



Nakladatelství
Lidové noviny

Alternativní kultura

Příběh české společnosti 1945–1989

Editor Josef **ALAN**

Tomáš **BITRICH**
Michal **BREGANT**
Martin **ČIHÁK**
Stanislav **DVORSKÝ**
Jiří **GRUNTORÁD**
Lenka **JUNGMANNOVÁ**
Vladimír **JUST**
Marie **KLIMEŠOVÁ**
Martin **MACHOVEC**
Josef **MOUCHA**
Alice **RŮŽIČKOVÁ**
Josef **VLČEK**
Tomáš **VRBA**



Alternativní kultura

jako sociologické téma¹

Josef Alan

PŘEDEHRA

Česká kultura 20. století má dvojí silné ukotvení – nacionální a avantgardní. Z prvního, které bezprostředně navazuje na tradici národního obrození, pochází nejen její sklon k historizujícímu vidění a výkladu událostí, ale pod vlivem několikerého ohrožení národní identity také hledání vlastního místa ve světě (problém světovosti) a vymezování svého vztahu k Západu (Evropě, Německu atp.) i Východu (včetně potlačovaného syndromu slovanství). Druhé ukotvení, které čerpá životodárné i ničivé síly z civilizačního rámce modernity, dostalo svou podobu hlavně díky souhře nonkonformních, antiměšťáckých, bohémských a elitářských tendencí, v jejichž prostředí se rodilo moderní umění. Nové etické i estetické paradigma, zdůrazňující autonomii, autentičnost, nezávislost tvorby i tvůrce, sice naráželo na platné institucionální i ideové kulturní rámce, nicméně v konkrétních podmínkách prvních čtyř desetiletí tohoto století žilo v jisté symbióze s hodnotami nacionálně i sociálně orientované kultury. Proto se také oba proudy kultury (národní a avantgardní) nevymezovaly striktně vůči sobě navzájem. A to navzdory silnému kulturnímu tradicionalismu, který byl základem kodifikované národní kultury (vzdělání).

Pro pochopení toho, co se v naší (ale vlastně i evropské) kultuře 20. století odehrávalo a co se bezprostředně váže k tématu alternativní kultury, má zřejmě klíčové postavení koncept **avantgardy**. Avantgarda, která byla spíše ideologickým hnutím než uměleckým směrem (Paggioli 1968), mohla získat své významné postavení především proto, že se konstitovala ve společnosti liberálně demokratického typu, tedy ve společnosti, která tolerovala projevy excentricity a nonkonformity jedinců i skupin. To také předznamenalo její pozdější osud.

Avantgarda představovala podivnou směs tří rozporných tendencí, které ve jménu umění (a tedy estetiky) legitimovaly jeho mimoumělecké zdroje i ambice:

Za prvé zdůrazňováním svézákonnosti umění, které ústilo do nároku na nezávislost a svobodu tvorby (a tvůrce), posvěcovala avantgarda hodnoty vzdoru, nonkonformity, inovací a experimentu. I když se hlásila k ideologii revoluce, která měla proběhnout ve jménu a ve prospěch lidových mas, zůstala reprezentantem „vyšší“ kultury pro zasvěcené. Proto se také stala polem, na kterém se odehrávaly spory o srozumitelnost moderního umění.

Za druhé ji radikální kritická distance od společenských poměrů zbavovala závaznosti vůči obecně uznávaným normám. Jejich ignorování, porušování či překračování – s rizikem, že „za umění lze vydávat cokoli“ (Gabliková 1995, s. 78) – sice v jistém smyslu navazovalo na romantický proud individualistického rebelantství, avantgarda však do něj vnesla nový prvek kolek-

tivních, skupinových programů. Její podíl na zrodu kulturní plurality však tlumil, ba paralyzoval sebevědomý a autoritativní tón, kterým hegemonisticky prosazovala svá „zjevení“.

Za třetí jí program propojení umění s životní praxí a vizí lepší, sociálně spravedlivější budoucnosti, ústící do představy, že právě uměním lze dosáhnout totální proměny člověka, dával etický rozměr. Jenže z ambice být avantgardní zároveň umělecky a sociálně-politicky se nakonec stalo trauma. Víze, která byla pro část českých intelektuálů přitažlivá, jim také nasazovala téměř neviditelná pouta politického úvazku. To poznali ve chvíli, kdy měli umění proměnit v bojový nástroj oddané služby revoluci.²

V příběhu avantgardy lze sledovat ještě jednu linii, která předznamenala pozdější osudy alternativní kultury. Jde o problém její sociální recepce: teprve dosažením určitého stupně sociálního uznání se avantgarda mohla stát „efektivní, sociálně důslednou opozicí nebo nositelem nové definice umění“ (Houston 1992). Sémantické vyznění označení avantgarda (a později underground a alternativní) z ní nečiní jen symbol boje proti „oficiálnímu“ nebo „komerčnímu“, ale jako příznak hodnotného se mění v nástroj k odlišení dobrého a špatného. Jenže přihlásit se k avantgardě, dokonce jednat v jejích intencích je málo – o pozici příslušníka avantgardy nakonec rozhoduje sociální uznání, tedy „hlas publika“. K pochopení avantgardy (a podobně kultury undergroundové či alternativní) nestačí tedy znát situaci tvůrců, okolnosti tvorby a povahu produktů, ale i podmínky, „za nichž byli vytvořeni spotřebitelé“ (Bourdieu 1980, s. 166). Zatímco odkaz 19. století, podle kterého ideál publika určují postoje vzdělanců, se snaží udržet právě sami vzdělanci, pro moderní kulturu je příznačné, že v ní slábne korelace mezi náklonností k určitému „typu“ kulturní produkce a sociokulturními charakteristikami recipientů. Obecně řečeno: společným rysem publika je „výběrová spřízněnost“ (Paggioli 1968) postojového, popřípadě zájmového rázu, která je mnohonásobně zprostředkovaná – a tedy i vysoce variabilní. Kulturní napětí, které plyne z rozporů mezi hodnotou kulturních produktů a jejich uznáním či oblibou u publika a které se prohloubilo v podmínkách expanze masové kultury, exponuje problém vztahu kulturní plurality ke kultuře minorit.³

Eroze avantgardy, která proběhla ve třicátých letech,⁴ předznamenala její osudový konec. Smrteľnou ránu jí zasadila světová válka: zatlačena v době okupace do podzemí,⁵ marně po osvobození usilovala o vzkříšení. V podmínkách tvrdého boje o politickou moc, kdy síly, s nimiž sdílela obecné ideologické představy (tedy komunistická strana), usilovaly zmocnit se vlády, hrála ještě chvíli okrajovou roli reprezentanta návaznosti na předválečné období, jakmile však komunisté moc získali, ztratila půdu pod nohama. Nový režim, tj. soubor pravidel, způsobů a prostředků, jimiž se uskutečňovalo komunistické politické panství, jasně a nekompromisně formuloval a mocensky, za vydatného přispění revolučními hesly kamuflovaných represí, prosazoval nové existenční podmínky jednotné kultury. Vyhlášení nesmlouvaného boje proti buržoazním elementům a centralizační praktiky prosazování oficiální doktríny socialistického

realismu se staly nástrojem zastrašování a pronásledování. Totalitní povaha režimu vylučovala jakékoli projevy plurality. V dusivé atmosféře padesátých let bylo možno se trochu nadechnout pouze vskrytu, v nejužším soukromí.⁶

TŘI KULTURY Oficiální kulturní scéna

Pochopit osudy alternativní a undergroundové kultury lze pouze na pozadí proměn oficiální kultury – ve smyslu kultury prorežimní nebo režimem podporované, která tvoří jejich referenční rámec a definuje hranice přípustného. Institucionální struktura a systém normativních pravidel, které ji definovaly, se začaly formovat ještě před mocenským komunistickým převratem, a ačkoli byly z velké části odvozeny z politických i ideologických praktik importovaných ze stalinovského Sovětského svazu,⁷ vykazovaly vysokou míru legitimity.⁸ Převládaly iluze o síle demokratických tradic.⁹ Je nesporné, že pro osud celé společnosti bylo rozhodující krátké poválečné období („únor 1948 jsme připravovali od roku 1945“, chlubil se později Gottwald), během kterého se do života společnosti vpravily jako vcelku přirozené nové prvky: Národní fronta omezila funkci parlamentu, znárodnění posílilo moc státu, v němž pak komunisté, které podporovala levá křídla jiných stran, získali rozhodující postavení. A stali se také nejmasovější organizovanou politickou silou.¹⁰ V této fázi ještě odmítali požadavek ideologické jednoty, což znělo libě a demokraticky; té se museli podřizovat pouze funkcionáři. Nicméně otázku, proč a jak se komunisté dostali k moci, musíme oddělit od otázky, na čem svou moc následně založili a udržovali. Základní model komunistického panství se neměnil, i když nabýval různých forem.

Instalace nového režimu v jeho nejbrutálnější podobě proběhla v letech 1948–1955 a vše, co se v tomto období odehrálo, poznamenalo společnost na další desetiletí.¹¹ Demontáž stalinismu, která probíhala do konce šedesátých let, měnila formy komunistické moci, nikoli její principy: Z „teorie zostřování třídního boje“, která ideologicky zaštiťovala likvidaci třídního nepřítel, později pouze vypadlo druhé slovo; masové perzekuce „reakčních živlů“ toliko ztratily svůj hromadný rozměr; čistky a prověrky nadále pokračovaly, byť už ne pod hrozbou trestních sankcí (nasazení „do výroby“, pracovní tábory, vězení); kádrová politika, umožňující nahrazovat tzv. buržoazní odborníky dělnickými kádry, nepřijímat ke studiu děti z politicky nespolehlivých rodin atp., se proměnila v jemnější a rafinovanější principy nomenklatury; ostrá protináboženská a proticírkevní ofenziva (provázená zatýkáním kněží, likvidací klášterů atd.) nadlouho vytlačila náboženský život na pokraj legality a náboženské vyznání bylo i nadále vnímáno jako věc politická; obvyklou reakcí na politický tlak (a prevencí před ním) zůstal vstup do KSČ atd. Po roce 1969 se spolu s návratem neostalinismu staré principy znovu objevily v podobě, která připomínala období padesátých let.

Podobné procesy se odehrávaly v kultuře. Zpočátku i ti, kteří dnes první léta komunistické totality označují metaforou krve, přiznávají své mladické iluze

(...)my jsme se domnívali zprvu, že skutečně teď můžeme rozvinout nějakou takovou vyšší kulturu, že budou nakladatelství zestátněna a že to k něčemu povede, lidé se konformovali nejen z nějakých utilitárních důvodů, oni se konformovali taky proto, že v tom viděli taky kus nějakýho posunu sociálních struktur – J. H.). Jenže komunistická moc od kultury očekávala už něco jiného: že se stane bojovým „pomocníkem strany“ a ukázkovou dekorací režimu: přetrvával troj- jedinný mechanismus regulace kultury (vedoucí úloha strany, centrální řízení po linii státních orgánů, organizační zodpovědnost jednotných tvůrčích svazů); cenzura nemusela být přímo uzákoněna, regulační mechanismy – a autocenzura tvůrců byly dostatečně účinné; jádrem oficiální kultury zůstával ideologický program socialistického realismu, byť procházel mnohými modifikacemi – a občas toto sousloví jako by zmizelo z oficiálního slovníku: po celou dobu existovaly – dobově obměňované – seznamy zakázané literatury; kritika autorů šla ruku v ruce se zákazy jejich děl i osobním pronásledováním, a to pod měnicími se bojovými hesly: proti úpadkové buržoazní kultuře, kosmopolitismu, trockismu, dekadenci, formalismu, pesimismu, revizionismu, oportunistu atp.

Celé období 1948–1989 má vnější podobu specifického střídání tvrdé a měkké varianty komunistické totality. Zatímco tvrdá varianta, vyznačující se nasazením brutálních forem nátlaku a pronásledování, posilovala atmosféru obav a strachu, z níž se rodila konformita a dvojitá morálka, posuny k měkké variantě vyvolávaly iluze o regeneraci normálních poměrů. Spolu s uvolňováním atmosféry vždy vzrostla odvaha ke svobodnějším projevům (a to i mezi komunisty), na které znervóznělá moc reagovala pokusy o jejich utlumení. Historie státního socialismu poznamenána touto dynamikou akce-reakce tak získala zvláštní „křečovitý“, chtělo by se říci dokonce cyklický ráz. Můžeme říci, že lidé u nás prošli během svého života více podobami komunistického režimu – a každá zanechala v jejich biografické zkušenosti vlastní specifické stopy v závislosti na věku, ve kterém jí procházeli.

Zvláštní postavení má v tomto vývoji oficiální kultura konce padesátých a celých šedesátých let. V situaci rostoucích hospodářských potíží, krize centralistického řízení a tlaku na „nápravu křivd“ silil politický (tedy vnitrostranický) konflikt mezi zastánci a odpůrci reformních tendencí. Na jeho pozadí se otevřely dveře liberálnějšímu projevům v kultuře, která zažívala chvíle nečekané volnosti a autonomie. Neznamenal to, že by se komunistická moc zřekla své vedoucí role, – spolu se ztrátou své vnitřní jednoty však neměla dost síly k tomu, aby ji uplatňovala. A protože v čele reformního proudu, vystupujícího pod hesly demokratizace a humanizace socialismu, stála značná část inteligence, – zvyšovala se míra tolerance vůči „jiným“ názorům. Obtížně prolamování hranic ideologické ortodoxie – bylo nesené na vlnách kompromisů, povinných úlitb a vyčerpávajících konfliktů. Tzv. „generace Května“ – dosáhla alespoň posunu od rigorózního socialistického realismu k poezii „všedního dne“. Světová literatura k nám uváděla vedle donedávna zakázaných sovětských autorů (Bulgakov, Solženicyn aj.) americké beatniky i romanopisce, francouzské surrealisty a „nový román“, experimentální poezii atd. (následně vydávané, především v nakladatelství Odeon), rozšiřoval se prostor pro publikování i diskusi v časo-

pisech, nakladatelství rozšiřují své programy o díla současných zahraničních autorů, na scéně se znovu objevuje F. Kafka, došlo k rozkvětu „malých forem a scén“, kvas ve výtvarném umění kulminuje v dílech představitelů českého „informelu“ a „imaginativního umění“, která se z neoficiálních (neveřejných) výstav přesouvají do výstavních sálů i na stránky časopisu, roste obliba jazzu i rock'n rollu, film zachvátila „nová vlna“ atd. Dokonce i umělecký underground povystoupil z podzemí, – Socialismus dostal přívětivou tvář. Přijíždějí západní intelektuálové, kterým byl kapitalismus protivný, vše sledovali s okouzlením a utvrzovali se v přesvědčení o životaschopnosti socialismu. Bylo jen málo těch, kteří si zachovávali odstup a odmítali nacionální sebestřednost sdíleného nadšení z kulturního kvasu, v němž nacházeli vyčpělý odvar západních vzorů nebo jen poslední výkřik doznívající evropské kultury (Knižák, Bostik aj.). A ještě méně bylo těch, kteří spíš tušili, než věděli, jak málo se změnilo na osudu ještě nedávných vězňů (Palivce, Zahradníčka aj.).

Hranice oficiální kultury se mění, jsou stále rozmazanější, přechody mezi zakázaným (nelegálním) a tolerovaným, tolerovaným a publikovaným či publikovaným a oficiálním jsou plynulé. – A stejně tak hranice mezi kulturními hládem a snobismem, veřejnost laciná po novinkách, přijímá vdecne kazdy uaisi tvůrčí čin a velkoryse zapomíná na minulost těch, kteří s nimi přicházejí.

Oficiální kultura není neměnným a homogenním systémem. V zásadě je poznamenána dynamikou a složitými vztahy mezi třemi úrovněmi, které v jistém smyslu kopírují institucionální členění kontrolních mechanismů. Na první úrovni, která je přímo spojena s ideologií a aktuální službou politické moci, se normativně definují nároky (v daném případě dobová varianta socialistického realismu), vytyčují meze legality i prostor přípustného. Zde se tedy rodí zákazy a cenzurní zákroky, na této úrovni dochází k selekci autorů a děl i k fabrikaci obvinění. Druhou úroveň tvoří tzv. vysoká kultura, ztělesňovaná klasikou (hudbní, divadelní, výtvarnou atd.) a systémem vzdělání. Její život je institucionálně garantován státními institucemi (divadly, symfonickými orchestry, rozhlasem, muzei, galeriemi, nakladatelstvími, školami, vědeckými pracovišti, atp.). Kodifikovaná a uplatňovaná kritéria, standardy a kánony se vyznačují vysokou mírou akademismu, který je filtrován ideologickými nároky odvozenými z úrovně první. – Ty se promítají do autocenzurního chování samotných akterů (především v řídicích funkcích), do hodnocení a výběru toho, co bude veřejně zpřístupněno, i do povahy kulturní a umělecké kritiky, udělování cen a různých titulů apod. Třetí úroveň tvoří směr kulturních aktivit a umělecké tvorby, jež jako součást oficiální kulturní scény spadá do kompetence institucionální sítě uměleckých a tvůrčích svazů či odborových, mládežnických nebo zaměstnaneckých organizací. Zvláště na této úrovni docházelo permanentně k testování hranic alternativnosti. Protože součástí i vyrazem kreativity je narušování norm, dochází zde k neustálému ohmatávání hranic oficiální kultury – a k jejich posunu. Některé postupy a produkty pak bývají kanonizovány, jiné se snaží udržet si nadále nezávislost, distanci, odlišnost, vzdorem i odporem vůči oficiálnímu i akademickému prostředí. Tato ambivalence je zdrojem vnitřních tenzí, generačních, postojových i názorových sporů.

Posuny hranic tolerovaného a uznání „práva na experiment“, které vedly k rozmachu „neoficiální“ kultury, v jistém smyslu připomínají procesy odehrávající se v ekonomické sféře. Režim, postavený na centralistickém modelu přímého řízení, v zásadě nikdy efektivně nefungoval a pokoušel se o zefektivnění mnoha způsoby, např. ekonomickými reformami, které měly simulovat trh, kampaněmi za zvýšení pracovního úsilí (údernictví, socialistické soutěžení, brigády atd.), pokusy o zvýšení „hmotné zainteresovanosti“ atd. A především postupně stále patrnější účelovou nevěřivostí vůči tzv. druhé ekonomice. Šlo o zvláštní paralelní systém ekonomické produkce a spotřeby, který reagoval na permanentní vzácnost i všedních statků a služeb a stimuloval pestrou směs „nelegálních“ přerozdělovacích aktivit, s jejichž pomocí se tento stav alespoň zčásti kompenzoval.²⁸ Stav, kdy „nic není, ale všechno lze sehnat“, byl úzce propojen s vytvářením proměnlivých sociálních sítí, napomáhajících řešit všední deficity na všech úrovních: státní podniky spoléhaly na schopnosti svých „nákupčích“, ani stát se už neobešel bez produkce domácích hospodářství, svépomoc byla přímo institucionalizovaná (např. v bytové výstavbě), podpultový prodej byl provázen různými formami naturální směny, úplatky se staly samozřejmostí, v nejvíce ceněný statek se proměnily známosti atd.

Pro systém oficiálních norem je příznačná obecná vlastnost norem – totiž že platí bez ohledu na jejich dodržování. Funkcí sankcí, které je provázejí, není zajistit internalizaci norem (byť se o to režim prostřednictvím socializace vždy snaží), ale motivovat jedince, aby jednali, jako by s nimi byli v souladu – a mohli se tak vyhnout nežádoucím konfliktům. Systém norem vybízí tedy jedince, aby jednal jako racionálně kalkulující bytost, která dovede regulovat své preference a dosahovat efektivního prospěchu. Problém vzniká ve chvíli, kdy se normy dostanou do rozporu s proklamovanými hodnotami – v daném případě s hodnotami „růstu životní úrovně“, aniž by šlo zajistit jejich naplnění. Výsledkem je změkčení normativního tlaku a svévolné zacházení se sankcemi: lidem se dovoluje, aby dosahovali svých cílů (shodných s proklamovanými hodnotovými cíli režimu) alternativními cestami – byť s rizikem, že zrovna tentokrát jim to „nevyjde“. Tímto mechanismem režim vykupoval svou neschopnost – a mohl si zachovat tvář dobrotivého a současně tvrdého „patrona“. Na scénu vstoupil „reálný socialismus“, zoufalá simulační hra, která měla pouze překrýt postupný rozpad venátního režimu. Společnosti se zmocnil pragmatismus, loajalita už nebyla provázena opatrnou nedůvěrou vůči moci, ale lhostejností, ironií a nepokrytým cynismem.

