Hložkem a Holky ze školky. A von si písknul a my sme museli okamžitě, během pár hodin, bejt u dětí. A já si vzpomínám, že sem bydlel tehdy ve Zlíně. Jel sem tam v noci po koncertě a policajti mě honili po dálnici, abych se votočil, protože druhý den ráno v deset sem měl zpívat na Hradě v Domě dětí a pionýrů nebo co to tam bylo. Nechytli, až doma. Manželka mi říká, abych se votočil, dal si kafe a jel. Absolutní mocipán! Když sme tam šli s Karlem něco žehlit, tak nás hned ve dveřích sprdnul. Věděl, jaký máme honoráře, kolik sme vydělali a vůbec všechno.*“

Přízeň a dočasný klid na práci si bylo možné koupit některou z tehdejších forem korupce. Díky ní se z cenzorů a představitelů politické moci stávali textaři nebo autoři. Běžná praktika. Hudební elity se tím stávali rukojmími v prostředí se zvláštními pravidly. Míra jejich kolaborace je proto asi nejlépe čitelná ve slovech Josefa Vlčka, když vysvětluje dnešní popularitu „osmdesátek“: „*Většina toho národa si začala uvědomovat, že ty lidi nedělali větší nebo menší sviňárny, než ty, který každej musel dělat na svém pracovišti.*“

3.2.2. Sametový práh

Rozvolnění systému v souvislosti s nástupem Gorbačovovy politiky glasnosti a perestrojky s sebou přineslo snahy československých umělců revidovat svůj vztah k režimu. Vzniklo Sdružení autorů a interpretů (SAI), které si kladlo za cíl vyjednat se zástupci ideologické a politické moci zmírnění nátlaku na představitele kulturní scény. Přestože nedosáhlo výraznějšího úspěchu, bylo symbolem příchodu nové doby.

„Začátkem těch devadesátých let tu byl obrovské chaos. Ale obrovské. Na jedné straně tady dojížděl Supraphon, zároveň tady na začátku roku 1990 nastartovaly tři firmy, který obrátily trh vzhůru nohama,“ říká Josef Vlček. Vrcholoví hudební manažeři jako Janeček, Štáidl, Vágner a další viděli svoji budoucnost v podnikání. Byli dobře připraveni, již v osmdesátých letech se v socialistickém systému museli chovat jako manažeři soukromé firmy. Využili svých znalostí, náskoku a informací.

Stejně jako posledně jmenovaný, rozhodl se i Michal David opustit kočovný život mezi kulturními domy a věnovat se studiové a produkční práci. Spolu s dalšími faktory všichni jmenovaní přispěli k rozpadu stávajícího hudebního trhu. Postupný konec významu Supraphonu, likvidace agentur v čele s Pragokonzertem v podobě, v jaké určovaly existenci pop music, svoboda Čechů a Slováků promítnutá do nových možností, či ztraktivnění mediálního prostoru dočasně vykolejilo zemi ze zavedených pořádků.

Mizely kulturní domy, které byly dříve živnou půdou hudebních elit. O předlistopadové hvězdy přestal být mezi posluchači zájem. Lépe řečeno - opadnul a dočasně ho nahradila možnost porovnávat domácí tvorbu s produkcí britskou nebo americkou. Na druhou stranu si interpret mohl po uvolnění trhu domluvit honorář v individuální výši, čímž částečně zacelil ztráty způsobené sníženou poptávkou: *„To ste řekli, kolik to stojí a když to ten pořadatel unes ...,“* dodává Michal Zelenka.

Hudební elity ovšem musely začít čelit ještě méně příjemnému faktu: snaze části veřejnosti v čele se skupinou hudebních publicistů o revizi postavení největších popových hvězd v systému minulého režimu. Stanislav Hložek: *„Začaly se objevovat hlasy, že sme zpěváci, kteří tady podporovali režim, což mě v životě nenapadlo. Proč bych měl písničkama podporovat režim? Sem chtěl zpívat, bavilo mě to, lidi nás brali, politiku sem do toho v žádném případě netahal! Spíš naopak, ta bezmocnost, když někdo rozhodne za Tebe a o Tobě, mi vadila. Prostě sme žili v tak blbě době, která tohle umožňovala.“* Co z toho vyplývá? Pravděpodobně to, že většina hudebních elit byla

motivována osobním profitem při vědomí toho, že podpora ideologie či režimu není nejdůležitějším prostředkem k jeho dosažení.