V této situaci docházelo k velkému zhodnocení tzv. sociálního kapitálu. Ze sociálních sítí, založených na osobních kontaktech, známostech, přátelských, příbuzenských či sousedských seskupeních, se postupně formoval paralelní či „druhý“ sociální systém, který se stal důležitou spojnici ke světu druhé ekonomiky i paralelní, druhé kultury. V pestré pavučině sociálních meziprostorů²⁹ lidé nacházeli nejen užitečný a efektivní nástroj k naplňování řady svých potřeb a zájmů, ale také prostředí lidské pospolitosti, v němž se stíraly hranice mezi statusovou – a někdy i politickou – příslušností.

MASOVÁ KULTURA

Neoddělitelným atributem oficiální kultury je její masovost. Zní to možná překvapivě, protože se bráníme představě, že by oficiální kultura měla masový rozměr. Jenže tento moment zdaleka nestojí na posledním místě.

Naivně populistická ideologie komunistického režimu byla založena na adoraci lidových mas jako „tvůrce dějin“. Nešlo o pouhý líbivý slogan. Naopak – skrýval se za ním docela úspěšný pokus o domestikaci masy, která se – zbavena „nebezpečných vlastností“ (náladovosti, proměnlivosti a pomíjivosti postojů, pudových reakcí apod.) – měla proměnit v organizovanou „pozitivní“ sílu. Tento pokus měl hned několik důsledků. V první řadě je masa útokem na hranice individuality: jedinec v mase mizí, ztrácí svou samostatnost. Masa jedince nejen sjednocuje, ale také homogenizuje, zprůměrnuje, zbavuje rozumových schopností i autonomie – a anonymizuje. Od takto kolektivizovaného jedince se očekává, že také začne kolektivitu zažívat a jednat v souladu s ní. Ačkoli je masa útvarem bytostně apolitickým, organizovaná masa se naopak politizuje („Kdo nejde s námi, jde proti nám!“). Mizí rozdíl mezi egoismem kolektivity a altruismem jejích členů. Pocit při- či sou-náležitosti je provázen přijetím jejích norem i prostředků, kterých používá. Naopak zůstat stranou – tedy být apolitický – se pokládá za projev egoismu, pasivity, morálně asociálních postojů a konec konců nepřátelství. Tímto manipulativním působením dosahuje totalitní režim poslušnosti. Masová účast na organizovaných akcích (oslavách, schůzích, školeních, volbách atp.), kterou režim prezentuje jako výraz „lidové podpory a jednoty“, je pak považována za manifestovaný výraz když už ne zrovna souhlasu, pak alespoň poslušnosti. Proto je také náležitě prezentována³⁰ a kontrolována.³¹ Protože sama masa je útvarem postrádajícím racionální základ jednání imputován – v podobě „vědecké ideologie“, která představuje jediný pravý racionální výklad světa.³²

Masová kultura má dvě vzájemně se podporující podoby. Její masové šíření, vedené zájmem „dosáhnout k lidovým masám“, je provázeno průnikem masovosti do kultury. V obou případech je předpokladem masová reprodukovatelnost kulturních a uměleckých děl. Jakmile se „klade namísto neopakovatelného výskytu díla výskyt masový“ (Benjamin 1979, s. 21 an.), mění se i povaha kultury jako celku. Rostou nároky na její schopnost bavit a rozptylovat, široké zpřístupňování děl zavádí nová selektivní hlediska (kvalitativní atributy „dobrého“ či „krásného“ jsou poměřovány uznáním početným publikem), vzrůstá váha informativní a osvětové funkce kultury, roste obliba i význam nových, široce přístupných druhů kultury (filmu, fotografie, rozhlasu, později televize atd.). Tzv. vysoké umění ztrácí svou kulturní výlučnost a přizpůsobuje se nové situaci.

To vše se promítlo i do začátků „kulturní politiky“ nového komunistického režimu. Prvním krokem bylo ovládnutí správy celé této oblasti, především znárodněním a zestátněním těch institucí, které zajišťují život kultury, tj. nakladatelství, filmu, divadel aj., a dosazením „vhodných“ lidí do jejich čela.³³ Druhým krokem pak bylo zavedení oficiálních norem do umění, a to jak ideo-

logických, tak estetických. Tento krok nejen posílil možnosti kontroly tvorby, ale současně kodifikoval typizaci – a bezděčně podporoval průměr a epigonství. I když estetické normy v kultuře pocházejí obvykle z tzv. vysokého umění (Mukařovský 1936, s. 35 an.), tento jejich původ není relevantní (a někdy bylo lépe ho nepřipomínat). Konečně třetí krok – pod heslem „Umění masám!“ – směřoval k masovému šíření oficiálně vybraných autorů a děl, a tedy k formování masového vkusu jako účelové směsi ideologických, osvětových a estetických hledisek.³⁴ A protože masa, která se kromě sklonu k autoritářským postojům vyznačuje také značným konzervatismem – bojí se, jak poznamenal E. Canetti, každého styku s neznámým – a je tudíž potenciálním zdrojem kulturní regrese, jsou stopy tohoto dědictví patrné dodnes.³⁵

Prostřednictvím masové kultury došlo ke zdůraznění významu sdělovaných obsahů,³⁶ které posílilo tendenci publika ztotožňovat dílo se skutečností. Proto byl na jedné straně poměr ke skutečnosti, vyjadřovaný v díle, co nejpečlivěji sledován a kontrolován, na straně druhé pak – v závislosti na „dovednosti“ („umění“) autorů a interpretů – snadněji vznikala iluze, že svět je právě takový nebo skoro takový, jak je reprezentován.³⁷ Tento manipulativní prvek nahrával jak zájmu establishmentu nabízet masovému publiku interpretační vzorce pro výklad světa, tak potřebě tohoto publika spojit zábavu s „poučením“, tedy nalezením vodítka, které by mu umožnilo vyložit vlastní zkušenosti.

Specifickou součástí masové kultury je ona forma „lidové kultury“, pro kterou se ujalo označení populární (popkultura).³⁸ Její charakter se rychle proměnil: rozšířilo se její institucionální (a centrálně podporované a organizované) zázemí, zvýšila se nabídka i dostupnost (díky masovým médiím, ale také díky růstu volného času, nízkým cenám vstupenek apod.), pozvolna navázala pevné vazby na zahraniční proudy, reakce na politicko-ideologické tlaky nabývaly odlehčeného zabarvení atp.³⁹ A postupně se formovaly docela svébytné typy estetických kánonů, které se ustalují jako paralela kánonů „akademického“ umění a ovlivňují celkový charakter kultury.

V této souvislosti zasluhují pozornost nejméně dva momenty. První se týká oblíbené rovnice „vysoké/nízké“ = „moderní umění/populární kultura“,⁴⁰ která pronásleduje většinu kritiků, ačkoli zdaleka nemusí mít hodnotící a hierarchizující vyznění. Naopak příznačným rysem současnosti je právě intenzivní dialog mezi moderním uměním (jehož hrdiny jsou představitelé avantgardy, která v šedesátých letech zažívá revival) a populární kulturou.⁴¹ Druhý se týká samotného procesu kanonizace „populáru“ (viz např. Markowitz 1992, Santino 1996), který stejně jako na Západě i u nás poznamenal především šedesátá léta – a dokonce měl podobné, byť odlišně rámcované zdroje a zaměření. Soustřeďoval se hlavně kolem populární hudby. Od mainstreamu („středního proudu“), který byl pevně vázán na konvence institucionalizované produkce „show businessu“,⁴² se odděloval proud, který propojoval výrazné prvky antiválečných postojů a boje za občanská práva a sociální i politickou rovnost (a v tomto smyslu nabyl téměř povahy sociálního hnutí) s odlišným pojetím umění i zábavy.⁴³ Rocková a později punková populární hudba ustavila určité standardy, které odpovídaly vkusu i po-

stojům různých seskupení především mladé populace a výrazně ovlivnily celou scénu populární kultury.

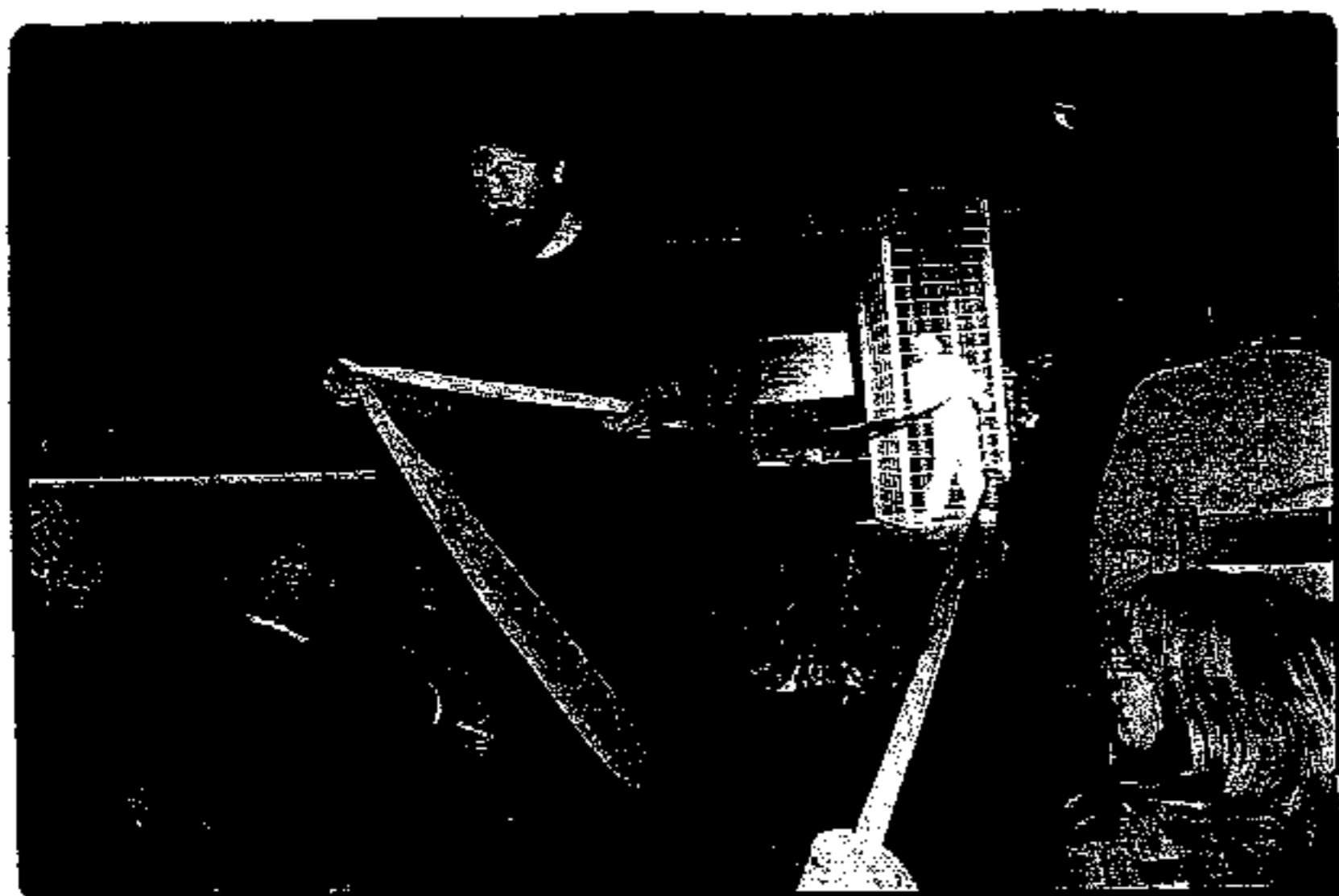
Masová populární kultura kupodivu i v našich tehdejších poměrech posílila úlohu trhu. Možnosti direktivní regulace, o kterou režim v intencích svých centralizačních snah usiloval, byly oslabeny vstupem mocného anonymního a hypotetického „klienta“. Svou hybridní poptávkou po známém, osvědčeném, oblíbeném, ale i novém se účastnil jak na popularitě hvězd (těchto hrdinů masové kultury), tak na šíření módních vln. „Extravagantnost“ se stávala součástí kulturní atmosféry celé společnosti (zvláště mladých). Ba navíc: trh vnášel do tvorby prvek potěšení a potřebu inovace. Nešlo o prostou kauzalitu (novost jako faktor zvyšující „tržní“ hodnotu díla), ale o posun v pojetí inovace, která se stává autonomní hodnotou i cílem. To na jedné straně podněcovalo kreativitu, na straně druhé komplikovalo možnost odlišit „nové“ a „dobré“. Právě na tomto místě se režim chtivě chopil role arbitra, kterou delegoval na své experty (kritiky, teoretiky atd.).

ALTERNATIVNÍ KULTURA

Jedním z podstatných atributů komunistického režimu bylo potlačování svobodného myšlení – a to hned ve dvou polohách. První se projevovala ostrou selekcí kulturního dědictví: mnoho děl, autorů i celých vědních disciplín dostalo značku „nežádoucí“ a každý pokus o jejich včlenění do souboru kodifikovaného vědění – obvykle vyžadující „kritický marxistický komentář“ – byl považován za podezřelý rehabilitační akt. Smutné pak bylo, že na pomyslném seznamu „nežádoucích“ nefigurovala jen novější produkce (včetně marxisticky orientované), ale i díla dávných i novodobých klasiků. Proto také dohánění kulturních deficitů (a to už jen na úrovni elementárních informací, natož pak např. vydávání vybraných děl) mělo jednak nádech objevů, jednak bylo pronásledováno stigmatem zpátečnictví. Druhá poloha, která se vázala na současné myšlení a tvorbu, souvisela s naprostou absencí mechanismu zacházení s nonkonformitou a institucionalizace inovací. V tomto smyslu byl režim ustrašeně a až směšně konzervativní. Všechno nové bylo podezřelé, jako by v sobě skrývalo neznámá, záhadná, nepředvídatelná a v zásadě nepřátelská nebezpečí. Energie, vkládaná režimem do udržování „linie“ a ohlédání všemožných „odchylek“, podlamovala životodárné síly lidské aktivity a kreativity, které patří k neodmyslitelným atributům moderní kultury. Výsledkem byl permanentní konflikt totalitní moci a kultury, jehož intenzita kolísala v závislosti na formách a síle represí a restrikcí, ke kterým se režim odhodlával.

Tento konflikt měl několik rovin, v nichž se formovaly různé strategie k prosazení nových myšlenek, názorů, postupů či děl. A vytvářely půdu pro kulturu alternativní.

Především šlo o napětí mezi dvěma seskupeními uvnitř režimu – mezi mocenskými orgány s jejich spolehlivými služebníky a komunistickými „reformními“ intelektuály, jejichž participace na režimu byla provázena jistou mírou



Pokus o pohyb v kultuře a myšlení.
Junior klub Na Chmelnici 1987

různě motivované odvahy k reflexi a inovacím.⁴⁴ Díky nim docházelo k pokusům o změkčení režimu, volnější pojetí oficiální ideologie, posouvání hranic tolerované kulturní produkce atd. K pokusům, které sice nepřekračovaly hranice režimu a zůstávaly symptomem jeho sebezáchovného chování, nicméně umožňovaly volnější dýchání. Základem druhé roviny konfliktu s mocí byl více či méně sebevědomý důraz na zodpovědnost vůči sobě, své profesi, svému oboru a dílu. Zde se pak formovaly strategie koncesí vůči vnějším tlakům a nárokům – nikoli bez konfliktních důsledků pro osobní identitu a biografickou kontinuitu. Konečně třetí rovina byla poznamenána napětím mezi oficiálními tlaky a referencí k publiku. Touha po popularitě či slávě nebo alespoň oblibě byla obvykle zdrojem značné postojové nestálosti a inkonzistence, příčinou přebíhání mezi oběma referenčními seskupeními. Strategie „hry na obě strany“, které snad nejúspěšněji kvetly mezi interprety, otevíraly dveře ad hoc improvizacím, které inspirovaly mnohé postupy alternativní kultury. Model situačního provedení pevné předlohy nabízel nepřeborné množství variací, v jejichž pozadí se vždy skrývalo alibistické odvolání na nepochopení konkrétní performance.

Na všech třech úrovních se rozvíjely komplikované strategie kompromisů a osobního vyjednávání. V relativně úzkém českém (či československém) prostoru byl proplete-

nec oficiálních funkcí, interpersonálních vazeb a osobních charakterů dosti transparentní. Režim, který usiloval instalovat do vedoucích funkcí oddané a spolehlivé soudruhy, musel často rezignovat na jejich odpovídající odborné kompetence, což dávalo jistou šanci je obejít či obelstít. Navíc umírněnější část pracovníků kultury projevovala alespoň občas vůči projevům „novátorství“ větší toleranci, dokonce je ideologicky či institucionálně kryla. To vše se promítalo do složitých her, které se odehrávaly na terénu „sociálních sítí“.

A do tohoto prostředí byly situovány různé formy kulturní (umělecké, duchovní, názorové, tvůrčí) „jinakosti“, označované dnes jako kultura neoficiální, polooficiální, alternativní, undergroundová, disidentská, ilegální, paralelní, podzemní, opoziční, nezávislá atp. Jejich hranice byly pohyblivé a rozmazané, přechody mezi nimi více či méně plynulé, vzájemně se překrývaly a prolínaly, spolupracovaly či ignorovaly.⁴⁵ A vyznačovaly se rozdílně vyhraněnou a dobově podmíněnou manifestací politických (tedy protirežimních) postojů.

Krajní pól této scény představoval především kulturní **underground**, který byl nesen odmítáním nebo ignorováním totalitního režimu či jeho institucí a představoval formu vědomého odporu. Ačkoli měl několik odlišně historicky situovaných podob (viz Pilař 1999, s. 29, Machovec 1991), všechny spojovaly shodné obecné rysy, především výrazná orientace na oblast umění, lpění na tvůrčí nezávislosti, uzavřenost do vlastního světa a s tím spojené utváření relativně úzkých kulturních enkláv. A také důrazné odmítání názoru, že jde o primárně vědomý politický postoj; jejich aktivity zpolitizoval teprve sám režim. Další jeho vlastností bylo spontánní dodržování specifické „duchovní morálky“ (důraz na opravdovost, autenticitu, tvůrčí poctivost atp. vedl až k nezájmu o široké publikum a k pohrdání profesionalitou⁴⁶ – což ovšem mohlo být motivováno počátečním amatérstvím a diletantismem – i k osobitě poetice, naplněné slangem, vulgarismy, naturalistickými popisy sexuálních scén, „estetikou ošklivosti“ atp.) a značná indolence vůči sociálním normám chování. Ta měla více zdrojů i důsledků: odmítání režimu se prolínalo s odmítáním „středostavovské“ a konzumní morálky (např. u zásady „nepracovat pro režim“ se nedalo dost dobře odlišit, kdy je důraz kladen na sloveso a kdy na podstatné jméno), mizel rozdíl mezi nonkonformním, sociálně deviantním a dokonce patologickým chováním (příznačný rys života tzv. asociálů),⁴⁷ značnou roli hrálo napodobování vzorů (k vnějším inspiracím patřili hlavně američtí beatníci a některé zahraniční kapely). V tomto smyslu byl underground životním stylem: „*underground se hrát nedá, to není hudební styl... ani třeba malířský nebo spisovatelský, není to uměleckej styl, to je životní styl, v undergroundu může být i netvůrčí člověk*“ (F. T.). Některé lidi právě tento moment od undergroundu odrazil („*s lidma z undergroundu jsem se stýkal, ale že bych programově undergroundově žil, to ne*“ – B. L.).

Druhou podobu krajního pólu představoval **disent**. Podobně jako underground byl formou odporu vůči režimu a jeho institucím, byl však odlišně motivován i strukturován. Protože se orientoval na intelektuální aktivity a reflexi myšlenkových (filosofických, vědeckých, ideologických aj.) proudů, na kritickou analýzu reálné společenské situace a jejich politických souvislostí a po-

zději i na politickou praxi, byl silněji poznamenán prvky utajení a illegality – a „těšil se“ tedy i větší pozornosti mocenských orgánů (viz např. Dayová 1999).