Pro velkou skupinu hudebníků znamenaly mediální útoky publicistů zásadní změnu v jejich společenském postavení. Zřejmě nejhůře doba poznamenala Michala Davida, který ač před Listopadem již nevystupoval, stal se symbolem doby: „*Určitě, byl to hlavně rok 1990-91, kdy sem prožíval docela těžkou situaci. Byl sem vybrán kritickou branží za symbol té komunistický doby. Bylo to daný zřejmě Spartakiádou, kde sem zpíval Poupata. Spousta lidí zapomněla, že Walda Matuška taky zpíval na Spartakiádě, Vašek Neckář taky. Ale o tom už se nemluví. Mluví se jenom vo Davidovi, a to je špatně.*“ Proč právě Michal David? „*Já myslím, že David měl obrovskou smůlu, že byl nejvýraznější a nejnadanější osobou cirkusu, kterej ved Janeček. Byl nejvíc vidět. Hrál na tu klávesovou kytaru, všichni ho viděli v tom popředí,*“ zamýšlí se Josef Vlček.

Nová struktura hudebního trhu se začala teprve formovat. V médiích dostávaly prostor žánry do té doby paběrkující. Zejména západní produkce všeho druhu, naproti tomu i extrémní žánry z okraje společnosti – skupiny Orlík, Tři sestry, Kabát nebo alternativní a undergroundové proudy – Mňága a Žďorp, Garáž, apod. Desku si najednou mohl vydat každý sám, neexistovala žádná agenturní kontrola nad tím, co se uchází o posluchačskou přízeň. „*Prodej desek se zhroutil úplně. Ale teď zjišťujeme, že na vině nebyla jenom doba. Autoři přestali psát, protože se jim to nerentovalo. A hudební vydavatelství si počínali jak na Klondiku. To nemělo hlavu ani patu. Taky na to dojeli,*“ dodává Michal Zelenka.

Právě díky příspěvku dvojice Zelenka - Vlček můžeme z výzkumu vyčíst ještě dva zajímavé rozměry doby. Za prvé skutečnost, že populární hudba byla na začátku devadesátých let stejně jako vše s kulturou spojené na samotném okraji zájmu publika (zániky tradičních struktur – kulturních domů, trhu i restrikcí). A za druhé to, kdo byli a jak přemýšleli lidé, kteří v téže době rozbíhali podnikání na mediálním trhu.

Licence na rozhlasové vysílání dostávaly skupiny podnikavců, kteří v převážné většině neměli a ani nemohli mít zkušenosti z praxe: „*A buď to byli bejvalý radioamatéři, ty to viděli přes ty antény a většina byli ti, kteří to viděli přes tu muziku a ti chtěli ten národ vychovávat. Ty licence přidělovala mezirezortní komise vedená Mikloškem. To bylo všechno vopravdu tak šíleně naivní,*“ vysvětloval Michal Zelenka. Vlastně tím naznačil, že pro nově se rodící trh neexistovaly pojmy jako formát, program nebo stylizace. Ve většině případů se majitelé nechávali při stavbě playlistu ovlivňovat vlastním vkusem. Na publikum působili víceméně bezděčně a českou tvorbu ignorovali

hlavně kvůli negativním konotacím, jež se jim při vyslovení výrazu „česká hudba“ vytvářely.

V roce 1991 byl vyhlášen poslední ročník ankety Zlatý slavík. Vítězi se stali Pavol Habera, skupina Team a Iveta Bartošová. Dalibor Janda a Petra Janů končí ve svých kategoriích třetí, Karel Gott druhý.⁸⁹ Poslední ročník ankety symbolizoval zhruba pětiletý půst domácích hudebních elit a hledání nového místa na scéně.

3.2.3. Návrat osmdesátek

Pokud jsme anketou Zlatý slavík přechází kapitolu ukončili, můžeme tu další začít konstatováním, že v roce 1996 byla cena popularity domácích zpěváků obnovena. Nyní už pod názvem Český slavík. Logicky - v roce 1993 došlo k odluce mezi Čechy a Slováky, tvorba našich východních sousedů se stala zahraniční produkcí a její pronikání do českých médií se dočasně zastavilo.

Několikaletá masáž posluchačů, kteří po Sametové revoluci z rádií slyšeli převážně zahraniční hudbu a rychle se vyčerpávající nové československé elity, způsobila obnovu poptávky po původní české tvorbě. Urychlila ji exploze vzpomínek ve formě retro vlny. Navíc se velmi rychle rozvíjel rozhlasový trh, který začal s domácí tvorbou koketovat. Pokračuje Michal Zelenka: „*Já sem už tenkrát – v roce 1992 - začal bejt tím prezidentem. A nikdy sem nikomu neřek, aby hráli Petru Janů, protože sem věděl, že se jim do toho smrtelně nechce. A taky sem věděl, že kdyby někdo v té době začal hrát třeba Michala Davida, tak by byl exkomunikovanej z té společnosti. Já mám první clusterovej výzkum z doby, kdy začalo rádio Alfa. Já jsem měl známý v Německu v médiích a politice. Nějak mě oslovili, jestli bych pro ně nedělal analytickou práci na clusterový analýze. A já sem to nák uměl, tak sem to dělal. Už tenkrát – v tom roce 1993 – tam bylo 50% na tu českou muziku. Akorát to nikdo nechtěl hrát.*“ Karel Vágner to doplňuje: „*Já sem dělal dlouhá léta místopředsedu OSA za nakladatele a já si myslím, že tady chybí to, co mají třeba Francouzi. Francouzi mají předeepsaný v zákoně, kolik musí odehrát rádia domácí muziky A to museji dodržet! To procento přesně nevím, ale to se musí odehrát. A to by se tady asi mělo udělat taky. Ale ted' se to asi už dělat nemusí, protože ty rádia na to přišly samy. I podle poslechovosti sou na tom rádia, který hrajou českou muziku, líp.*“

⁸⁹ <http://www.ceskyslavikmattoni.cz>, staženo 10.4.2012

V honbě za poslechovostí a sledovaností se v polovině devadesátých let začaly domácí rozhlasové a televizní stanice chovat pragmaticky. Vystřízlivění z porevolučního nadšení, kdy Čechoslováci opustili svoje zvyklosti, opadlo. Nedá se říci, že to bylo jenom nasycením smyslů. Spíš šlo o poznání, že přicházející kulturní vlivy jsou na hony vzdálené od domácích návyků. Že nejenom u nás, ale i na Západě je chléb o dvou kůrkách. Ruku v ruce s politickými turbulencemi, sociální nejistotou a amerikanizací českého prostředí nastala situace, která se v kultuře projevovalo návratem k jistotám.

Narátoři se přesně neshodují, kdy došlo k návratu zájmu o domácí tvorbu z osmdesátých let. Nepřímo se však shodují, že v pop music došlo ke spojení retro vlny s výskytem nových hudebníků, kteří na rozdíl od let porevolučních ochotně zpívali česky. A tak český posluchač přijímal ty, kteří mluvili jeho jazykem a používali jeho výrazové prostředky: Chinaski, Jarek Nohavica, Janek Ledecký. V playlistech rozhlasových stanic je pomalu a opatrně doplňovaly retro nahrávky let osmdesátých. Po olympijském úspěchu českých hokejistů v Naganu byla veřejně a v přímém přenosu dokončena rehabilitace Michala Davida, který se soustřeďoval na studiovou práci a hledal východiska ze složité osobní situace. „... *ten odnes ty devadesátý leta úplně nejvíc. Takže mu přeju toho Slavíka, aby ho konečně dostal,*“ komentuje dobu Dalibor Janda.