I když by se asi daly vysledovat náznaky tohoto fenoménu již v padesátých letech,⁴⁸ zformoval se teprve v letech sedmdesátých. A v jistém smyslu se na jeho vzniku nejvýrazněji podílel sám režim, když v rámci masových čistek zlikvidoval nejen celé křídlo reformních komunistů, ale v podstatě zdevastoval veškerý intelektuální potenciál společnosti. Jakmile ztratili tito lidé kontakt s veřejností, orientovali svou aktivitu směrem dovnitř, na sobě podobné. Rozhodujícím momentem však byl až vznik Charty 77, která se stala organizační platformou disentu. Ale nejen to, zapůsobila jako stimulátor, který vytrhl z letargie a rozhýbal k aktivitě další i mimo ni stojící malá seskupení. Samizdatová produkce, bytové semináře a výstavy, domovní divadlo atd. se v průběhu osmdesátých let staly rozhodujícím nástrojem záchrany svobodného myšlení a nezávislé kultury. Zdaleka ne všechno spadalo pod chartistický deštník, nicméně prvek disidentství, který všechny tyto snahy poznamenal, měl svůj úběžník právě v Chartě 77.

Na tom nic nezmění ani to, že disent vyvolával i negativní reakce – zvláště v prostředí undergroundu (přesněji u jeho protagonistů), především pro jeho spojení s bývalými komunisty: „Underground se vykrytalizoval na rozdíl od disentu úplně jinak. Jednak tady byl generační rozdíl, a potom oni neměli k těm lidem z toho disentu valnou důvěru pro jejich právě bezprostřední minulost... Zatímco disent, ten ronil slzy a pořád lkal nad svým osudem, nad zničením kariérami, který měly kulminovat po roce 1968, protože to byli vesměs lidi, kteří v předcházejících letech tyli z toho komunistického režimu..., tak underground se veselil, [protože...] neměl co ztratit. Underground, to byli všechno kluci vod lopaty, který nemohli už sociálně klesnout níž“ (E. B.). „V našem případě se o disidentství nedalo přeci mluvit a já jaksi ten termín ve spojení s námi dost dobře nikdy nechápal. Zřejmě dostal trochu jiný význam, termín disident... asi myslet jakýsi odpůrce stávajícího režimu..., my jsme žádní valní odpůrci plánovitě nebyli, my jsme si prostě jenom chtěli zachovat své radosti a svoji normálnost totiž“ (M. H.). Podobně se underground od disentu distancoval kvůli jeho propojení s tzv. „šedou zónou“.⁴⁹ Tím vším ovšem popíral svou proklamovanou apolitičnost.

Nejširší platformu neoficiální kultury však představuje pestrá směs aktivit, pro které se víceméně ustálilo označení **alternativní**.⁵⁰ Jejich společným rysem je odklon od vládnoucího či převládajícího kulturního proudu (mainstreamu), který v daném případě představovala oficiální – a také masová a konzumní – kultura režimu státního socialismu, což neznámá, že by referenčním proudem nemohl být třeba i underground nebo disent („alternativa vůči těm zaběhlejším disidentským literárním kruhům“ – J. T.). K tomu však přistupují další dvě obecnější vlastnosti: Za prvé souvisí s životními postoji („alternativa k životu se projevuje v každé generaci“ – K. S.), a za druhé je často postupně inkorporována právě do onoho hlavního proudu, vůči kterému se vymezovala. „Tak to, co bylo alternativní před dvaceti lety nebo sto lety, dneska je hlavní proud... Dneska je alternativní měšťák, člověk, kterej je v klidu, kterej nemá

potřebu provokovat... To mi přijde, jako že alternativa žere svůj ocas, jo“ (J. T.). Zvlášť patrný je tento aspekt při pohledu na změny po roce 1989, kdy příslušníci alternativní kultury začínají daleko zřetelněji zdůrazňovat její difusní povahu – ať už jde o její vztah ke komerčnímu umění, kdy mizí „ty věci ve smyslu nějakýho striktního rozdělení, tohle je alternativa, tohle je komerce. Já si myslím, že ty měřítka už nejsou až tak z mé pozice aktuální, spíš bych řekl, že ten, kdo se s tím příliš ohání, tak si tím dohání třeba jako slabší dejme tomu energii a potenci“ – anonym) nebo celkovou proměnu kulturní situace, poznamenané „postmoderním“ obratem („když žijeme teda v tý rozkouskovaný, rozbitý, postmoderní době, tam vlastně není nic, co by převládalo. A cokoliv se začne nějak trochu vymezovat stranou, tak je okamžitě přemletý na konzum, tak tam se alternativně opravdu nedaří, protože je povolený cokoliv, protože vlastně ta pravidla, kterými se řídili lidi stovky nebo tisíce let, jsou zrušený, jsou rozbitý“ – J. T.). Alternativní kultura je nejen vždy spojená s hlavním proudem, ona se tím hlavním proudem nakonec stává.

SOCIOLOGICKÉ PARAMETRY JINÉ KULTURY

Vztah k režimu

Zvláštní cyklický rytmus proměn režimu neurčoval jenom jeho proměnlivý vztah k alternativním intelektuálním a uměleckým proudům, ideologickým směrům či politickým postojům, ale také zpětně poměr jejich nositelů k režimu. Čím byl režim liberálnější nebo slabší, tím častěji se objevovaly koexistenční tendence, čím naopak tvrdší a bezohlednější, tím patrnější byly tendence k úniku z jeho dosahu – v podobě emigrace, úniku do faktické i vnitřní illegality, do soukromí. A tím výraznější vzdor a odpor tento únik doprovázel. Ve zjednodušené historické periodizaci se vlastně šedesátá léta, hlavně jejich druhá polovina, projevovala rozšiřováním režimem tolerované (polooficiální) kultury – což zdaleka neznámá, že by nadále neexistoval široký prostor utajování – a spolu s iluzemi o jeho demokratizaci i slábnoucí dávkou vzdoru a odporu vůči němu. Převládala atmosféra koexistence s režimem, ústící až do optimistického očekávání jeho zásadní reformy. Naopak v průběhu osmdesátých let, kdy se ve společnosti formovala rozsáhlá síť paralelních aktivit, nabývaly kontakty s režimem především charakter účelového využívání pro vlastní zájmy a cíle.

Koexistence paralelní kultury s režimem se odehrávala na dvou základních úrovních – institucionální a personální. V prvním případě, který charakterizuje především období do konce šedesátých let, se jednalo o uvolňování a větší otevřenost institucionálního prostoru: divadla, nakladatelství, školy, umělecké svazy, různá kulturní zařízení, masová média atp. posouvala hranice tolerovaného a včleňovala do svých programů stále širší a myšlenkově i esteticky pestřejší okruh našich i zahraničních autorů a děl. Dnes toto období u mnohých účastníků vyvolává nostalgické vzpomínky, mimo jiné i proto, že bylo „ochráněno“ před tlakem komerčních kritérií.⁵¹ Síla nostalgie spočívá ve zvláštní schopnosti lidské paměti vybírat z minulosti vše, čeho je z pohledu aktuálně



Ivo Tretera, Bohumil Hrabal
a člen ÚV KSČ a tajemník MV KSČ
Miroslav Kapek, začátek
osmdesátých let. Na rubu této fotky
čteme: „Hledali jsme burčák, který
jsme nedostali, ale klopytli jsme
o 3. muže ve státě, který fotografoval
dr. Kládívovi řekl:
„Jarda, co tím sleduješ?“

žitého světa nedostatek. Není pouhým výrazem vzpomínky na kus vlastního života, ale je v ní skryt i konzervativní prvek rezistence vůči nové situaci. S některými novými věcmi se lidé nedovedou vyrovnat a obracejí se pro podporu svého sebevědomí a oprávněnosti tohoto postoje k minulosti, kdy „to přece také šlo“. Tím nabývá nostalgie etické zabarvení, neboť rezistence vůči současným životním okolnostem dostává hodnotový ráz (příkladem je etická argumentace odporu ke konzumnímu životnímu stylu, k pragmatickému individualismu atd.).

Na nostalgii je zajímavá její svévolnost, ať už se projevuje účelovým vybavováním vybraných minulých prožitků, nebo snadným pohybem v čase: směřuje stejně tak lehce k období dětství nebo mládí jako k dobám babiček či do-

bám zcela nedávným. A docela snadno se při tom opírá o literaturou či vyprávění známých, která zprostředkovávají prostředí i dobu, s nimiž lidé sami osobní zkušenost neměli. Výsledkem jsou obecně sdílené obrazy-mýty venkovské idyly stejně jako obrazy-mýty kulturního rozkvětu v šedesátých letech.

Druhý případ je spojen s fenoménem **protektorství**. Jde o jeden z nejrozpornějších a nejcitlivějších momentů v naší kultuře, ať už se váže na významné osobnosti, nebo na činy „bezejmenných“ funkcionářů. I zde se s jistotou nepřesností dá mluvit o rozdílu mezi situací padesátých a šedesátých let a let sedmdesátých až osmdesátých. V prvním období se jednalo především o součást reformních tendencí uvnitř režimu, jejichž protagonisté – a následně i jejich pragmatičtí kopisté – byli v naprosté většině členy komunistické strany, a nesli tedy ve svých biografích mnohá svědectví o osobním podílu na hrůzách předchozího období. Jejich náklonnost k reformním změnám nutně provázela větší náklonnost vůči jiným formám inovativní tvorby. V druhém období se však protektorství znovu vrátilo do polohy osobního rozhodnutí a „hry na obě strany“.⁵² Zatímco v prvním období tedy šlo spíše o institucionální koexistenci uvnitř režimu, v druhém zůstalo na úrovni personálního propojování těch, kteří stáli za jeho hranicemi, a „lidmi ze struktur“.

KULTURA NA OKRAJI

Jedním z podstatných rysů alternativní kultury je její lokalizace na sociálním, kulturním, ekonomickém a v podstatě i prostorovém okraji společnosti. Je to důsledek úsilí totalitního režimu udržet status quo, které zcela paralyzovalo možnosti integrovat celou bohatou nabídku kulturních „produktů“ a nové originální tvorby. A protože většinu své „kulturní energie“ vynakládal na negativní aktivity (něčemu bránit, něco nedovolit, znemožňovat atp.), rychle vyčerpával i zdroje své kulturní re/produkce; propadl se nakonec do prosté repetitivní nudy. Inovativní a kreativní proudy se přesouvaly na okraj kulturní scény. Její centrum představovaly jenom tři oblasti: původní tvorba využitelná ke služebným účelům, mnoha cenzurními omezeními deformovaná kulturní klasika a dobře ohlídané pole kultury masové.

Součástí této specifické uzavřenosti byl mechanismus **exkluze**, který ochraňuje výhody, privilegia či možnosti jedněch a současně vylučuje z tohoto prostoru jiné (Petrušek 1988). K tomu sloužila cenzura, selektivní postupy při přijímání na školy, do určitých profesních funkcí nebo na určité akce (výstavy, koncerty aj.), přehrávky a jiné formy „kvalifikačních prověrek“ atp., ale především nepokryté a ideologicky legitimované formy vylučování (ze strany, z uměleckých svazů, „vyhazování“ ze zaměstnání, zákazy vystupovat v médiích, publikovat aj.). Díky tomu se formovala specifická atmosféra, jejíž součástí byla především smířlivost k vykořisťování a vydírání (jak privilegovaných, kteří si chtěli své postavení udržet, tak těch, kteří usilovali ho získat, ale hlavně samotných exkludovaných) a různé taktiky pokusů alespoň občas nebo trochu si „uždíbnout“ z režimního koláče (třeba pod pseudonymem nebo pod

cizím jménem). A protože se navíc hrozba exkluze nejvíc tykala těch, kteří v imaginární intelektuální, profesní či kreativní soutěži představovali pro stávající mocné a privilegované největší konkurenci, stala se součástí obrany průměrných a posouvala hranice morální přizpůsobivosti.

Jednou z možných reakcí na tuto situaci bylo vědomé rozhodnutí zůstat raději na okraji. „Čili soudní a slušní umělci se automaticky musejí někde scházet, se někde přesunout. Jestliže ten střed údajně, to centrum je zapraseno (...), no tak nám nezbejvá než se prostě uchýlit na ten okraj“ (I. J.). Etický motiv tohoto rozhodnutí (udržet si soudnost a slušnost) je doprovázen motivy sociálními (získat „náhradní komunikativní prostor“ – J. J. „na těch okrajích bývá to společenství asi nejlepší“ – M. H.) i politickými („jsem nechtěla vstoupit do té strany, tak sem si chtěla vyhlednout něco tak na okraji. To je taky můj leitmotiv životní... být někde v ústraní“ – J. J.).

Mechanismy vylučování však zdaleka nebyly jednosměrné, ale naopak vzájemné: také seskupení vyloučených má sklon izolovat se od ostatních – a nejen od vysloveně privilegovaných – a stavět „komunikační ploty“. Vzniká tak situace „podvojného uzavírání“: nebylo snadné dostat se ani do uzavřených pospolitostí outsiderů. To poznala na vlastní kůži i řada komunistů, které postihly stranické „čistky“. I když mnozí nezměnili své přesvědčení a doufali, že se jim podaří návrat, i tak se raději i nadále distancovali od skupin společensky vyřazených a marginalizovaných. část – především po masových čistkách v letech 1969–1970 – se dostávala do situací, kdy se dřívější držení stranické legitimace měnilo ve stigma vyvolávající nedůvěru a odmítání („z nich se to už nedostane, člověk, kterej v tom vyrůstal a působil a měl tu moc, tak prostě myslí tak znova – J. J.). A stejné, ne-li ostřejší reakce vyvolávaly v prostředí alternativní kultury evokace jejich dřívějšího prorezimního (cenzorského) chování a apologetické tvorby (mezi nejmírnější patří názory jako: „Kohout psal básničky takový, že já když je četl tenkrát jako mládež kluk, tak jsem se styděl, že někdo něco takovýho může napsat“ – F. – J.). Navíc k tomu také sami přispívali: Jako by je jejich předchozí výsadní postavení opravňovalo k výsadnímu postavení i v tomto novém společenství, které reagovalo často podrážděně („mě to prostě najednou přišlo, že sem úplnej debil, že tam vůbec chodím, že to nema vůbec žádnou cenu, a tak jsem to viděl, i ty lidi, co v roce šedesát devět nebo sedmdesát vyhodili ze strany. Ve skutečnosti furt to byli komunisti, oni byli alergický na to, že najednou je tady někdo, kdo nebyl komunist, a říká něco jinýho, jo. Oni se cítili ublížený a mysleli si, že to mají vest, že oni teď ví, jak se to má správně udělat, jo, že jenom měli tu smůlu, že je v roce sedmdesát vyhodili...“ (F. – J.).

Problém kulturní marginalizace má ovšem obecnější rozměr – a to hned ve dvou podobách. První je ovlivněna tradicí romantické interpretace umělce, který stojí osaměle uprostřed ostatních, často proti nim, lhostejný ke společenskému uznání. „Já na tom vlastně nevidím nic alternativního jít jako z protestu proti armádě do blázince a pak nosit někde uhlí a bejt prostě ... úplně jako deklasovanéj, jo, to není žádná alternativa, to je prostě byti na okraji, který ma taky obrovskou tradici, at člověk uvažuje, já nevím, o Jacku Londonovi

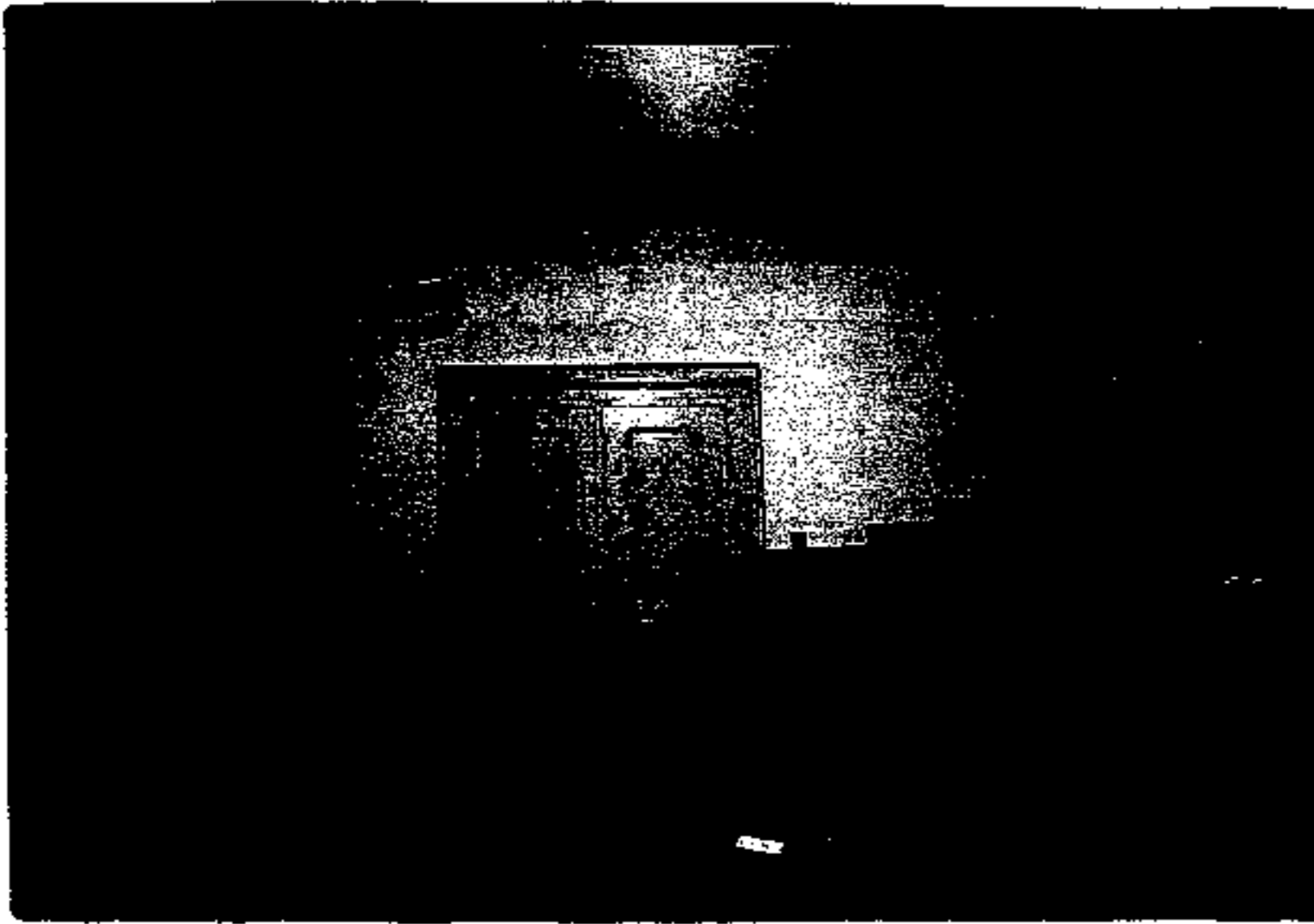


nebo prokletejch básnicích nebo tak... to byti na okraji ma obrovskou tradici, to nebyl výmysl nějakej androšů za bolševika..." (J. T.).

Jazzová sekce

Druhý obecný zdroj kulturní marginalizace tkví v orientaci moderní společnosti na masovou spotřebu, která zachvátila i kulturu. Umělecká a kulturní produkce se stává součástí trhu a spolu s tím se mění i parametry nároků na tvůrce, který je nucen podřídit se procesu komodifikace. Jakmile se tomu brání, je buď z tohoto „mlýna“ vytěšňován na okraj, nebo se tam dobrovolně utíká. A právě v prostředí periferie nachází společenství, které z valné části koresponduje s jeho představami o svobodě a nezávislosti. „Současný technický a konzumní civilizace skutečnou kreativitu vytlačují na okraj společnosti. Ale jde tedy o to, aby se lidi, který jsou vytlačeni na ten okraj společnosti, dokázali kontaktovat, což je i v době takzvaný informatický revoluce úžasně těžký“ (E. B.). Musí se ovšem současně přizpůsobit hodnotovému i normativnímu řádu tohoto prostředí – a to i v případě, že se pohybuje v relativně uzavřených enklávách sobě podobných –, řádu, který se negativně a odmítavě vymezuje vůči okolnímu světu a který je zpětně tímto okolím vytěšňován, popírán, sledován s nedůvěrou, pronásledován a kriminalizován.

Přesun akterů alternativní a hlavně undergroundové kultury na společenský okraj („byti v té společnosti bylo



... po exekuci

spíš marginální, jo, to znamená okrajový, než úplně alternativní" – J. T.) souvisí s dalším jejím rysem – jde o kulturu výrazně minoritní. V tomto smyslu tvoří protipól masové kultury, od níž se také explicitně distancuje. To se promítá především do chování tvůrců i do jejich tvorby. Protože nejsou svazováni ohledem na početnost publika (je hlavně na něm, najde-li si k ní cestu, nikoli na tvůrcích), mohou se snadněji vymanit z tlaku formalizovaných pravidel, překračovat hranice žánrů a kánonů, uvolnit fantazii, hravost a kreativní nespoutanost, ale především dát průchod subjektivitě. Specifický význam má i fenomén kulturní mobility: vcelku běžná fluktuace mezi skupinami a seskupeními, ale i v tvorbě (od malířství k hudbě či k poezii) spolu s migrací, která život na okraji doprovází, zvyšuje význam situačních performancí „tady a teď“, které zanechávají stopy v duši zúčastněných a jen obtížně se opakují nebo rekonstruují. A pokud jsou včleňovány do kulturní historie (zvláště orální, tradované ve vyprávěních), snadno se mění v legendy, které dál žijí svým vlastním životem.⁵⁶

Regulace a kontrola společenské periferie je pro každý režim nesnadným, téměř nespílitelným úkolem. Malá, proměnlivá, mobilní a nestálá seskupení s omezeným publikem, která byla nositelem alternativní a undergroundové kultury, nebyla zrovna snadným terčem ani pro totalitní re-

žim s obrovským represivním aparátem. Proto musel nasadit všechny dostupné strategie, jak uspět. Izolaci aktérů od veřejnosti i oboru provázelo zastrašování jejich okolí a přátel; mlčení o jejich činnosti se prolínalo se zákazy (publikovat, cestovat, pracovat v oboru aj.); profesní exkluze ústila do sociálního deklasování; diskreditace a dezinformace měla podobu značkování (stigma nepřátel, agentů, deviantů, paumělců atp.), které se přenášelo na rodinu i přátele; pokusy o vydírání byly kombinovány se zastrašováním, nabídkami na udavačskou spolupráci; kriminalizace, neustálý dohled, policejní šikana směřovala k trestním postihům a věznění (s exemplární intencí) atp. K tomu přistoupila strategie postupného paralyzování: Režim sice dovedl plošně nastolit razantní regulační, restriktivní a represivní „direktivy“, avšak proti malým a proměnlivým okrajovým skupinám (a proti jednotlivcům) je nebylo snadné naráz realizovat. Dokonce ani v případě postupu státní policie: „...estébáci se nejdříve soustředili na underground, a když už měli dojem, že ho zlikvidovali a že to mají v cajku a pod kontrolou, no tak přešli na tu alternativu, že jo, pak to zlikvidovali a přešli – to bylo vždycky za sebou – na Jazzovou sekci. A tak to šlo dál a dál. A pak už vzali Kocába a Mišíka. Prostě vždycky to bylo popořadě..." (M. Ch.).

Této situaci také odpovídaly diferencované reakce alternativních společenství. Čím hlouběji se jejich příslušníci dostávali do postavení marginalizovaných a deklasovaných, tím nesmlouvavější byly jejich postoje. Na opačné straně se pak ocitali ti, kteří z různých důvodů (osobních, zdravotních, názorových, rodinných aj.) nebyli hluší k možnosti prolomit hranici své vyděděnosti. Podobně jako v oficiální struktuře nalezneme „šedou zónu“ i v prostředí alternativní kultury. Její aktéři pak ve snaze o legalizaci museli podstoupit onu podivnou hru na obě strany, v níž se často stávali nerovnými partnery více méně náhodných „patronů“.⁵⁷

A právě tyto aktivity sehrály velkou roli v průniku alternativní kultury na veřejnost. Klíčem bylo nalezení nějakého zřizovatele, pod jehož hlavičkou se dalo vystupovat. Tato náhradní institucionalizace pak uvolňovala cestu do polo-

Vážení přátelé,
 Kulturní divadelního klubu ORFEUS, ZO SSM, dovoluje si vás pozvat
 při příležitosti ukončení sezóny na přátelské setkání, spojené s ob-
 hrou a divadelní hrou, se svolením a s elegancí nám vlastní uvedeme
 představení jednoaktové hry
 K O N C E R T U P R A N J E
 nebo Teorie svobod rodin
 od J. T. V. V. V.
 Doplněno přednesem poezie: S O N A B O N Y G O.
 Místo představení: spíše náhodně na různých místech, Praha-Smíchov,
 Světlá 37, vpravo dále za ohradní (Kročařova 51, stanice Hřebenka,
 2. patro na levé straně na Strahov). Až nevěříte: spájení
 zcela ideální i pro rodiny s malými dětmi i MLÁ prostěradl a možnost
 nějakého posezení po ukončení vlastní kulturní akce! (Cizí slovesná
 pohotovost! Chléb a sůl! Opět servilní personál!
 Těsný program: úterý 15. 6. pátek 16. 6. začátek vždy
 22. 6. 23. 6. od 19³⁰ hod.
 V pondělí 19. 6. hostuje sbor v lidové duševněchorých v Botaničce.
 Více se můžete a na sledování
 se můžete dívat – Radka Váňová, v. r., umělecký vedoucí.

Cyklostylovaná pozvánka
 na představení divadelního klubu
 Orfeus, ZO SSM
 (čti základní organizace
 Socialistického svazu mládeže),
 červen 1972

oficiálního i oficiálního prostředí – od lokálních klubů (kulturních, mládežnických, osvětových apod.) až po místa, která si vydobyla zasloužené renomé (typu pražské Chmelnice): „...hrálo se na Moravě, kolem Brna a tak, Praha byla v podstatě nedostupná, a pak po tom zřizovateli, pak už jsme normálně, když jsme měli ty papíry, začali objíždět kluby a tak. Největší meta bylo dostat se na Chmelnici, že jo, tam jsme se taky dostali a pak už tam zdomácněli a tak dál. No a pak po revoluci už byly ty Lucerny a vydávání desek – a pak už se to rozjelo normálně“ (J.).

INSTITUCE, SKUPINY A SPOLEČENSTVÍ

Alternativní formy společenského života i kultury a jejich vazba na minoritní sociální seskupení jsou součástí a v jistém smyslu motorem rozvoje občanské společnosti. To také ovlivňuje jejich ambivalentní postavení v systému politické moci – ve zvlášť vyhraněné formě v totalitních režimech: ačkoli mají primárně nepolitické cíle, vstupují se svými zájmy a snahou o jejich legalizaci na politickou scénu a v některých případech, kdy se organizují, institucionalizují nebo mění v sociální hnutí, se stávají dokonce významnými politickými hybateli.

Od počátku, který bychom mohli situovat do období přelomu 18. a 19. století, hrály v tomto procesu rozhodující úlohu více či méně uzavřená sociální seskupení (kluby, salony, bratrstva), která stála u zrodu spolků, zájmových sdružení atp. Něco podobného probíhalo i v umění a kultuře a již první moderní společenství umělců předznamenala jejich další charakter. V zásadě se koncentrují kolem tří motivů:⁵⁸

Prvním byla snaha řešit novou situaci umělce v podmínkách industriální a urbanizované společnosti – a především vztah mezi solitérní životní i tvůrčí orientací a kolegiální solidaritou. Pokusy vytvořit společenství, často vyvolané nespokojeností s oficiálními kulturními institucemi, byly provázeny programem obrátit se zády k městu, politice i ekonomickým zájmům, ignorovat mechanismus konkurence, propojit tvorbu s přátelstvím atd. Druhým motivem bylo zajistit vzájemnou podporu a svépomoc. Třetím pak vyhlásit společný estetický a často i světonázorový program (s nacionální, postupně stále častěji mezinárodní působností).

Sledujeme-li pak českou alternativní a undergroundovou scénu na tomto pozadí, odhalíme ve vnitřním světě těchto společenství řadu rysů, které navzdory specifickým okolnostem mají mnoho společného s tím, co se odehrávalo jindy a jinde.

1. Vznik většiny seskupení je iniciován rozhodnutím několika mála jednotlivců, kteří se nejen shodují v zájmech, postojích i cílech, ale jsou také dostatečně osobně zainteresováni na společném „programu“. „...my jsme se scházeli jen ve třech a my jsme celý odpoledne, celý večer a celou noc hovořili jenom o kumštu a o filosofii a o ničem jiném. Tam nepadlo slovo o politice, o ženskéch už vůbec ne, to nikoho z nás nezajímalo, jenom o kumštu

a o těchhle věcech. A proto jsme tam nikoho dalšího nepouštěli“ (E. B.). Tato poslední věta evokuje další vlastnost skupinového jádra, typickou pro život v totalitních podmínkách, totiž utajení před nežádoucími vetřelci, ale i před přáteli. Taková intimní společenství neaspírují na vnější společenský ohlas, vystačí si sama. Satisfakci přináší už samotná četnost a intenzita osobních kontaktů, v přirozené kreativní atmosféře však jde obvykle o víc – o produkt, dílo, ať ve formě artefaktu nebo „pouhé“ akce („nikdy na to nebylo pozvaný publikum, nikdy to nebylo prezentováno jako umění a tak dále. Ale nebyl to exhibicionismus, byla to soukromá vnitřní zábava party jaksi – přehnaně řečeno – milujících se lidí nebo soudržných lidí“ – I. J.).⁵⁹

V čele zakladatelských seskupení stojí obvykle několik osobností (jen výjimečně jedinec) s rozhodujícím vlivem na profil celého „hnutí“ (v undergroundu padesátých let to byli např. Honza Krejcarová, E. Bondy a také Hrabal s Boudníkem nebo Medek se Sekalem, později třeba I. M. Jirous) nebo jednotlivé skupiny. Pro ostatní bývají autoritou, pro nově přichodí idolem. A protože jsou obvykle nositeli skupinové ortodoxie, je jejich jednání – byť obvykle až s časovým odstupem nebo zpětně – považováno za formu nátlaku a manipulace („zmanipulování, navíc ještě mladýho člověka, kterej má v sobě přirozenej zájem o cokoli alternativního, hrozí úplně stejně jak z médií, tak ze strany sekt nebo třeba i uměleckejch skupin. Jako surrealisti..., tak to byli – já si to dovolím říct, i když se mnou nebudou souhlasit – podle mě skupiny s totalitníma rysama. A jestli je někdo zmanipulovanej televizníma reklamama nebo uměleckou nebo náboženskou sektou, obojí považuju za stejně nebezpečný. Jo, víš co hrozí alternativcům? Sektářství“ – J. T.).

2. Malé seskupení osobností se po čase obvykle stává přitažlivé – zpočátku pro užší zasvěcený okruh přátel, později pro širší společenství. Tento početní růst měl v podmínkách komunistického režimu specifické vlastnosti. Jakmile se začal formovat určitý záměr (publikovat, dělat časopis, uspořádat výstavu, koncert či happening), neobešlo se to bez participace nejen publika, byť omezeného na okruh známých, ale především těch, kteří zajišťovali technickou stránku připravovaných akcí. „Například undergroundská literatura: dejme tomu já jsem neměl nejmenší problémy s publikacema, s publicitou teda. Jakmile jsem to napsal, tak ten rukopis jsem prostě dal klukům a kluci už se postarali o všechno ostatní. Já jsem maximálně udělal první korekturu, jo, ale ve stovkách a stovkách exemplářů, který teda se mohly rozmnožovat tehdy pouze na psacím stroji, poněvadž ani xerox nebyl, nic podobného nebylo“ (E. B.). Právě tito aktivisté alternativní i undergroundové kultury byli hlavní spojnicí k veřejnosti. Bez „pomoci těch desetitisíců lidí, kteří nám umožňovali... třeba měli přístup ke xeroxu nebo umožnili, že si od nich zavoláš do ciziny a tak dále“ (I. J.) si nelze představit výrobu a distribuci samizdatů („pořád jsme něco šfili, já jsem – to bylo moje neplacený zaměstnání – no, téměř deset let, ne... ale až do doby, než byly výkonné mašiny, já jsem přepisovala infochy... – J. J.), divadelní, výtvarné či hudební akce – nebo třeba tzv. burzy.

Fenomén burz, na kterých se směňovaly a prodávaly především (ale nejen) hudební nahrávky, měl pro společenství alternativní kultury mimořádný význam. Představoval především zvláštní komunikační kanál, kterým se zajišťovala operativní distribuce (a rozmnožování: mnozí účastníci koupené desky nahrávali a dál šířili) jinak nedostupných děl,⁶⁰ pro mnohé (hudební) skupiny také zdroj inspirace, ale byl také unikátní formou osobních kontaktů („vím o spoustě lidí, kteří si vůbec nic nekupovali ani neprodávali, ale chodili tam jenom jako prostě... si pokecat“ – J. R.). Dodnes vlastně zůstává tajemstvím jejich organizační zázemí, neboť ani jejich pravidelní účastníci nedovedou odpovědět na otázku, jak se o nich dovídali („Já to taky nevím, jak jsem se o tom dozvěděl. Vždycky mi... někdo řekl, že burza je někde... to někdo musel organizovat, ale to bylo takovým prostě záhadným způsobem, že lidi se to vždycky nějak dozvěděli“ – J. R.). Místa, na kterých se burzy odehrávaly, se měnila, protože „čím dýl to místo fungovalo, tak tím víc tam chodilo lidí a ovšem tím dřív se o tom taky ty policajti dozvěděli“, později však dostala polooficiální status (např. burzy ve Slovanském domě v Praze organizoval Socialistický svaz mládeže), aniž by se na jejich charakteru něco změnilo.

Protože většina akcí se připravovala a obvykle také probíhala v utajení, vnášelo to do života jejich účastníků moment konspirace, dobrodružství („Já jsem do toho dobro-

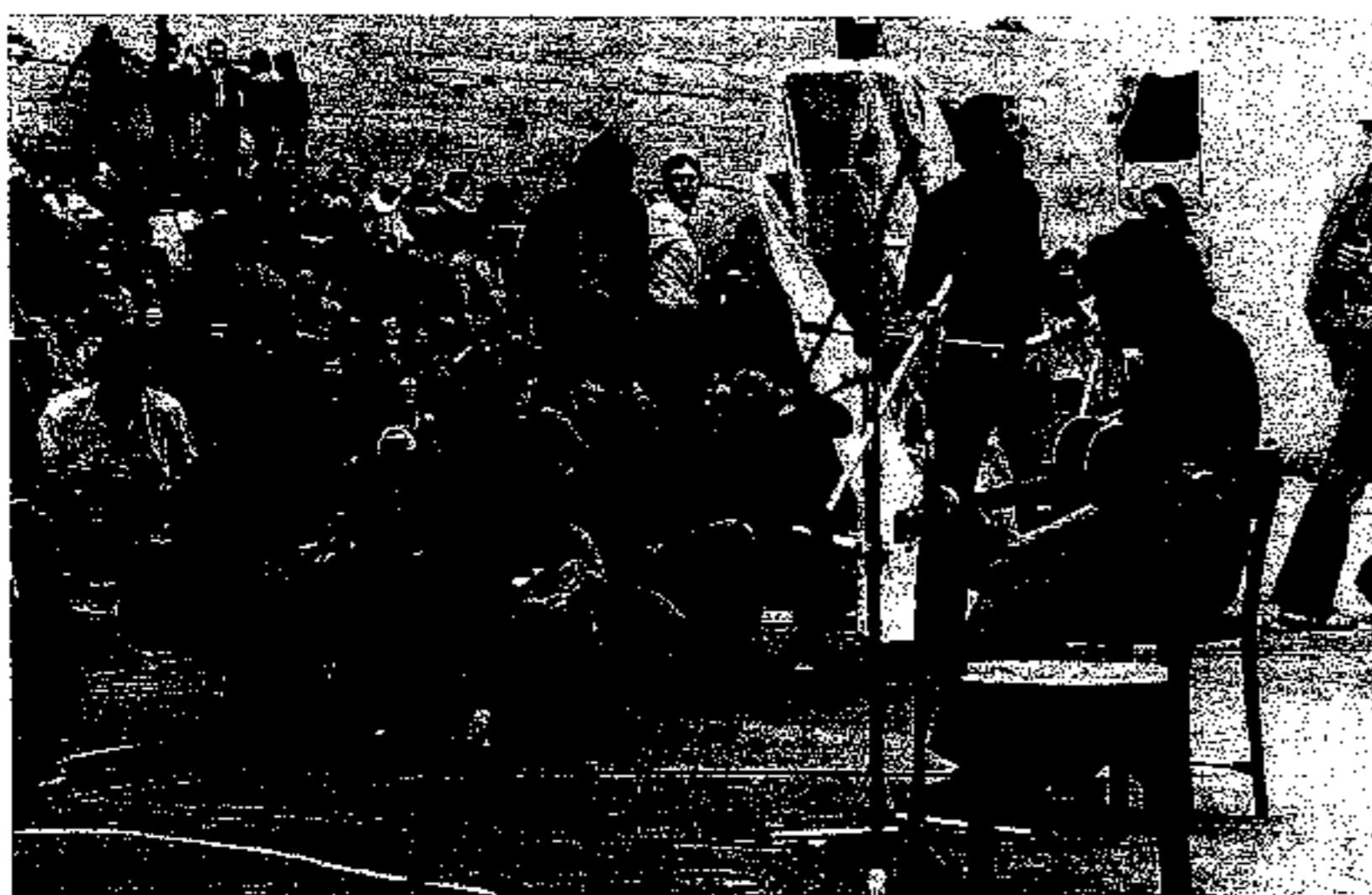


družství skočil přímo z takový ty dětský četby, ať to byly verneovky nebo ať to byly knížky o Indiánech nebo ať to byl Foglar...“ – J. T.) a rizika („ti lidi riskovali samozřejmě všechno“ – E. B.), z jehož podhoubí se rodilo vědomí solidárního překonávání strachu a odmítavého postoje proti režimu. Lidé, kterým státní socialismus vnutil dohodu, v níž se svoboda směňovala za (sociální) jistotu, si v tomto prostředí uvědomovali cenu nezávislosti. Nejen burzy, ale také aktivity Jazzové sekce, prostředí Chmelnice nebo filmových klubů, dokonce oficiální akce typu Rockfestu prolomovaly izolaci, v níž žila různá místní seskupení a která charakterizovala především kulturní underground. A samozřejmě usnadňovaly Státní bezpečnosti udělat si evidenci účastníků.

I když někteří protagonisté undergroundu mohli upadnout do iluze jakého celonárodního hnutí s jasným cílem („underground se rozšířil tenkrát velmi rychle, skutečně po celém Československu až do Košic a někde do Bardějova jako sklepní požár, ale že to mělo ten charakter, jako kdyby dneska ve všech vesnicích vznikly velice aktivní anarchistický komuny... Tady nešlo jenom o to, aby se sešlo pár kluků a brnkali si na kytaru, tady šlo o to, že byl jasný cíl, proč se to dělá“ – E. B.), pravdou byl spíše opak. „Tady je nutno vědět, že co se povedlo bolševikům teda dobře díky tý mánii estébácký a tak dále, že veškerý ty skupiny byly strašně izolovaný mezi sebou. A držely

Z akcí Knižovnické školy: „Pivní kalendář“ Jana Steklíka, prosinec 1972; vpředu zleva Karel Nepraš, Naďa Plíšková, Eugen Briklus, Jaroslav Kofán, zády vrchní pan Standa, vzadu zprava Jana Cibulková, Jan Steklík, Olaf Hanel, František Maxera, Martin Kadeřávek, Ivan M. Jirous

Vlastimil Třešňák v Pezinoku, 9. července 1977



si ten kruh a nepouštěly tam moc cizí lidí" (M. Ch.). Jak to asi mohlo vypadat v prostředí běžných lidí, když ani mnozí významní aktéři alternativní kulturní scény o něm téměř nic nevěděli: „*My jsme o tom undergroundu v podstatě nevěděli vůbec nic, protože oni hráli většinou na takových jako soukromých malejch představeních čas od času, a když se člověk s nima neznal, tak se tam nedostal. A je fakt, že mě to ani tak příliš netáhlo*“ – J. H.). Jediné, co jim snad bylo společné, byla existence na pomezí zákona a odpor proti „bolševikovi“.

3. Významné místo v životě této kultury a jejích dílčích seskupení zaujímala **prostorová lokalizace**. Privátní prostory – ateliér, byt, vesnická chalupa – se proměňovaly ve scénu, na které se prolínalo přátelské posezení s divadlem, přednáškami, výstavami a koncerty, byt pro omezené publikum. Z veřejných prostorů se do popředí dostalo prostředí hospod, zatímco kavárenská tradice v podstatě už jenom přežívala. Šlo o téměř symbolický posun: elitní výlučnost a jakousi nedotknutelnost kavárenské společnosti (dědice literárních či intelektuálních salonů) vystřídalo lidové a demokratické společenství „čtvrté cenové skupiny“ s jeho odmítáním sociálního elitářství, osobitým jazykem, dojednáváním různých ne vždy zrovna legálních akcí i zálibou v pivu („*a šeptalo se o drogách, protože to byla odvrácená strana toho spořádaného života*“ – J. T.).