V roce 1999 se na trhu objevila dvě nová soukromá rádia, která se od počátku plně soustřeďovala na českou hudbu. Přes obrovskou vlnu kritiky stran publicistů a nesmiřitelných kritiků české tvorby se po několika letech stalo rádio Impuls nejposlouchanější stanicí v zemi, rádio Blaník nejposlouchnější regionální stanicí. Obě udávají nastolený trend propagace české tvorby dodnes. Bez ohledu na to, že šlo jenom o důsledky poptávky, která se stala předmětem obchodního záměru majitelů obou stanic. Slovy Josefa Vlčka by se to dalo vyjádřit i jinak: „*Zatímco ten rozpor v tom šoubyznysu je vo tom, že tady je umění a tady je náký podnikání a tady je nákej obchod. My sme za toho bolševika – a to mluvím i za hudební kritiky – tu stránku toho obchodu totálně ignorovali. Furt sme mluvili jenom o tom umění. A vono to funguje úplně jinak.*“

Závěr

Úkolem Diplomové práce na téma „Československé hudební elity na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století“ bylo získání odpovědí na tři základní

otázky. V empirické části jsme se navíc dobrali modelu fungování české pop music před Sametovou revolucí a jejích potížích po změně společenského systému v roce 1989. Pokud bychom měli přesně zodpovědět položené otázky, mohli bychom jejich vyřešení sumarizovat takto:

- Československé hudební elity se staly symbolem nomenklaturního komunismu proto, že v mimořádně uvolněné době po listopadu 1989 už nebylo třeba socialistických vzorů a veškeré autority se Československu rozpadaly v prach. Přišly nové modly, převážně zahraniční, svět najednou nabízel mnoho nových lákadel. Úpadek zájmu se netýkal jenom hudby, ale také dalších kulturních a společenských odvětví. Stejně tak, jako se hledali viníci neutěšených poměrů v zemi mezi bývalými politiky, tak bylo třeba označit jejich přísluhovače a hudební elity z první linie byly snadným terčem. O oprávněnosti příkrých hodnocení je však třeba velmi vážně pochybovat. Ve většině případů totiž vůbec nešlo i ideje a ideály, nýbrž o touhu dosáhnout ve stávající časové realitě úspěchu a naplnění osobních cílů jednotlivce. Kdo chtěl vydělávat, snažil se vydělávat. Kdo chtěl pracovat, pracoval. Kdo chtěl zpívat, pokoušel se zpívat. Stejně jako každý jiný občan se samozřejmě i hudební elity v rámci zachování existence uchýlovaly k úskokům a úlitbám představitelům režimu, jiné cesty nebylo. Proto si dovoluji odmítnout jejich obviňování z kolaborace s režimem. Zároveň však připouštím, že jednání řady z nich bylo pragmatičtější, než potřebné.
- Nové uplatnění pro roce 1989 se hudebním elitám hledalo velmi těžko. Ve výhodě byli hudební bossové. Lidé teoreticky i prakticky vycvičení z lavírování mezi požadavky režimu a vlastní potřebou. Už v osmdesátých letech - a mnozí i dříve - se naučili chovat jako manažeři zodpovědní za samostatnou podnikatelskou jednotku. Interpreti měli situaci složitější. Jejich informační vybava byla na nižším stupni a rokem 1989 pro ně začínala úplně nová doba. Startovali vlastně od začátku, všechny dovednosti si museli osvojovat postupně. A tak se Michal David dostal do existenčních problémů, Dalibor Janda sváděl nerovný boj se svou vydavatelskou firmou vůči nadnárodním produkcím, Stanislav Hložek neúspěšně provozoval hudební klub a pak se vrátil ke zpívání.

Michal Zelenka, Karel Vágner, Ladislav Štáidl nebo František Janeček využili svých znalostí a zúročili je jako podnikatelé nebo vrcholoví manažeři.

- A proč národ znovu po letech odmítání přijal hudební elity osmdesátých let? Především proto, že jeho kořenům je mnohem bližší písnička s českým textem, než s anglickým, či německým. Pokud navíc spojíme dospívání posluchačů, kterým bylo v osmdesátých letech něco málo přes patnáct s cyklicky se opakující vlnou retro zábavy, dostaneme se ke vzorečku, po jehož vyřešení dnešní stav popularity české pop music vychází téměř přesně. Nejde však jenom o úspěch muzikantů osmdesátých let. Jde i o úspěch nových hudebních celebrit, které pochopily, že česky zpívaná muzika může díky textům nabídnout mnohem více emocí. Nahlíženo shora - několik let trvalo, než se v Česku zformovala nová hudební elita, která prostřednictvím posluchačské obce z velké části anektovala i tvůrce let osmdesátých s jejich repertoárem.