Vznikala a fungovala však i organizační a kontaktní centra na více méně oficiální (legální) bázi, která hrála rozhodující roli při zajišťování vazby na veřejnost. Za jejich reprezentanty lze považovat např. Jazzovou sekci nebo Chmelnici. V prvním případě se zpočátku „úplně ortodoxní organizace jazzová“ (J. S.) proměnila v jakési centrum české alternativní kultury s mimořádnými nároky na ty, kteří zajišťovali jeho činnost. „*My jsme opravdu jeli na devadesát procent, ale pouze deset procent toho byla tvůrčí práce. Ostatních devadesát to byly shánění peněz, utajování, strach, neustále policajti před barákama, na chodbách, sledovačky, neustálý výslechy... a já nevím, co všechno ostatní. A tohle se nám promítalo do soukromého života, zákazy, děti na školy atd.*“ (K. S.). Existuje však množství méně známých (např. regionálních) variant takových center, která vznikala díky fandovství (typu Galerie H), nejčastěji pak na půdě místních kulturních klubů a středisek.⁶¹ Pro kontakt s publikem byly však využívány všechny okrajové prostory, které dal někdo (kdo měl dost odvahy) k dispozici, ať to bylo foyer malého divadla, chodby nemocnice, nějakého ústavu nebo muzea. Navenek tím získávaly takové akce punc podružnosti, který je důležitým ochranným manévrem.

Proměnlivost alternativní kultury posvěcuje i význam prostorové nestálosti a migrace. Střídáním do poslední chvíle utajovaných míst se dalo vyrovnávat skóre v zápase s policií, i když – jak se nakonec obvykle ukázalo – „*policie měla svoje zvědy všude, takže se to vykecalo*“ (E. V.). Nicméně společné zážitky z těchto „zakonspirovaných“ a policií rozháněných setkání posilovaly společenství lidí, kteří se jich účastnili. Tato „hra“ s policií sice podněcovala snahy ještě lépe takové akce utajit, ale také reagovat opačně – oficializovat je: „*některé filosofické přednášky, pokud se konaly v bytě za totality, byly vybra-*

ný policajtama. My jsme ty samý přednášející... vzali a objednali jsme si sál... a tam ty přednášky ještě dva roky pokračovaly, zcela legálně, ten samý program, ty samý témata, jo, ale bylo to přikrytý nějakou takzvanou povolovačkou“ (K. S.). Přesto převažovaly akce a setkání příležitostného charakteru, které dodávaly indiferentním místům, na nichž se odehrávaly, zcela zvláštní kulturní význam – ať šlo o krajinu (např. akce typu *land art* spojené s „výlety do přírody“, happeningy, třeba na oslavu konce třicetileté války) nebo město (např. výtvarné akce na Štvanici nebo „Malostranské dvorky“).

4. Podstatným atributem alternativní i undergroundové kultury je věkové složení aktérů. Především: naprosto převažovali lidé mladí (obvykle do 25 let), publikum bývalo ještě mladší. Mnoho skupin vznikalo už na střední škole, protože se však mnozí dál ve studiu z „kádrových důvodů“ nedostali, jaksi přirozeně spadli do undergroundového společenství. „*Kdybych se narodil v jiný zemi, tak třeba bych chodil na nějakou univerzitu, ale já jsem nevěděl, že tohle vůbec existuje*“ (J. T.). Ale nebylo to jen kvůli nemožnosti studovat, někteří o studium z různých důvodů – nejen sociálních či rodinných, ale i ze vzdoru, nechuti apod. – ani neusilovali („*způsob života jsem si ne zvolil, ten přišel díky tomu místu, kde jsem žil, a díky svým vrstevníkům, kteří žili velmi podobně. Mně se ten způsob ne že líbil, ale nikdy jsem nezkusil jinej*“ – V. T.). Nové společenství je přijalo s nabídkou odlišné životní cesty, o jejímž budoucím pokračování v tomto věku neuvažovali, kterou často doprovázela i nabídka alternativních forem vzdělávání.⁶²

Tato situace byla vkomponována do univerzální náklonnosti mladých ke kulturním novinkám, které je silněji oslovují a adekvátněji vyjadřují jejich zájmy i mentalitu nespokojenosti a vzdoru. Do způsobů, které uplatňují při svých pokusech proniknout do „obsazených prostorů“, prosadit se v konkurenci se staršími, je současně vetkána snaha se odlišit. Tento generační design byl kombinací vnějších projevů (oblečení, účesu, mluvy, obdivovaných idolů atp.) a postojů (nonkonformity, „haurovství“ apod.). Bylo proto docela logické, že je přitahovalo prostředí, které navíc slibovalo intelektuální podněty, reprezentovalo odpor ke sterilnímu akademismu a „měšťáctví“⁶³ a bylo režimem vytěsněno na společenský okraj. Významné osobnosti tohoto prostředí vzbuzovaly obdiv, který vedl ke snaze je napodobovat (jak to „*popsal Bondy v Šamanovi, kdy mladí lovci pokukují po těch starších a vlastně je napodobují*“ – J. T.)⁶⁴ i úctu vyzývající k následování.

Zvlášť silnou determinantou životních perspektiv nejmladší generace byl rodinný původ – především v období padesátých a pak sedmdesátých a osmdesátých let, kdy se rázem radikálně měnil sociální status statisíců rodičů s dopadem na životní šance jejich dětí. Zatímco v prvním období převažovalo stigma „buržoazního“ původu, v období druhém se k nakumulovaným rodovým zkušenostem z předchozích desetiletí připojila hromadná společenská exkluze rodičů-komunistů (a nestraničských prominentů), jejichž potomci měli až donedávna relativně stabilizované životní perspektivy. Rodiče mobilizovali všechny síly k tomu, aby nebyly ohroženy především jejich vzdělanost-

ní šance – využíváním „vlivných známých“, tlakem na konformitu („do ničeho se nemíchej“), rezignací na studium oboru podle zájmu a dispozic aj. Výsledkem pak bývaly generační konflikty provázené výčitkami i pocity viny za komunistickou minulost rodičů („*pořád to cejtím trošku jako vinu i za moje rodiče... a je to věc, kterou jim vyčítám – že to nebyli schopný vidět*“ – J. J.) i následné rozchody („*jeho otec se ho v podstatě zřekl, přestože to nebyl žádný přesvědčený bolševik, ale prostě z bezpečnostních důvodů a ... on to vlastně rodičům nikdy neodpustil*“ – J. J.). Ale ani ti, kteří se nakonec dostali na vysokou školu, nezažívali v atmosféře prosáknuté konformitou zvláštní uspokojení.

O něco starší věková skupina byla biograficky i genealogicky mnohem diferencovanější. Menší část tvořili ti, kteří celý svůj život stáli mimo hlavní režimní kulturní proudy a zažili jen kratší období více méně příjemné koexistence s jeho reformní podobou v průběhu šedesátých let. Ostatní byli většinou fixováni na režim a členili se do nejméně dvou velkých věkových kohort, které spojoval společný osud po roce 1968: Starší kohortu tvořili hlavně protagonisté obou „revolucí“ (1948 i 1968), kteří prožívali šedesátá léta už jako dospělí a měli za sebou dílo oficiálně uznávané. Většinou byli komunisty, takže na rozdíl od těch, pro něž členství ve straně bylo jen krátkou mladickou poválečnou epizodou, byli svou chiliastickou vírou i osobní praktickou angažovaností výrazně determinováni.⁶⁶ Jejich „vrženost“ do prostředí alternativních seskupení či do disentu pro některé představovala logické pokračování reformistického programu, jiné nakonec osvobodila od komunistické zátěže – což byl nezamýšlený a neočekávaně pozitivní důsledek čistek.

Reakce vyloučených komunistů na novou sociální situaci, v níž se ocitli, měly ovšem mnoho forem. Jejich sklon k dominanci nebyl ani tak výrazem kolektivní mentality, plynoucí z jejich nedávného postavení privilegovaných a přenášené i do nového prostředí, ale opíral se o jejich profesní, politickou i sociální kvalifikaci, která je v mnoha směrech zvýhodňovala. Svou úlohu sehrála i předchozí zkušenost s osudem vyloučených či jinak potrestaných soudruhů, kteří se po čase vraceli „do lůna strany“ a na výhodné pozice. Proto také nebyl většinou zvrát v jejich biografiích provázen zásadní konverzí, tedy opuštěním světonázorového vyznání – k ní docházelo spíše u emigrantů, nebo po roce 1989.⁶⁷ To neznamená, že se jejich postoje a názory neměnily, popřípadě že si neosvojili modus chování, který převládal ve společenství, v němž se ocitli a jehož dominantou byla vstřícnost k jinak smýšlejícím. Osobnostní identita je však biograficky sedimentována: starší vrstvy se pouze ukládají hlouběji, ztrácejí na účinnosti, ale nemizí. V tomto kontextu se zvyšuje význam sebe prezentace. Např. vyprávění příběhu vlastní minulosti, tato důležitá součást sociální komunikace, se stává formou převyprávění života, které usnadňuje přechod z jednoho společenství do druhého a vytváří spojnici mezi dřívějším a novým pojetím světa i života. Součástí této reorganizované biografické kontinuity je důraz na blízkost univerzálních hodnot vyznávaných „dříve“ a „nyní“ (sociální spravedlnost, svoboda, humanismus atp.). Ale teprve faktický vstup do nového společenství tento přechod legitimuje.

Druhou věkovou skupinu tvořili především ti, kteří dospívali v šedesátých letech: vystudovali (nebo ještě studovali), měli za sebou první profesní zkušenosti, otevíraly se před nimi možnosti vystupovat na veřejnost a cestovat do zahraničí atd. – a náhle byli konfrontováni s nástupem normalizace. Jejich životní perspektiva se hroutila, i když to nemuseli pociťovat hned („*vlastně ani ten začátek sedmdesátých let, kdy začala normalizace a konsolidace, se nás nijak zvlášť mentálně nedotkl, protože my jsme jaksí v té partě, v který jsme byli. tyto věci nijak zvlášť nevnímali*“ – M. H.), a dokonce i v případě, že v době, kdy kulturu zcela ovládla politika, zažívali úspěch („*roku 73 nastává obrovské, pro nás teda [čti Divadlo na provázku] obrovské divácké boom*“ – P. O.). Bylo to období, kdy se v této generaci mísila vůle prosadit se s depresí („*na začátku sedmdesátých let ti kluci, kterým bylo devatenáct dvacet, seděli v hospodě a plakali slzy do piva, že mají zničený život*“ – E. B.), kterou posilovaly osobní i přátelsky zprostředkované zkušenosti s mocenskými represemi i obavy, že je to „na věčné časy“. Vůle prosadit se nakonec zvítězila – u některých na půdě režimu,⁶⁸ u jiných navzdory režimu. Těch prvních (ať to byli herci, hudebníci, literáti nebo básníci) bylo víc. Motivem nemusela být jen orientace na profesní uplatnění a kariéru, která vždy a všude předpokládá včlenění do světa oficiálních institucí. Ve hře byly i existenční obavy (obvykle spíše o rodinu než o sebe), přesvědčování známých a přátel, nedostatek odvahy atd. A tak se nejednou váhavá i bolestivá osobní volba jít touto cestou stávala oním momentem, ve kterém se rozhodovalo o úspěchu normalizace. A ona vlastně úspěšná byla.

Ne všem jejich racionální kalkul vyšel – a tak po létech mnozí neochotně odhalovali, že se ocitli ve slepé uličce, a odvraceli se od poměrů, které svou dřívější volbou a pod existenčním nátlakem legitimovali. První vystřízlivění přišlo v období krátce po Chartě 77.⁶⁹ Lidé se již na nové normalizační poměry adaptovali, jenže režim vykazoval stále hlubší a viditelnější známky své neschopnosti a patologie. Tichá dohoda, kterou s ním uzavřeli, se vyčerpala. Možnost profesního úspěchu a uspokojení byla blokována (publikačními zázkazy, absencí kontaktů s cizinou, svévolí nomenklaturního systému apod.), duchovní marasmus se prohluboval. O to urputněji se lidé upínali na budování vlastních izolovaných seberealizačních prostorů nebo uvažovali o emigraci. A vděčně přijímali podněty a nabídky z „druhé strany“ – ze strany alternativní kultury i disentu. Pak přišel další impuls – a paradoxně pod sovětskými hesly *perestrojky* a *glasnosti*. Alternativnost se měnila v dominantní proud.

5. Interakční pole uvnitř alternativních, undergroundových i disidentských společenství bylo založeno na principu osobních kontaktů („face-to-face“). Dnes, s časovým odstupem, převážilo nostalgické vidění života v tomto společenství: „*je to vlastně o tom, jaký ty vztahy byly strašně hezký, a vlastně všichni po tom brečíme, vlastně se nám po tom stejská. Všichni v tom byli jako naplno a všichni si věřili – jak potom ukázala doba, tak někteří z nás sice sem tam něco práskli, ale až tak, že by byli na nás nasazený s úmyslem se s náma seznámit, tak to se v mém okruhu nestalo*“ (J. J.). Nostalgie není jen výrazem

ztráty hodnot, které byly připsány idealizované minulosti, ale zároveň v sobě skrývá pojetí změny nebo vývoje jako úpadku. A tak i život v krutých podmínkách totalitní společnosti může v konfrontaci s novými poměry vyvolávat pocity zániku něčeho, čeho se už nedostává – tichého hrdinství v každodenním zápasu s nástrahami moci, radosti z maličkostí, schopnosti vyrovnat se s chudobou nebo blaha, které způsobuje nedostatek informací („...jsme nebyli zahlceni nutností reagovat na každodenní různé vjemy a nové věci a... nebyly peníze a nebylo zboží, to bylo osvobození...“ – J. J.). Návrat kapitalismu jako by znamenal konec lidské přirozenosti, spontaneity a individuální autonomie.

V prostředí jiné kultury nesporně převažovaly vztahy soudružnosti, vzájemné tolerance a úcty a hlavně přátelství, které překračovaly všechny sociální bariéry (dané třeba věkem či sociálním původem). Ale ani společné sdílení životních postojů, tužeb, tajemství, obav či záměrů ještě neznamena, že do těchto vztahů všichni vkládali celou svou osobnost. Čím volněji byli ke společnosti poutáni, tím silněji si chránili své soukromí. V moderní společnosti však člověk sdílí s přáteli obvykle jen část svého já – a obvykle zdaleka ne na celý život. Zvláště jde-li o vztahy poznamenané utajením nebo založené na společném sdíleném odporu k vnějšímu prostředí. Tehdy se důvěra a diskretnost, jejichž základem byl původně princip „chránit se dovídat se o druhém to, co nám sám nezjevil“ (Simmel 1968, s. 265), mění v předpoklad skupinové koheze. Jenže i když lidé v těchto společnostech žili s vědomím, že „policie má zvědy všude“, málokdo tušil, co všechno to vůbec mohlo znamenat. Nešlo jen o otevírání dopisů či odposlechy, ale především o fenomén konfidentství, v němž se vnější a vnitřní ohrožení prolínaly. Zvláště citlivě se dotýkal organizace aktivit, které se neobešly bez zapojení většího počtu zúčastněných.

S konfidentstvím jako předpokládanou součástí výbavy totalitního režimu všichni aktéři alternativní kultury počítali (konec konců má u nás dlouhou tradici), a přesto bývali znovu a znovu zaskočeni – ať už v situaci, kdy byli sami vyzváni či nuceni „ke spolupráci“, nebo v situaci, kdy se na někoho jim blízkého prozradila (někdy v podobě kajícího doznání). Jenže zakomponovat podezíravost a nedůvěru do interpersonálních vztahů, na nichž byla tato společnost založena, by znamenalo vystavit je labilitě, nejistotě a pasivitě. Naopak vztahy důvěry jsou velmi křehké a hroutí se, jakmile nejsou doprovázeny „mechanismy“ svědomí, pocitů viny a studu. V tomto kontextu se vyjevuje jeden z pomíjených rysů morálky těchto společností (vedle častěji uváděných hodnot „života v pravdě“ apod.). Proto se také z fenoménu konfidentství stalo po roce 1989 tak traumatizující celospolečenské téma, které zachvátilo všechny: nejen postižené či ty, kteří ve svých přátelích najednou odhalili agenty, nejen podezírané (veřejně, nebo jen v určitém společenství, právem i neprávem) nebo usvědčené, ale každého. Diskuse, které na toto téma a témata příbuzná (uveďme třeba tzv. kolaboraci s režimem) probíhaly a probíhají, jsou ovšem vedeny v jiném významovém kontextu, než v jakém se tyto příběhy zrady a donášení (většinou vynuceného) odehrávaly. Tato změna perspektivy, provázená často patosem moralizujících soudů, je zbavuje jejich tragického zabarvení („když na něj uhodili, tak napráskal, co se dalo, což mu vůbec ne-

vyčítám, ale byla to jeho taková osobní tragedie, strašně mu to samozřejmě vadilo a bolelo to dlouhý léta“ – J. J.).

Důraz na interpersonální vztahy vnášel do těchto společenství silný prvek rovnosti. Občas ji „narušovalo“ jen výsadní postavení starších vůdčích osobností, které v očích těch nejmladších představovaly idoly, vzory i učitele – někdy navzdory nechuti smířit se s jejich autoritářstvím, excesy a exhibicionismem. A ještě jeden rys je hoden pozornosti – ačkoli šlo většinou o společenství mužů a žen, převažovala v nich patriarchální atmosféra: „ta společnost byla vlastně hodně patriarchální, ženský tam fungovaly jako spolubojovnice, kromě těch, co už měly nějakou kariéru možná, ...my jsme zůstaly akorát buchtama v domácnosti a těm mužským to vyhovovalo“ (J. J.). Důsledně vzato šlo o sociální kopii obecně platného interakčního vzorce, v němž boj proti jedné moci neznamenal zřeknutí se moci vůči jiným. Tento aspekt se promítal i do vztahů na širší scéně, kde se stýkaly a prolínaly různé skupiny. Například část mladého undergroundu (třeba kolem *Revolver Revue*) vznikala jako výraz distance od těch, „kteří byli známý v šedesátech letech, kteří vycházeli na Západě, kteří byli slavný, kteří s náma nijak moc nepočítali a dívali se na nás jako na takovou mladistvou verbež, kterou jsme byli“ (J. T.).

Tyto průvodní rysy patřily k životu mnoha alternativních společenství, stejně jako v řadě případů vysedávání po hospodách, alkohol („se opravdu přílišně pilo. já nevím proč, ale nějak to bez toho nešlo“ – J. J.), komplikované osobně-rodinné propletence („mám stejně dojem, že všichni jsou příbuzní“ – J. J.) a promiskuitní chování. V podstatě nic výjimečného – a přesto...

Prolínání nonkonformního chování (i s jeho asociálními rysy) s politickým protestem vytvářelo poněkud nepřehledný slepenec, ve kterém se běžný občan, tolik sběhlý v pokrytectví, jen obtížně orientoval. Jedno i druhé totiž považoval za sociální deviace, byť z odlišných důvodů, takže byl nakloněn přiznat, že je oprávněně takové jevy zařadit mezi jevy patologické, a tedy pronásledováníhodné. Na tuto strunu také socialistická justice i represivní orgány dovedně hrály. Při kriminalizaci skupin za jejich akce s politickým podtextem (jako protisocialistické je interpretovaly právě tyto orgány) byly veřejnosti představovány pouze ty jejich stránky, které – především kvůli klamavé propagaci médií – vyhlížely jako čistě nemorální a kriminální. Tak tomu bylo třeba v případě skupiny *The Plastic People of the Universe* v době kolem procesu s ní: obraz nemravných feťáků a exhibicionistů, kteří vzbuzují veřejné pohoršení zjevem, chováním, mluvou i hudební produkcí.¹³

PROMĚNY PUBLIKA

V klasické recepční sociologii, psychologii či teorii umění je publikum (zde čtenáři, diváci, posluchači) jako článek řetězce autor – dílo – publikum samotným předmětem zájmu. Teoretickým základem je sémiotický model, založený na předpokladu ideální jednoznačnosti díla, které funguje nezávisle na povaze „příjemce“. Textuální objekt je v tomto smyslu nezávislý na jeho in-

terpretaci. Třeba podle Gombricha dokonce dílo jednoznačně znamená to, co jeho autor zamýšlel, a povinností interpreta je tuto intenci odhalit. Nanejvýš se připouští, že umělecký text obsahuje mezi svými základními analyzovatelnými vlastnostmi jisté strukturální znaky, které podporují a vyvolávají interpretační preferenci. Tímto směrem se pak ubírá zkoumání socializace interpretací (základ školního vzdělání od prvních tříd) či aktuálních účinků díla na veřejnost – a následně anticipačních odhadů, vtělených do mechanismu předběžné cenzury stejně jako do praxe vydavatelství institucí (komu je dílo určeno). Když se někdy na počátku šedesátých let začalo mluvit o „otevřeném autorovi“, který počítá s autorským podílem čtenáře, začalo se v analýzách symbolického světa prosazovat odlišné paradigma. Publikum se z cílového adresáta proměnilo v imanentní součást textu a jeho konstrukce. Do popředí se dostala otázka, jak sám text předvídá a co to pro autora i dílo všechno znamená. Vztah mezi generováním a recepcí (nebo interpretací) textů se zkomplikoval. Lineární řetězec autor – dílo – publikum, jehož jednotlivé články představovaly relativně autonomní a kauzálně řazené referenční rámce, se rozpadl. V prvním kroku šlo jen o doplnění logiky intence autora (směrem k dílu) a díla (směrem k publiku) hlediskem očekávání (expektace). Vzápětí následoval krok druhý: dílo je (také) výslednicí intencí publika – a to nejen v sociologickém, ale i v estetickém smyslu. Představu ideálního publika (hledisko autorské a „manažerské“) vystřídal modelové publikum, které vzniká teprve v kontaktu s dílem. Tím se otevřela perspektiva proměny publika ve (spolu)tvůrce, bez kterého někdy dílo ani nevznikne.