Analýza rozhovorů z tohoto pohledu **potvrzuje úvodní hypotézu autora**. Budiž to závěrem několikaměsíčního bádání nad rozhovory šesti narátorů z řad československých hudebních elit. Věřím, že metoda orální historie v případě tohoto výzkumu obhájila svoje přednosti. Svou metodikou dokázala najít uplatnění při nalezení alternativního výkladu ve vztahu k odsudkům hudebních publicistů útočících na vkus českého posluchače snahou o zpochybnění morálních kvalit československých hudebních elit osmdesátých let dvacátého století.

Na dokreslení toho, co jsem v úvodu práce nazval sociologickým fenoménem v souvislosti s popularitou české muziky a jejích představitelům, mohu doložit pokračování příběhu: Michal David právě získal podruhé za sebou diváckou cenu Týtý pro nejoblíbenějšího zpěváka českých obrazovek a v příštím roce hodlá zaútočit na prvního Českého slavíka v kariéře. Stejně jako on, vyprodává i Dalibor Janda sály a pomáhá kariéře své dcery Jiřině Anně, která má nejvyšší tvůrčí a pěvecké ambice.

Karel Vágner oslavil sedmdesátiny, je úspěšným producentem a vydavatelem, velmi úspěšné jsou rovněž jeho děti. Stanislav Hložek je stále žádaným zpěvákem, především v dětských programech. Josef Vlček oslavil šedesáté narozeniny a stále pracuje jako úspěšný rozhlasový manažer. Jeho přítel a další z odborníků na rozhlasové vysílání Michal Zelenka v prosinci roku 2011 podlehl nádorovému onemocnění. Všem

narátorům, i těm, kterým již nelze poděkovat osobně, patří velký dík za způsob, jakým se zhostili úkolu popsat historii svého oboru.

LITERATURA:

DĚDEK, Honza. *Zub času: rozhovor s Josefem Zubem Vlčkem*. ISBN 978-80-7262-883-4, připraveno k publikování v průběhu roku 2012

DURMAN, Karel. *Útěk od praporů. Kreml a krize impéria*. Praha: Karolinum. 1998. ISBN 80-7184-672-4

DURMAN, Karel. *Popely ještě žhavé II*. Praha: Karolinum. 2009. ISBN 978-80-246-1563-3

GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur. Vybrané eseje*. Praha: Slon – Sociologické nakladatelství. 566 s. ISBN 80-85850-89-3.

GORABČOV, M. S. *Přestavba a nové myšlení pro naši zemi a pro celý svět*. Praha: Svoboda. 1987

GRACLÍK, Miroslav. *Hvězdy popu, které jsme milovali 1*. Praha: Petr Prchal. 2011, 185 s. ISBN 978-80-87003-30-5

HENDL, Jan. *Přehled statistických metod*. Praha: Portál. 2006, 695 s. ISBN 978-80-7367-482-3

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum : základní metody a aplikace*. Praha: Portál. 2005, 175 s. ISBN 80-7367-040-2

JACK, Dana. *The Oral history reader. Interview analyse: listening for meaning*. New York: Routledge. 1998. 578 s. ISBN: 9-78-0-415-34302-2

JEŘÁBEK, Hynek. *Úvod do sociologického výzkumu*. Praha: Karolinum. 1993. 162 s. ISBN 80-70666-6-2

OTÁHAL, Milan. *Opozice, moc, společnost 1969-1989. Příspěvek k dějinám normalizace*. Praha: Maxdorf. 1994. 124 s. ISBN 80-85800-12-8

SILVERMAN, David. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: kar. 2005, 327 s., přeložil Martin Štulrajter. ISBN 80-551-0904-4