V této optice se mění i problém masového publika, které představuje socio-kulturní pozadí nejen masové, ale i alternativní kultury – a dokonce neuralgický bod kulturní úrovně celé společnosti. Toto publikum není pouhým pasivním produktem masové kultury (takové pojetí odpovídá právě nejjednodušší variantě recepční teorie). Z jedné strany je zakotveno v prostoru kodifikované – a tedy v jistém smyslu vysoké, uznávané – kultury, přinejmenším tím, že prošlo příslušnou školní přípravou, a to zdaleka ne vždy jen tou základní.⁷³ Za druhé není masová kultura homogenním a od jiných kulturních forem separovaným útvarem, ale prosakuje do nich a zpětně z nich čerpá – za vydatného přispění publika.⁷⁴ Za třetí snad nejsilnější a také nejdiskutovanější projev aktivního působení masového publika na kulturu je dán jeho preferencí zábavy, korespondující v jistém smyslu s významnou složkou autorské tvorby, totiž s potěšením.⁷⁵

Přiznat masovému publiku aktivní roli ve formování kultury posouvá optiku rozboru jeho chování a recepce ze strany „tvůrců“. Ale teprve průnikem do vnitřní struktury tohoto sociálního útvaru – a to s ohledem na interakci s ostatními aktéry, s celou sítí tzv. symbolických analytiků,⁷⁶ se otevírá cesta k pochopení zásadních změn, které se v celku kultury odehrály a odehrávají. Vydat se na tuto cestu by však pro téma, které sledujeme, znamenalo dostat se daleko za jím vymezený prostor. Jeden obecnější aspekt však zmínku zasluhuje – totiž peníze.⁷⁷

Masový divák je významným ekonomickým faktorem. Tím, že si přístup ke kultuře kupuje, roztáčí soustrojí byznysu, jehož součástí jsou i všichni, kteří



Na „1. festivalu druhé kultury“ v Postupicích, 1. září 1974

kulturní zboží produkují. Kulturní (i umělecký) statek se mění v komoditu. „Umělec a obchodník, tyto dva archetypy, jež dříve sedávaly každý na své židli spíše jako soupeři, si nyní podali ruce“ a „každý úspěšnější umělec očekává, že mu jeho práce přinese značný přilem“ (Gabliková 1995). Ale nejen to. Ještě silnější vliv na proměny kultury měl kvantitativní růst kulturní produkce, která se – také díky masovým médiím – stala přirozenou součástí každodennosti. Tak se nabízí šance i průměrným dílům a autorům (bez ohledu na jejich subjektivní přesvědčení) získat si své publikum. Masová dostupnost kulturních statků snižuje jejich vzácnost.⁷⁸

Vrátíme-li se na scénu české kultury v komunistickém režimu, dostáváme se na půdu s poněkud odlišnými vlastnostmi. Určujícím ekonomickým subjektem nebylo přímo samo publikum (konzument, „kupec“), ale stát, státní instituce.⁷⁹ Ten rozhodoval o mechanismech trhu, měl na kulturu monopol, který mu umožňoval uplatňovat svá kritéria při alokaci prostředků. Tím na sebe přímo existenčně vázal ty, kteří se kulturou živili, a jejich prostřednictvím, ale i jinými cestami (např. regulací cen vstupenek,⁸⁰ nedostupností knih či reprodukční techniky atd.) i samo publikum, byť ne existenčně. Poptávka ovšem rostla rychleji než státně socialistický trh dovedl a chtěl uspokojit. Viditelným výsledkem byla „nedostatková kultura“, provázená sháněním, podplácením, frontami atd.,⁸¹ méně patrným důsledkem pak byla kulturní nivelizace, které stejně tak dobře sloužilo „osekávání špiček“ jako pokrytecká „ochrana“ veřejnosti před různými projevy „pokleslosti“: byla to kultura prosycená pruderí a množstvím tabu.

Na poli alternativní kultury fungovala jiná pravidla a pohybovali se jiní aktéři. I publikum mělo odlišnou strukturu, vázanou na silný pocit pospolitosti. Jeho primárním

rysem byla aktivní participace na celkovém dění společnosti, nikoli kopírování těch, kteří tuto kulturu vytvářeli a profilovali (i když tento prvek chování, především u mladého publika, existoval také). Odstranění propasti mezi scénou a divákem nebylo v tomto případě vyvoláno režisérským záměrem, ale mělo výrazně sociologickou povahu: „mezi tím publikem a kapelou nebyla žádná zeď“, protože „v podstatě... to byli většinou stejní lidi“ (F. T.). Nebylo to tedy publikum, které by se scházelo výhradně nebo především kvůli kulturnímu zážitku (třeba „kvůli muzice“), ale šlo o specifický sociální obřad, spojený se sdílením „života ve společnosti“ (F. T.).

Obřadnost účasti na určité „akci“ (koncertu, divadelní hře, vernisáži, ale třeba i taneční zábavě) do ní vnáší ráz výlučnosti, svátečnosti – a do vědomí jejich účastníků pocit spřízněnosti, který přetrvává, který si odnášejí – a těší se na další setkání. A nemusí to být brzy, za týden, za měsíc, ale třeba „až za rok“ („už třeba v létě se mě ptali, budete letos zase dělat výstavu?“ – F. – J.). V prostředí alternativní kultury k tomu přistupoval ještě jiný rozměr: I když ve zpětném pohledu to vypadá, jako by se dění soustřeďovalo kolem „finálních“ setkání (představení, prezentací), která tvoří jakési historické mezníky nebo orientační body zpětné rekonstrukce, živnou půdou byla sama jejich příprava. A dokonce i tato hranice mezi událostí a tím, co jí předcházelo a co po ní následovalo, se stírala („scházeli jsme se“, „stále jsme něco oslavovali“, „příležitostně jsme si zahráli“, „najednou jsme se nějak pojmenovali“, „tu a tam se nám podařilo uspořádat“, „byla to soukromá zábava party“). Vlastní událost (představení) byla hlavně formou extenze publika, příležitostí vtáhnout „do hry“ další lidi. Právě toto shlukování, prodchnuté shodným intimním komunikačním naladěním, režimu vadilo nejvíc. To, co se v publiku odehrávalo, bylo pro cizího vetřelce (pověřeného zvěda, inspektora kultury aj.) docela nepochopitelné („někdo hraje instrumentální kompozici, dohraje, a lidi – vřava, šílí nadšením, a voní vědí proč, text tam není, kurník, co v tom je?“ – J. S.).²⁶ Aby takové chování alespoň nějak vysvětlil, musel sáhnout do interpretačního arzenálu, který nabízela oficiální ideologie: jde o chování nepřátelské, deviantní, škodlivé.

V zásadě tedy v rámci alternativní kultury existovaly tři podoby publika: autoreferenční, referenční a kontrolní, mezi nimiž existovaly jemné přechody. Čím represivněji režim proti této kultuře zasahoval, tím ostřejší byly mezi nimi hranice – a naopak.

Autoreferenční ráz publika, které se vztahovalo především k sobě samému, byl vázán především na relativně malá společenství. Jeho krajní variantou je situace, kdy se do pozice publika dostává sám autor a v této dvojroli se sám vztahuje k vlastnímu dílu.²⁷ Důležitější byla setkávání autorů, především z různých oborů, kteří nepatřili k žádné z relativně uzavřených skupin, jejichž členové je dnes charakterizují slovy „tajné bratrstvo“, „spiklenecká spřízněnost“, „kmenový přístup“ atp. Deficit kontaktů a pocity izolace se staly podnětem pro různé akce, které tento stav postupně, hlavně v průběhu osmdesátých let, napravovaly („jsme si uvědomovali, že vlastně ta scénka kulturní byla taková rozbitá, a přitom byla touha potkat se s [jinými] obory“ – Ga). Zatímco uzavřená společenství posilovala vědomí zasvěcenosti a výlučnosti, měla tato set-

kání opačný efekt. Jejich smyslem nebylo vytvářet nějaký společný ideový či umělecký program, ale konfrontovat různé přístupy, postoje, autorské postupy a individuální představy či snažení. V tomto smyslu se dá mluvit o fenoménu „autorského publika“, na jehož půdě se mohla rodit společná řeč.²⁸

Sociální klauzura, v níž se mnoho seskupení alternativní a především undergroundové kultury nacházelo, autoreferenční typ soukromých kontaktů posilovala natolik, že slábla vazba na publikum referenční, na předpokládané, žádoucí či cílové adresáty. Dokonce právě vztah k tomuto publiku byl zdrojem určitého napětí („vyčítali nám to, že vystupujeme, že máme hodně vystoupení, že každé jsme měli během sezóny víc než stovku koncertů a to naše publikum bylo vlastně po celých republice. My jsme byli neustále před publikem, kdežto oni vlastně před publikem nebyli... kutili si to tak trochu pro sebe a jim se zdálo, že my zrazujeme tím, že veřejně vystupujeme“ – J. H.;



Výstava Forum 88
v budově pražských jatek

„jsem říkal, že by měli nejdřív hrát veřejně... snažit se ovlivňovat co největší množství různých lidí, dokavad to jde“ – M. Ch.). Tento vnitřní spor o postavení referenčního publika v alternativní kultuře nakonec rozhodovalo právě publikum. I kolem nejuzavřenějších autorských skupin se vždycky objevovala seskupení sympatizantů, připravených přijímat a rezonovat – a právě jim byly určeny nakonec nahrávky, ale také časopisy, výstavy atd.⁸⁵ Jistá sebestřednost těchto izolovaných skupin mohla sice vést k představě, že jde o publikum, které je „pro tvůrce“ („nebejt pomoci těch desetitisíců lidí, kteří nám umožňovali...“ – I. J.), rozhodoval však vztah vzájemnosti. Alternativní kultura generovala své publikum („my jsme si vlastně vytvořili publikum... Když se divadlo vymyká normě, tak se na to natáhnou lidi, který maj tu potřebu oživit poezie“ – J. K.). Struktura tohoto referenčního publika byla velmi pestrá a zdaleka ji neurčovala náklonnost pouze k jedné skupině nebo jednomu oboru. Na jedné straně „bylo to publikum kulturní se vším všudy“ (J. J.),⁸⁶ na straně druhé se neorientovalo pouze na „tradičně chápané umělecké hodnoty“ (J. R.), nýbrž na to, co ho oslovovalo, co vyjadřovalo jeho latentní životní pocity a (nonkonformní) postoje. Bylo vnitřně rozpolcené. Náklonnost té jeho části, která byla vkusově a intelektuálně vázána na klasické (vysoké) umění, vyrůstala spíše ze sociopolitických než kulturních či estetických motivů, a často si zachovávala (a zachovávala) odstup – především od undergroundové kultury. Reprezentovala vlastně tu sociální vrstvu, proti které se underground vymezoval (být „v absolutním odporu vůči middle class“ – I. J.), kterou opovrhoval a provokoval. Navíc: alternativní kultura byla sice bohatá na podněty, nenabízela však klíč k jejich chápání,⁸⁷ takže pro část referenčního publika zůstávala nepochopitelná (příkladem může být bezradnost zračící se v očích řady návštěvníků, kteří stáli před některými výtvarnými díly). Tradiční rozpor mezi rozuměním (touhou po interpretaci) a recepcí (silou prožitku), který pronásleduje celé moderní – a tím spíše „postmoderní“ – umění, byl překryt sociálně-politickým kontextem, v němž se nacházelo.⁸⁸

V tomto smyslu by se části tohoto publika dala připsat i kontrolní funkce, především v tom, že posilovala tóny kritického odstupu od tvorby slabé. Samo kontrolní publikum však mělo především dvě podoby. Jeho první vrstvu tvořili hlídači oficiální kulturní politiky – od funkcionářů stranických a státních orgánů přes členy různých komisí až po její tvůrčí představitele („největšími nepřáteli byli lidé z oblasti umění. Jako zbraň pro svoje osobní žárlivosti používali politickou moc“ – M. K.). Druhou vrstvu tvořili vyznavači masové kulturní zábavy, kteří vnášeli do laického publika tóny nedůvěry, averze či posměchu vůči všemu, co se odchylovalo od masového vkusu. A právě vůči těmto vrstvám se alternativní kultura obvykle vědomě vymezovala.

Oficiální masová kultura formovala v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let typ konzumního publika, kterému široká plejáda osobností (herců, hudebníků, zpěváků, dramatiků, režisérů) nabízela v záplavě povrchnosti i relativně vysoký a profesionální standard kulturní produkce (např. rozhlasové, televizní a filmové dramatizace divadelní a operní tvorby nebo poezie atp.). Masové publikum, které má vždy tendenci být věrné tomu, co je mu už známé

a co si jednou oblíbilo, bylo velmi shovívavé k ideologickým či politickým „úlitbám“, ať už v motivech či interpretaci děl nebo v postojích umělců a interpretů. V tomto smyslu se chovalo apoliticky. V pokrouceně přepolitizované atmosféře, v níž se řeč o čemkoli stejně rychle stočila na politiku, to byla specifická forma obrany kultury před politikou a ideologií. Konec konců podobný postoj sdílela i část aktérů alternativní kultury („já to nikdy nedávám dohromady, Charta – muzika, to je mimo sebe“ – M. Ch). Navíc každodenní praxe tuto shovívavost posilovala. Veřejnost věděla to, co věděli i tito aktéři: „prostě kdo chtěl dělat kariéru, ten se s nima musel nějakým způsobem domluvit“ (M. Ch). Nešlo o kariérismus, ale o docela běžnou součást životní a profesní dráhy, která se v oblasti umění (nejvýrazněji v divadle) bez publika prostě neobejde. Tato forma omlouvání byla součástí hodnotového systému a zkoncentrována do postoje „všichni jsme tak trochu kolaboranty s režimem“ vyjadřuje patologii doby.

TVORBA A TVŮRCI

Etická a estetická kritéria tvorby

Konstituování alternativní kultury u nás zdaleka nebylo pouhou reakcí na společenské poměry komunistického režimu. Její zdroje a inspirace ležely také jinde, v proměnách, které zasáhly celou západní poválečnou kulturu a které vyvrcholily v období od poloviny padesátých let do poloviny let sedmdesátých, tedy v období konvenčně označované jako „dlouhá šedesátá léta“. Česká situace byla jejich specifickou variantou, protože splývala s politickým procesem destalinizace, který byl násilně přerušen zahraniční vojenskou intervencí v srpnu 1968.

Po celé poválečné období zůstával referenčním rámcem alternativní kultury oficiální **hodnotový systém**. Spolu s tím, jak se proměňoval, měnily se i její vlastnosti a podoby. Bylo by naivní se domnívat, že šlo o systém hodnot, který zůstával jen na papíře. Dokonce i jeho proklamativní tvář, vystavovaná na odív v ideologických dokumentech, zapouštěla kořeny v životě společnosti. Stávala se součástí každodennosti a právě svým průnikem do ní vyjevovala svou sílu. Svět každodennosti není místem úniku, v němž by nepůsobila ideologická omezení. Vždyť tím, že ovládla celou institucionální síť společnosti, stala se mocnou sociální silou, s níž se lidé museli denně vypořádávat – vzdorem, odoláváním, přizpůsobováním, obcházením, ignorováním. Mnozí se s ní také identifikovali – a nejen z důvodů zistných. Ani veřejné odhalení zločinných praktik padesátých let, které otřáslu celou společností, tento hodnotový systém zásadním způsobem nezdiskreditovalo: vinu za všechny „deformace“ nenesly tyto hodnoty, ale ti, kteří je špatně chápali a chybně uskutečňovali. „Naše šedesátá léta“ byla vlastně od počátku provázena novým komunistickým étosem, duchem návratu k autentické (tedy humanistické) podobě těchto hodnot, pokusem vrátit jim etickou věrohodnost.⁸⁹

Šedesátá léta však nebyla nesena jen rehabilitačním patosem. Byla to doba, kdy se i u nás postupně objevovaly náznaky procesů, které probíhaly

v celé západní kultuře. Ale jen náznaky a jen jaksi *in margine*: sexuální volnost či chemicky indukovaná euforie se moc nekonaly, rocková hudba měla silnou konkurenci v oblíbenosti písničkářů a vlastně se nedá mluvit ani o převaze kultury mladých. Zatímco na Západě se ustavovala kontrakultura silně zaměřená proti hodnotám buržoazní společnosti (Kimball 1999), u nás se ustavovala hodnotová aliance mezi celou kulturní obcí a reformním hnutím uvnitř režimu. Revitalizace normálních kulturních standardů, která přinášela radost z tvorby a z možnosti ji představit veřejnosti, je dodnes spojena s pocitem, že to prostě byla „fantastická léta“, „šťastné období“, „radostná doba“. Tento obecně sdílený postoj se stal konvencí, která mohla vzniknout teprve v relaci k tomu, co následovalo.⁹⁰

Po roce 1969 se situace radikálně změnila. Oficiální hodnotový systém se vyprázdnil, proměnil se v pouhou účelovou fasádu a jeho implementace do chování nesla všechny rysy povinnosti formálně ho respektovat – a současně se z něj „nějak vylhat“. Následující dvacetiletí bylo poznamenáno *paraetikou každodennosti* (M. Petrušek), která spolu s represivním chováním režimu stála u zrodu alternativní kultury. Zatímco na Západě byla tato kultura společností absorbována, u nás naopak byla ignorována a potírána. Teprve tehdy se v plné míře stala nositelem ducha disidentství, který u mnohých západních intelektuálů vyvolával záchvěvy závisti.

Těžištěm alternativní kultury nebyla sama kultura, ale postavení aktérů, který v ní hledal seberealizační prostor. Hranice tohoto prostoru byly sice pevné a uzavřené, ale také pohyblivé a křivé a „přihraniční“ zóna byla protkána cestičkami, kterými se daly udržovat kontakty „s druhou stranou“. Proto je celá alternativní kultura poznamenána množstvím neurčitostí, proměn, vnitřních tenzí, nejednoznačností a paradoxů.