VANĚK, Miroslav. PELIKÁNOVÁ, Hana. MÜCKE, Pavel. *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: ÚSD AV ČR. 2006. 224 s. ISBN 978-80-7285-089-1

VANĚK, Miroslav. URBÁŠEK, Pavel. *Vítězové? Poražení? Politické elity v období normalizace*. Praha: Prostor. 2005. 836 s. ISBN 80-7260-142-3

VANĚK, Miroslav. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV Č. 2004, 175 s. ISBN 80-7285-045-8

VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom Rock 'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu. 1956-1989.* Praha: Academia. 2010. 604 s. ISBN 978-80-200-1870-0

VEVERKA, Přemysl. *Karel Vágner. Nejen mistr basů.* Praha: Multisonic. 1999. 207 s. ISBN 80-900212-0-4

VONZ, Ladislav. *Změny na rozhlasovém trhu v letech 2007-2009. Nové výzvy nebo hrozby pro Rádio Impuls?* Zlín 2010. 95 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Tomáše Bati. Fakulta multimediálních studií, Ústav marketingových komunikací. Vedoucí diplomové práce Mgr. Svatava Navrátilová, PhD.

VYKOUKAL, Jiří. LITERA, Bohuslav. TEJCHMAN, Miroslav. *Východ. Vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944-1989.* Praha: Libri. 2000. 860 s. ISBN 80-85983-82-6

Články:

GUILLEMIN, Marilys. GILLAM, Lynn. *Etika, reflexivita a eticky důležité okamžiky ve výzkumu.* Biograf. č. 35. 2004. S. 11-31

KUSÁ, Zuzana. *Problém pravdivosti informací v životopisných rozprávaniach.* Genealogicko-heraldický Hlas V. No.2. 1995. s.17-20

SCHÜTZE, Fritz. *Narativní interview ve studiích interakčního pole.* Biograf č. 20. 1999, s. 33-51

Elektronické zdroje:

KLUSÁK, Pavel. *Písničky pro (rudou) hvězdu: Jak se v české pop music kolaborovalo s totalitním režimem* [online]. [cit. 2012-05-14]. Dostupné z: <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=55>

Vondráčková vyhrála soud [online]. idnes.cz, 2003, 2002-25-07 [cit. 2012-05-15]. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/>

Interní materiály:

Strategický výzkum BP&R pro společnost Londa, 03/2012

Rejstřík pojmů:

Anticharta - podpisová kampaň reagující ve jménu socialismu a míru na prohlášení Charty 77
APSV - Asociace provozovatelů soukromého vysílání
BP&R - americká agentura zabývající se výzkumem trhu
Ein Kessel Buntes - východoněmecký estrádní pořad, politický program někdejší NDR
EMI - hudební vydavatelství
Londa - majitel licence k vysílání rádií Impuls a Rockzone
Lucerna - dnes Palác Lucerna. Jeho součástí je mimo jiné sál pro pořádání koncertních vystoupení
Několik vět - dokument vypracovaný Chartou 77 a zveřejněný 29. června 1989
NDR - Německá demokratická republika (východní Německo)
Nová vlna - hudební hnutí pop music na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let
OSA - Ochranný svaz autorský
Politická píseň (Festival politické písně) - hudební festival
Pragokonzert - umělecká agentura zastupující za socialismu československé umělce
SAI - Svaz autorů a interpretů
Sovětský svaz - dřívější označení zemí patnácti republik spadajících pod správu Moskvy
Sovětská píseň (festival Sovětské písně) - hudební festival
SSM - Svaz socialistické mládeže (Svaz mládeže)
SSSR - Svaz sovětských socialistických republik
Sopoty - hudební festival konaný v Polsku
Svobodná Evropa - rozhlasová stanice Free Europe vysílající z Mnichova
Triky a pověry - recesistická skupina Karla Šípa, Jaroslava Uhlíře a Petry Janů
Sopoty - hudební festival konaný v Polsku
Svobodná Evropa - rozhlasová stanice Free Europe vysílající z Mnichova
TOČR - Taneční orchestr československého rozhlasu
ÚV KSČ - Ústřední výbor komunistické strany Československa