Prostor alternativní kultury byl především prostorem svobody. Svoboda je však svůdný a zároveň potměšilý spojenc, s nímž není snadné pořízení. Svádí k sebevědomé výlučnosti a nezávaznosti, posvěcuje odchylky, oslabuje vnější závazky, popírá jistoty. Být svobodný ve smyslu *nebyť ničím vázaný* se obvykle redukuje na omezenou výšeč soukromí: „*Svobodnej člověk může bejt jenom, pokud [si] vytvoří pole, který je prostě pro něj vlastní, úplně svatý a aspoň... v nějakým určitým smyslu si tam tvoří, jak chce... mít takový svatostánek vlastní duševní, a teda tam se může ta svoboda projevit*“ (B. L.). Ve svých krajních důsledcích pak přináší osamělost („*já sice v tý uličce dějme tomu jsem, ale v tom svém vnitřním životě. Ale jakmile ucítím, že se na něco nebo něco mě zlobí, něco mě týrá nebo kvůli čemu mám potřebu něco říct, tak to samozřejmě udělám, ale to je právě ta svoboda, že nejsem ničím vázaný...*“ – F. T.).⁹¹ Tento rys, příznačný pro celé moderní umění, však měl jednu zvláštnost. Jestliže „odkazem moderny je, že umělec stojí osamocený... a musí si své určení vymyslet sám“ (Gabliková 1995, s. 9), v naší situaci nešlo o docela individuální svobodnou volbu, ale o skupinový osud, o vyhnutí. Vědomí, že „v tom nejsem sám“, propojovalo malá i větší společenství a činilo z nich – nezávisle na jejich vůli – specifickou vnitřně heterogenní kolektivitu. Spolu s ní (a souběžně s individualistickým konceptem svobody) vstupuje na scénu

etický i estetický pluralismus. To zdaleka neznamena, že by byl provázen velkorysou bezbřehou tolerancí. Právě naopak – vymezuje se negativně vůči světu nesvobody, ať už ho představuje mocenská instituce státu či politického režimu nebo stejně mocenské instituce trhu, komerce či masové kultury. Negativita tohoto společného úběžníku jednak nebyla důsledná, jednak nebyla provázena obdobně společně sdílenou pozitivitou. Nejbližší k ní byl „program“ života v pravdě, který vznikl na půdě disentu a jehož praktické uplatňování naráželo na relativistickou interpretaci pravdy, především na záměnu pravdy za opravdovost. Idea života v pravdě se v denním životě proměnila v normu odporu proti jakékoli formě podlézavosti a neupřímnosti.⁹²

Základní hodnotou, která dostala podobu etického závazku, byl vnitřní pocit opravdovosti, zodpovědnosti vůči sobě jako tvůrci a svému dílu („*umělec nemá zodpovědnost za své lidi, za národ, za svůj jazyk, ale jenom před anděly, jenom sám před sebou*“ – J. T.). Etika byla přenesena na půdu estetiky, estetika se stala půdou etických postojů⁹³ – a současně jako by se sama odestetizovala. „Čistá“ estetická kritéria ztratila v chování tvůrců na relevanci („*estetika je už prázdný pojem*“), už také proto, že svět tvorby ovládl „*estetický míšmaš*“ a kritéria do něj vnášeli buď manifestované programy, nebo experti. Vlastně ani nepřekvapuje, že tento postoj je docela spontánně vnímán jako součást postmoderní doby.

Na tuto situaci reagovala řada tvůrců („*příslušnost k nějakému proudu nebo k nějakým dejme tomu třeba estetickým trendům, to mě v podstatě nezajímá*“ – B. L.) i různá seskupení alternativní kultury tím, že rezignovala na estetická kritéria jako selektivní východisko společné aktivity („*jsme si řekli, že žádný kritéria estetický nebudeme brát v potaz*“ – B. L.). Dokonce směřují k tomu definovat alternativu právě jako pokus vymanit se ze zajetí estetických proudů, které se stejně vzápětí stanou buď módou a jsou kopírovány, nebo jsou oficializovány, a pak dostávají punc závaznosti. Otázkou zůstává, jaké hodnoty považují za významné.

Na prvním místě stojí vůle k vyjádření – myšlenky, pojmu, pocitu, která se však poté, co projde filtrem individualistického hlediska, mění v potřebu sebevyjádření a touhu po nalezení vlastní řeči – výrazu. Důraz kladený na osobitost a neobvyklost však vede ke specializaci sebevýrazu, za kterou se platí oslabením komunikativnosti. Dvě elementární možnosti, jak tuto hrozbu kompenzovat – posílit atraktivnost výrazu (tedy jeho vnější atributy) a orientovat se na publikum „shodně naladěné“ – ovšem pocházejí z cizích dílen: první z dílny popkultury, druhá z dílny „vysokého“ umění. Cesta k osobitému sebevýrazu je provázena i dalším paradoxem. Alternativní kultura je v jistém smyslu levočokem (post)moderního umění, jehož příznakem je zavržení stylu – a to nejen jeho destrukcí, ale také jeho „znečištěním“. A tak se osobitosti dosahuje prostřednictvím směsek (od pastiše po různé druhy koktejlů namíchaných z rozdílných uměleckých oborů). Dokonce i epigonství nabylo legitimacy.

Na druhém místě se ocitá opravdovost, individuální poctivost – a tudíž odpor proti jakékoli ideologičnosti (byť by byla sebehumánnější). Rozhodují osobní vnitřní důvody pro to, co a jak tvůrce dělá: závaznost vůči sobě je jedi-

nou zárukou zodpovědnosti. Mravní a estetická autonomie splývají. Poctivost tvorby posvěcuje etickou výlučnost, tedy i porušování morálních norem. Autor vystupuje před veřejnost a získává si publikum jenom jakoby svým dílem, tím, že „ho osloví“.⁹⁴

S tím je spojen spor o estetizaci života. Podle jednoho stanoviska se (moderní) umění zříká své autonomie, své „estetické ghettoizace“ (Welsch 1996) a pokouší se vystupovat jako síla, skrze kterou je ustavována sociální (i etická) realita, jako nástroj sociální konstrukce významů. Podle jiného stanoviska platí pouze první část, důsledek je však právě opačný: relevance umění pro život slábne, protože přiznává, že není než fikcí (Belting 2000). Do tohoto sporu vpadají dva důležité procesy. První představuje estetizace každodenního života, v níž díky mohutnosti masové a konzumní kultury převládly hodnoty libivosti, zábavy, potěšení, vzrušení (ale také např. zdraví, hygieny, vzhledu atp.). Alternativní tvorba na ně reaguje nejen ironií, parodií či výsměchem („na takovou vypjatou stupiditu... člověk reagoval naprosto vypjatým zesměšněním a vlastně absurdní projev byl pro nás jediné adekvátní“ – J. R.). Ale čerpá i z opačného estetizačního trendu, který poznamenal kulturu tohoto století: „dvacáté století mělo jedinou úspěšnou revoluci, a to revoluci estetickou, jo. My jsme se naučili věcem, který v celých dějinách byly neznámý. My jsme se naučili krásu vošklivosti a rozumět kráse vošklivosti, kráse vobyčejnosti, absolutní banality, dokonce kráse nudy (...), prostě my jsme objevili úplně nová estetická univerza, která byla celým předcházejícím dějinám skrytá. A právě ten objev estetiky ošklivosti a všednosti, ten je jeden z nejvýznamnějších a zřejmě nejtrvalejších“ (E. B.). Tento rozkol estetického univerza⁹⁵ je sice inspiračním zdrojem pro tvůrce, kteří – a to na obou stranách – nabývají v kultuře autoritativního postavení, ve svých důsledcích však vede ke vzniku kulturních enkláv, poznamenaných spíše tendencí k vzájemným averzím a exkomunikacím než k toleranci (viz též Featherstone 1995).⁹⁶

Konečně na třetím místě stojí rozporný vztah k realitě, a to hned v několika polohách. Distance od společenské (dobové) reality ve jménu tvorby, jejímž smyslem je dílo (jako akce, performance), se dostává do napětí s vytrvalým tlakem reálných poměrů, v nichž se tvorba odehrává.⁹⁷ Radikální alternativa, která se vyznačovala nejen apolitičností, ale naprostou odtržeností od společenské situace, a vyjadřovala maximu totální nezávislosti na okolnostech, byla výjimkou. Častější byla proklamovaná apolitičnost, ale i ta je politickým postojem, byť získává manifestovanou formu obvykle až v okamžiku, kdy je ohrožena svoboda tvorby (nebo zveřejnění díla). Podmínky tvorby a především podmínky její prezentace nejsou pouhým důsledkem sociální reality, ale spíše způsobem, jímž je tato realita konkrétně ustavována. Pouze uznávaný, renomovaný tvůrce má oslabený sklon k tomu, čím se vyznačují ostatní – totiž spatřovat v prostředí, okolnostech, okolí, poměrech ne-li přímo nepřítele, který jim škodí, pak alespoň mocnost, která jim dostatečně nepomáhá.⁹⁸ Distance od reality se tedy může projevovat i oslabenou reflexí vlastního sociálního postavení, oné volby být nezávislý se všemi důsledky, které to přináší.



Joska Skalník,
performance *Pokus o pohyb
v kultuře a myšlení*, 1987

Vztah k realitě má ještě dvě jiné podoby. Jedna z nich souvisí s pojetím umění jako pravdy o životě, které se nakonec zkoncentrovalo v tezi, že realita je to, co považujeme za pravdivé, a současně že to, co považujeme za pravdivé, je naše realita. Druhá se týká sporu o míru aktivní role umění při formování společenských a politických poměrů.

Je příznačné, že právě v totalitní společnosti získal aspekt politické relevance umění dominantní postavení. Jak oficiální ideologie, tak její oponenti pěstují představu, že umění je bojovým nástrojem, a mění ji v realitu. V případě alternativní kultury je tento postoj dán především absencí veřejné názorové a politické konfrontace – přebírá tedy role, které nemají jiného nositele.⁹⁹ Pro sledování estetických a etických souvislostí je však možná důležitější jiný důsledek: Tento přístup posiluje v tvorbě (a v kultuře vůbec) prvky estetického realismu. Zatímco ideologie socialistického realismu požadovala od umění splnění zobrazivého ideálu, i kdyby měl mít podobu kýče (což se také dělo), v prostoru alternativní kultury byla situace jiná. Byl to prostor, ve kterém se pohybovaly *všechny* estetické koncepce, tedy zdaleka ne jen tvorba, která byla alternativou vůči koncepci realismu. A protože tvorba jako „monitoring skutečnosti“ (Miko 1995) byla adekvátní reakcí na výzvu odhalovat skutečnost, hlásili se k realistické linii i ti, pro které byl realistický modus pouze jednou z možností, jež ve své tvorbě využívali („já myslím, že účel světí prostředky, když chci vyjádřit něco. poslouží mi k tomu dobře realistická malba, tak proč

bych nepoužil realistickou malbu" – B. L.). Alternativa definovaná vztahem ke společnosti má tedy jinou podobu než alternativa definovaná esteticky.

PROFESIONÁLOVÉ A AMATÉŘI

Prostor alternativní kultury se vyznačuje ještě jednou vlastností, která mu dává specifické zabarvení: je to kultura otevřená amatérům.¹⁴ Oficiální kultura nebo kulturní mainstream se vyznačuje institucionalizací, jejíž součástí je pojetí aktéra jako profesionála, přičemž profesionalita je definována jak formálními atributy (diplomem, titulem apod.), tak úrovní výkonu. Zpočátku se zdálo, že moderní umění přestalo být záležitostí profesionální elity (dokonce se formovalo v odporu proti ní, proti její akademické reprezentaci). Jenže spolu s kvantitativním růstem kulturní produkce, relativizací hodnot a stoupající nejistotou o hodnotě děl vzrostla úloha expertů, kteří se stali určujícím prostředníkem mezi tvorbou a publikem. Vznikl „nový akademismus“ (Gucht 1991, Gablíková 1995), který ve spojení s procesem komodifikace umění získával v kultuře rozhodující slovo. Reakcí na stavbu tohoto institucionálního systému, který tvůrci (především mladí adepti) vnímají jako systém nátlakový, bylo hledání odlišných možností k sebevyjádření i cest k publiku. V tomto smyslu je alternativní kultura pokusem o ignorování tohoto systému, pokusem nikoli jen dobrovolným, ale často vynuceným nepříznivými okolnostmi, v nichž se ocitají téměř všichni novici, nadšení laici, nonkonformisti či autodidakti. Komunistický režim zvýraznil v tomto systému zvláště jeden prvek, totiž politickou (či ideologickou) loajalitu. Zavedením „kádrové politiky“ prováděl soustavnou eliminaci „nespolehlivých“, a tím vytvářel tyto nepříznivé okolnosti – a to hned ve fázi životního startu (v přístupu ke vzdělání).¹⁵

Komplikovaný vztah profesionality a amatérismu se vyhroutil také kvůli dalším procesům, které poznamenaly kulturu. Mezi ně patří na přední místo rozšiřování forem, které by mohly být považovány za umění, ale neprošly zatím příslušnou kanonizací, takže jejich tvůrci zůstávali amatéry.¹⁶ Jiným příkladem je insitní umění. Ale hlavní proud představovala expanze hudební popkultury. Růst její masové obliby (především u mládeže) probudil silné „napodobivé instinkty“, které z ní učinily vděčný prostor pro amatéry, ve kterém kvetla tvorba, které nemusela vyhovovat institucionálním specifikacím, a naopak respektovala nekonvenčnost a osobitost.¹⁷

Vstup amatérské tvorby do alternativní kultury¹⁸ byl provázen averzí proti profesionalitě. Přece jen byla až příliš spojena s oficiálními institucemi, které si „své lidi“ vždy hlídají: „to všechno byli lidi, kteří tak mezi tím lavirovali, všelijak, mezi prací a morálkou, odborností a lidskostí a... prostě se nevyhnuli kompromisům, které kolikrát kazily i jejich odborné myšlení“ (J. D.). Ale profesionalitě jsou připisovány i jiné vlastnosti než oportunistus, totiž jistá chladnost, zvýšená sebekontrola, nižší míra hravosti, chuti riskovat atd. „Profesionalita zabíjí talent, myslím si, tu expresí“ (J. K.). Potlačuje právě ty zdroje tvořivosti, které amatérismus podporuje.

Kritický odstup od profesionality a oslava diletantismu je také nesporně výrazem snahy udělat „z nouze ctnost“. Pro ty, kteří si uvědomovali, že jejich díla postrádají „*takovou tu tradičně chápanou uměleckou hodnotu*“ (J. R.) nebo že by se vůbec tím, co dělají, neužili („*na to jsme třeba ani myslim neměli, abysme hráli v nějakém baru*“ – M. H.), představoval prostor alternativní kultury možnost seberealizace i cestu k ocenění publikem: „*ty naše věci oslavovaly a byly živý strašně, na nás chodila spousta lidí*“ (J. R.). Dokonce právě tento moment způsobil, že se např. některé kapely, které z okouzlení svými vzory a ze vzdoru vůči restriktivnímu režimu zpívaly anglicky, nechaly inspirovat *Aktualem* a „počeštily“ se („*přeci jenom ti lidi by asi byli radši, kdyby věděli, o čem zpíváme. Ať to byly třeba blbosti, ale to je jedno*“ – M. H.).¹⁹ Lidé reagovali spíše na aktuální projev a situaci než na estetické hodnoty. Vlastně se potvrdilo, že v estetickém zážitku hrají emoce kognitivní úlohu. A že tento zážitek nepředpokládá reflexi jeho předpokladů.

ZÁVĚR

Fenomén alternativní kultury u nás ani nevznikl, ani k nám nebyl importován. Najdeme ho v tržních a demokratických společnostech stejně jako v totalitních režimech komunistického typu. I když dramatické rozdíly mezi oběma typy režimů politické a ekonomické moci byly provázeny stejně dramatickými rozdíly v kulturní situaci lidí, kteří v nich žili, nedá se automaticky mluvit o prosté bipolaritě. Právě příběh české společnosti odhaluje nesmírnou variabilitu fenoménu alternativní kultury a může být příspěvkem nejen k naší sebereflexi, ale i k reflexi procesů, kterými se vyznačovala a vyznačuje celá kultura druhé poloviny 20. století.

Seznam zkratek (citace z archivu biografických dat)

- B. L. Bedřich Lázar (AFS)
 B. – N. Pavel Brázda – Věra Nováková
 E. B. Egon Bondy (AFS)
 E. V. Eduard Vacek
 F. – J. Helena Fišárková – V. Jirkal
 F. T. Filip Topol (AFS)
 Ga. Galerie H
 I. J. Ivan Jirous („Magor“) (AFS)
 J. Jiří Smrček (z Chmelnice)
 J. D. Jiří David
 J. H. Jaroslav Hutka (AFS)
 J. Hl. Josef Híršal (AFS)
 J. J. Jarmila Johnová
 J. Je. Jiří Ješ
 J. K. Jan Komárek
 J. R. Jaroslav Róna (AFS)
 J. Ri. Jaroslav Riedl
 J. S. Joska Skalník (AFS)
 J. T. Jáchym Topol (AFS)
 K. S. Karel Srp (AFS)
 L. H. František Lesík Hajdovský
 M. H. Milan „Mejla“ Hlavsa (AFS)
 M. Ch. Mikoláš Chadima (AFS)
 M. K. Milan Knížák
 M. P. Mojmír Precitík
 P. H. Petr Hrabalík
 P. K. Petr Kabeš (AFS)
 P. O. Petr Oslizlý (AFS)
 R. V. Radim Vašínska (AFS)
 Š. – V. Milan Šteindler – David Vávra (AFS)
 V. T. Vlastimil Třešňák (AFS)
 Z. K. Zina Kuščínská

Poznámky

- 1) Tento pokus o analýzu a interpretaci alternativní kultury v poválečných podmínkách české společnosti čtyřicátých až osmdesátých let se opírá o metodologii kvalitativní a biografické sociologie. Empirický podklad tvoří velké množství dat-vyprávění s aktéry AK, při jejichž zpracování jsem použil programu ATLAS. Všechny citace (transkripty namluvených rozhovorů) z tohoto datového souboru jsou uváděny kurzívou. Zkratkou je pak označen autorský zdroj.
- 2) K tomu viz např. J. Chaloupecký (1997), zvláště statě *Intelektuál za socialismu* (z roku 1949) a *Literatura a svoboda* (1968).
- 3) Na tomto místě je třeba uvést ještě jedno: Ti, kteří uznávají (či milují) avantgardu dnes, jsou ve zcela jiné strukturální pozici než ti, kteří ji vyznávali jako její současníci. A totéž platí pro alternativní či undergroundovou kulturu padesátých až osmdesátých let.
- 4) V příběhu české avantgardy bylo rozhodujícím zlomem autoritativní vyhlášení programu *socialistického realismu*, ke kterému došlo v roce 1936 na IV. sjezdu sovětských (!) spisovatelů v Moskvě a kterým byl ukončen dlouhodobý – a od Říjnové revoluce beznadějný – spor o alespoň omezenou autonomii umění (v daném případě prosazovanou tzv. formalisty).
- 5) Právě v tomto období se začal formovat jiný typ avantgardy, představovaný například odbojovým ilegálním seskupením mladých lidí v organizaci s příznačným názvem *Předvoj*.
- 6) Ale i soukromí bylo zhoršeno, mj. slídovou částí veřejnosti. Jejimi symboly se stala *domovníce*, popř. *domovní důvěrník*, do nichž se promítla devalvace *domova* a *důvěry*. Do této kategorie spadají všechny další podoby informátorů, kterými byla protkána pracoviště i zájmová a přátelská seskupení. Tradice konfidentství pokračovala, provázena z druhé strany oživením konspirativních praktik.
- 7) Nešlo pouze o nesmírný vliv moskevské emigrace na státní politiku (počínaje orientací zahraniční politiky na Sovětský svaz), ale také na politickou kulturu. „Předválečné komunisty formovala demokratická republika, v níž se chovali jako opoziční strana, kdežto v Sovětském svazu byla komunistická strana stranou totalitní, která vládla a rozhodovala o osudech ostatních, což pochopitelně vytvářelo mentalitu zcela jinou“ (I. Fleischmann in; Hořec – Sijl 1997, s. 67).
- 8) Legitimizační roli sehrálo mnoho faktorů: Prosocialistická orientace převažující části politické i kulturní reprezentace, naivní představy o samozřejmosti nadstranické kultury mezi domácí levicovou, zvláště mladou inteligencí, pookupační budovatelská euforie a náklonnost k Sovětskému svazu, výsledky prvních voleb s následnou vládou ovládanou komunisty atd.
- 9) Převládala víra, „že se komunisté změní, stali se upřímnými nacionalisty a příznivci demokracie a že Sovětský svaz nemá zájem nastolit komunistickou moc“, že ostatní politické strany mají „dostatek sil, aby komunisty udrželi v rámci demokracie, k čemuž měla sloužit koalice s nimi“ a že demokratické tradice našeho lidu nedovolí komunistům nastolit mocenský monopol (Kaplan 1993, s. 27).
- 10) Již v roce 1947 měla KSČ v českých zemích přes jeden a čtvrt milionu členů. Na přílivu se nejvíce podíleli dělníci, ženy (hlavně v domácnosti) a mládež, ale do KSČ postupně vstoupilo např. až čtyřicet procent učitelů.
- 11) Zkušenosti padesátých let se přenášely z generace na generaci. Nejednou se ve vyprávěních objevuje věta jako „jsem od rodičů věděla, jak to chodilo v padesátech letech“. Nebo: „Moje představa byla ovlivněna životem těch starších kamarádů, a těm bylo pětadvacet nebo třicet nebo padesát. To znamená byla (...) taková, že tady budem žít celý život v tom komunismu a že v tom pokusu o svobodu, teda tu paralelní kulturu nebo underground, jak tomu říkám, pravděpodobně kriminál člověka nemine“ (J. T.).
- 12) Šlo např. o hierarchickou strukturu zodpovědnosti, v jejímž rámci vedoucí kulturní pracovníci, šéfredaktoři atd. (převážně komunističtí funkcionáři) vyžadovali od svých podřízených totéž, co od nich vyžadovaly stranické orgány. Nad všemi visela hrozba „vyhazovu“ – s důsledky pro další kariéru, pro rodinu atd. „Svobodná povolání“ pak byla regulována členstvím v některém z tvůrčích svazů nebo získáním „licence“, což představovalo specifickou formu prověrek. Podrobnému vyličení kultury tohoto období je věnována pozoruhodná kniha A. Kusáka *Kultura a politika v Československu 1945–1956* (Kusák 1998).
- 13) Oficiální státní cenzuru zajišťovala od roku 1953 Hlavní správa tiskového dohledu pouze na základě nezveřejněného vládního usnesení, zákon o cenzuře byl přijat teprve v roce 1966, po dvou letech byl zrušen – a tak to zůstalo.

- 14) Ještě na Sjezdu národní kultury (duben 1948) charakterizoval L. Štoll socialistický realismus pouze jako nejlepší umělecký směr. O několik měsíců později už zvítězilo stanovisko ideologického tajemníka ÚV KSČ G. Bareše, že jde o jediný uznávaný program. Na prvním sjezdu československých spisovatelů (březen 1949) je to už považováno za samozřejmost. Do praxe vstoupila nejen verbální dialektika (např. předseda svazu Jan Drda zdůrazňuje: „My nechceme diktovat, chceme naopak [...] aby každý psal podle své přirozenosti, podle svých přirozených zálib, aby každý psal [...], jak mu zobák narostl, ale nechceme, aby psal tak, jak zobák narostl Paulu Valérymu“), jasně vytyčení „barikády“, oddělující spisovatele socialistické a reakční, zásady kritiky (ztělesňované kádrováním L. Štolla) atp., ale také např. organizace „pracovních komandýrek“ (výjezdy spisovatelů do pracovních závodů), systém „zetpéeš“, tj. základního politického školení aj.
- 15) Jde nesporně o velké zjednodušení. Vysledovat vnitřní příčiny proměn by se přitom nemohlo obejít bez sledování zahraničních vlivů. Především změny v Sovětském svazu měly velký ohlas, a to nejen v kruzích usilujících o politickou moc či ideologickou nadvládu. Značnou roli sehrály posuny v sovětské kultuře: signalizace změn nejednou přicházela právě odtud.
- 16) Stačí nahlédnout do *Akčního programu KSČ* z dubna 1968, který představoval nejliberálnější komunistický dokument v poválečné historii. I v něm měly všechny procesy probíhat pod dohledem strany: „bude střežit a zabezpečovat jak svobodu umělecké tvorby, tak právo na zpřístupnění uměleckých děl. [...] nemůže se však vzdát [...] snahy, aby i umělecká tvorba účinně pomáhala formovat socialistického člověka v zápase o přeměnu světa, [...] bude podněcovat rozvoj marxistického myšlení“, chránit kulturu „před živelností trhu a komercializací“ atd.
- 17) Do historie naší kultury tohoto období se vepsaly především dva sjezdy spisovatelů. Druhý v dubnu 1956 – s památnými projevy F. Hrubého a J. Seiferta, nesenými silným mravním patosem (básník jako „svědomí národa“) – volal po právu na osobní pravdu a kontakt se světem, čtvrtý v červnu 1967 se vyznačoval tvrdou kritikou uplatňovaného modelu socialismu (Novotného verze stalinismu) a překvapivou pestrostí kritických názorů. Na oba sjezdy vládnoucí garnitura zareagovala tvrdým protiútokem (v roce 1967 např. zákazem zveřejnit záznam jednání, zrušením *Literárních novin* a vyloučením tří spisovatelů z KSČ, což dnes zní jako směšná malichernost).
- 18) Například v padesátých letech došlo k dosti radikální dekanonizaci Stalinových děl, na počátku šedesátých let byl pohyb v oficiální marxistické filosofii směrem k její „antropologizaci“ spojen se snahou kanonizovat texty „mladého Marxe“, později docházelo ke kanonizaci neortodoxních marxistů (např. R. Garaudyho, E. Fischera aj.). Tradiční součástí pokusů o začlenění nemarxistických autorů do akademického vzdělání se pak stala „kritika buržoazních autorů“. Tímto manévrem se pod pláštěm kritické distance od jejich myšlení stávaly jejich teorie součástí akademického vědění.
- 19) Podle časopisu *Květen* (1955–1958).
- 20) Nejčtenější byly zvláště později poměrně liberální *Literární noviny*, odvážnější pak brněnský *Host do domu*, později hlavně *Tvář* vystídaná v roce 1966 *Sešity pro mladou literaturu*.
- 21) Mnohá literátům a básníkům, jejichž díla se dařilo vydávat jen sporadicky, se tak rozšířily příležitosti k překladům (existenčně nesporně důležitý faktor).
- 22) Impulsem byla tzv. liblická konference (1963), jejíž význam však daleko překračoval rovinu rehabilitace jednoho autora.
- 23) Např. *Konfrontace III* (1965) na rozdíl od *Konfrontace I a II* (1960). Na počátku šedesátých let např. vystavují Medek, Koblasa, Boudník, A. Veselý (ale třeba Istlerova výstava je zakázána). O této tvorbě se začíná psát ve *Výtvarné práci*, ale také v *Tváři* či v *Dějích a současnosti*.
- 24) Začíná publikovat B. Hrabal (od roku 1956) a rychle se stává uznávaným autorem. výtvarných úspěchů se dočkal V. Boudník (stal se i členem Svazu československých výtvarných umělců a dokonce si v hrabalovském povídkovém filmu V. Chytilové *Perličky na dně* z roku 1965 zahrál sám sebe), svá díla publikuje J. Krejcarová (jako Jana Černá), E. Bondy se věnuje filosofii, dosahuje hodnosti CSc. a pod svým občanským jménem Zbyněk Fišer vydává v letech 1967–1968 tři filosofické spisy.
- 25) Některá díla nejdříve putují v opisech, aby zakrátko byla oficiálně vydána (např. Zábrany překlady amerických beatníků), autoři připravují více verzí svých děl (kupř. Hrabal), vzniká „instituce“ interních publikací, součástí divadelních představení jsou situační improvizace, obecně přijímané s nadšením atd.
- 26) Typickým výrazem této kodifikace jsou školní učebnice.
- 27) V českém prostředí dochází k uznání některých autorů a děl často s velkým časovým zpožděním. Podílejí se na tom tradičně značně rigidní akademické instituce, opatrné na změny v ustavené hierarchii a citlivé na legitimizaci všeho, co dosud považovaly za marginální. Nebývá výjimkou, změní-li svůj postoj teprve pod vlivem zahraničí. Pro totalitní režimy je pak příznačná lhostejnost k hlasu veřejnosti, k veřejné oblíbě určitých žánrů, stylů, děl či autorů. Podstatnou roli pak sehrála i specifická povaha trhu (rozpor nabídky a poptávky atp.).
- 28) Černý obchod, keřství, šmelinářství apod. bujely ovšem i v období války a krátce po jejím skončení. Po nástupu komunistů se staly široce využívanou záminkou k vyvlastňování a likvidaci „třídního nepřítele“ (kulaků, malých a středních obchodníků a řemeslníků). Vzhledem k relativně skromné konzumní orientaci populace, která pod tlakem kolektivní disciplíny vyznávala hodnoty skromnosti, šetrnosti a altruismu, ale i vzhledem k nakumulovaným zdrojům státního hospodářství „druhá ekonomika“ v následujícím období poměrně stagnovala. Rozbujela se naopak v období „gulášového socialismu“ sedmdesátých let, kdy se prohloubil rozpor mezi rostoucím konzumerismem (ten byl spojen také s útekem do soukromí) a možnostmi nové nároky uspokojovat.
- 29) Výrazem této unikové tendence bylo například chalupářství a chatařství. Šlo o životní formu, do níž lidé investovali své „našetřené“ prostředky i energii. Oslabená veřejná či oficiální kontrola těchto „privatizovaných“ meziprostorů posilovala pospolitostní formy komunikace. Tento moment sehrál významnou roli také při konstituování různých forem alternativní kultury (typu „bytového divadla“ či „bytové univerzity“, ale také některých forem akčního umění, hudebních produkcí atp.) – s jedním, zato však podstatným rozdílem: nešlo o útek do soukromého pohodlí, nýbrž vynucenou simulaci veřejného prostoru. V jistém smyslu by se ke komunikačním meziprostorům daly přiřadit také hospody, v nichž – mimo jiné – probíhala intenzivní směna informací i styků.
- 30) V tom sehrála rozhodující úlohu masová média: dokumentární záznamy masových shromáždění ve filmové zpravodajství či na novinových fotografiích tvořily účinnou součást propagandy.
- 31) V této souvislosti je třeba zmínit fenomén (pasivního) přihlížejícího, který také zůstává součástí kolektivního aktu, nicméně zachovává si určitý odstup. Jeho postavení je ambivalentní – protože zůstává na okraji, dostává se mu „privilegia“ outsidera, současně je však účastníkem. Jeho postoj (mlčení, potlesk) není jen prostou kulisou, ale je i formou legitimizace jednání masy.
- 32) Kurzy marxismu-leninismu musí absolvovat každý vysokoškolák, na pracovištích se organizují politická školení, prověrky, posudky a různá pracovní hodnocení jsou příležitostí k ověření ideologicko-politických postojů atd.
- 33) Fakt, že do vedoucích funkcí zestátněného československého filmu a rozhlasu byli postaveni V. Nezval a I. Olbracht, svědčí o významu, který komunisté těmto institucím oprávněně přičítali.
- 34) Sem spadá založení *Knihovny klasiků* v roce 1948, vydávání vybraných spisů určitých spisovatelů (nejznámější byl gottwaldovsko-nejedlovský projekt vydávání A. Jiráska), organizované návštěvy divadelních představení atp. Tyto formy byly zpočátku orientovány nacionálně, brzy je však ovládly zdroje sovětské.
- 35) A to ve dvou podobách: Předně nelze ignorovat fakt, že knihovničky světových klasiků (populární *Světová četba* nebo *Světová knihovna*), cykly světové operní a symfonické tvorby atp. přispěly ke značnému růstu všeobecné kulturní úrovně a ovlivnily kulturní standardy několika generací. A za druhé je příznačným prvkem masového vkusu ulpívání na jednou uznaných a zavedených vkusových preferencích. Příkladem může být návrat oblíbených hvězd a skladeb populární hudby šedesátých až osmdesátých let do čela současných žebříčků oblíbenosti. V obou případech ovšem nelze pominout roli expertů, kteří tyto standardy artikulovali.

- 36) Konec koncu estetickým základem socialistického realismu byla „pravdivá reprodukce skutečnosti“, jejíž teoretický základ, tj. „teorie odrazu“, byl prosycen scholastickými diskusemi kolem problému „dialektického vztahu formy a obsahu“.
- 37) Snad nejvýrazněji se to projevilo v některých televizních seriálech, v nichž spojení profesionální dovednosti autorů (např. Diella) s výkony oblíbených herců tuto iluzi skutečnosti téměř dokonale simulovalo (a herci se stávali oblíbenějšími). Právě přechod od verbální k obrazové kultuře tuto záměnu skutečnosti a její reprezentace nesmírně posílil.
- 38) S tímto označením jsou jistě potíže. Protože fenomén populární kultury je vázan na existenci masových médií (např. Gans 1974, Santino 1996). liší se od „folklorní kultury“, která představuje jiný svěbytný svět. Ponecháváme-li tuto folklorní kulturu stranou, neznamená to, že by v kontextu problému, který sledujeme, nehrala žádnou roli. Určitě by se dal sledovat její vztah k tvorbě „písničkářů“, vztah mezi různými formami lidové zábavy a alternativními kulturními aktivitami (happeningy, domácí oslavy s vystoupeními kapel atp.), problémy amatérské tvorby aj.
- 39) Např. již v padesátých letech se objevuje tzv. komunální satira, typické jsou improvizace Wericha a Hornička na předscéně divadla ABC, jejichž tón proniká i do populárních estrád atp.
- 40) Tato rovnice má svůj původ u Th. Adorna a C. Greenberga (viz Varnedoe – Gopnik 1990).
- 41) Typickou ukázkou mohou být třeba koláže nebo pop art. Za zmínku také stojí mnohé formy tvůrčí dvojkolejnosti. Příkladem může být tvorba V. Reichmanna (surrealistické fotografie a politická karikatura), ale také účast umělce na knižní kultuře (ilustrace, obálky, vazba), pronikání moderního umění do bytu prostřednictvím reprodukcí a plakátů, společné koncerty operních a populárních zpěváků atp. Mnohé postupy, formy, obrazy, strategie a významy moderního umění jsou implementovány do populární kultury, aniž by často publikum jejich původ znalo (např. ve filmu).
- 42) Jeho socialistickou variantou byly např. populární soutěžní přehlídky přenašerie televizi jako Zlatý slavík či Bratislavská lyra, proslulé silvestrovské pořady, estrady apod. Mezinárodní potvrzení naší „dobré úrovně“ pak zajišťovala třeba Intervize.
- 43) Předehru obstaral silný zájem o americké „beatniky“. Jejich tvorba, která reagovala na ohrožení individualismu, na růst byrokracie a rozmach masmédií, na různé praktiky potlačování sociální nonkonformity a „deviace“ (např. homosexuality) atp., u nás dostala až kulturní nádech a stala se symbolem osvobození. A v jistém smyslu zůstala hodnotovou dominantou pojetí alternativní a undergroundové kultury dodnes.
- 44) Konec koncu právě tady se rodila představa, že se dá něco změnit pouze zevnitř. Vstup do oficiálních struktur (a především vstup do KSČ) byl v nejednom případě veden tímto dobrým úmyslem.
- 45) To se také promítá do potíží, s nimiž se při svých pokusech o „definování“ vlastní pozice potýkají ve svých svědectvích sami aktéři této kulturní scény. Např. představitelé Jazzové sekce se považovali za spojenci jednou alternativní kultury a undergroundu, podruhé undergroundu a oficiální kultury, někteří z těch, kteří jsou přiřazováni k undergroundu, se proti tomu ohrazují - a z druhé strany se u řady představitelů oficiální kultury hromadí snahy o sebezpříazení k opoziční kultuře. A o moc lépe na tom nejsou při svých přiřazovacích pokusech ani odborníci, kteří se této problematice věnují.
- 46) Mnozí hudebníci se chlubí tím, že se nikdy nepovažovali za hudebníky, básníci za básníky atd.
- 47) A mnozí na to výslovně poukazují, např. Bondy nebo Jirous: „Pořád jsem si říkal, že to všechno k tomu rokenrolu, i to vězení, patří“ (M. H.).
- 48) Masová likvidace politické opozice a všech „jinak smýšlejících“ (z řad vysokoškolských učitelů, vědců, publicistů, kněží aj.), provázená zastrašováním, propouštěním ze zaměstnání, vězněním atp., ovšem vznik podobného jevu téměř vylučovala. A tak by se dalo mluvit - pomineme-li to, že se disent přesunul do věznic, pracovních táborů a emigrace - jen o individualních činech, které měly podobu „psaní do šuplíku“.
- 49) „Disent komunikoval neobyčejně intimně s tzv. šedou zónou, to znamená s lidmi, kteří se prohlašovali za militantní antikomunisty, antistalinisty, antirežimisty, a přitom teda zejména v kulturní oblasti byli živi z toho režimu velmi vynikajícím způsobem, poněvadž brali vysoký plat a vysoký honorář. A s těmi lidmi, zvláště teda z oblasti kultury, dissent komunikoval velmi intimně. Pro nás v undergroundu nepřipadalo v úvahu s těmito lidmi se vůbec stykat. Na-

příklad nikdo z undergroundu nebyl ani jednou v divadle Semator nebo v jiných podobných scénách. Prostě to, co nějakým způsobem smrdělo režimem a prachama, tak to pro underground neexistovalo. Ty lidi pro ten underground neexistovali. Docházelo to až k tak absurdním situacím, kdy například Jirous proklamoval, že se nesmí chodit ani na Českou filharmonii, a mně bylo vytykáno, že ja chodim pravidelně dvakrát týdně do Rudolfiny, protože, kdo hraje v Českou filharmonii, tak je kolaborant, jo. Takže az takhle. [...] to nebyla věc akademicky rozpravy u piva, o tom se vedly polemiky v undergroundským tisku...” (E. B.).

Zde je také namístě poznámka k pojmu „šedá zóna“. Obvykle se má za to, že vznikl u nás koncem osmdesátých let. V západní sociologii se však objevuje již v první polovině let osmdesátých, a to v souvislosti s analýzou oné výšece morálního světa, které dominuje sociální loajalita. Není ani arbitrární, ani racionální volbou, ale implicitním znakem prostředí, ve kterém explicitní systém černobílého vidění světa ztratil praktický smysl (viz Jacobson – Widding 1983, s. 16).

- 50) Označení alternativní i undergroundové kultury (umění) jsou importem. Fenomény, které jimi byly označovány na Západě, však u nás vzbuzovaly poněkud shovívavý úsměv („říkali jsme si, no to je bezvadnej underground, budeme na nějakým festivalu, tam je deset tisíc lidí, nikdo je nemlatí.... takže v tom byla i taková asi romantická hrůst na ty naše podmínky“ – J. T.).
- 51) Nostalgie je běžnou součástí autobiografií. Pomineme-li její „terapeutický“ rozměr (prostřednictvím nostalgických návratů uklidňovat svědomí), pak na veřejnost vystupuje především jako nástroj idealizace minulých poměrů. Aby si lidé udrželi před veřejností svůj status, sahají po různých formách glorifikace svého minulého života a pomocí významových posunu a svěbytných interpretací se snaží obstarat si pověst nevinných obětí, skromných hrdinů všedního dne, obětavců atd. Specifickým typem nostalgie je zlehčování – ať už se projevuje zdurazňováním humorných stránek minulosti (často formou černého humoru), bagatelizující interpretací vlastní zkušenosti atp.
- 52) Ve vyprávění aktérů alternativní kultury se objevuje velké množství jmen a příhod, které s fenoménem protektorství souvisejí. Krajiní pol představují až absurdní situace (např. zásah jednoho z iniciátorů nejtvrdších postupu proti „zrádcům kulturní politiky KSČ“ V. Kopeckého ve prospěch J. Wericha), častěji se vyskytují odkazy na Nezvala, Halase, Hoffmeistera aj., jména ředitelů kulturních institucí (J. Rezac z Odeonu, J. Šiktanc z Mladé fronty atd.) nebo jen funkce (ředitel divadla, tajemník okresního výboru KSČ...), Smířlivý tón zaznívá z mimopražského prostředí, kde hrálo protektorství z Prahy zvlášť významnou roli. V osobních svědectvích těch, kteří měli zkušenost s protektorstvím, jsou tyto lidé charakterizováni výroky typu: „přinašelo jim to osobní satisfakci“, „měli svědomí“, „dělali dobrou adaptabilní politiku“, „byl netypický“, „jednal podle vlastního rozumu“, „měl obrovskou zásluhu na tom, že...“, „dovedl se postavit i estébákům“ apod. Na opačné straně, představované hlavně lidmi z undergroundu, nejsou uchráněni zdrcujícími nařčení z chameleónství, z „kolaborace s režimem“, vypočítavosti a podobných vlastností.
- 53) Právě tento politický moment provázel biografie téměř všech nastupujících generací. Rozhodnutí „nevstoupit do strany“ předznamenávalo určitou životní trajektorii, která nejen komplikovala kariéru (jako výraz sebeuplatnění, symbol úspěchu i výsad s tím spojených), ale korigovala často životní ideály i cíle a určovala parametry životního stylu.
- 54) Bylo by jistě zajímavé sledovat osudy této skupiny již od padesátých let – a zvláště těch, kteří nebyli jen poslání „do výroby“, ale poznali i komunistické soudy a vězení.
- 55) Vstup vyloučených komunistů do prostředí, kde byla politika pokladána za něco nepatřičného, do prostředí, jehož členové ani v roce 1968 nemalovali hesla „Volte Cisaře!“, ale vysměšně „Volte Zappu!“, znamenal současně jeho zásadní politizaci, která po založení Charty 77 dostala nový rozměr.
- 56) I když se v této souvislosti nejčastěji uvádí tzv. akční umění (Morganova 1999), má tento trend širší platnost.
- 57) Na tomto poli se také odehrávaly spory s lidmi, kteří odmítali jakoukoli spolupráci s režimem – především polemiky s undergroundem. „Ta polemika byla o tom, že vznikaly i nové kapely z toho jejich lčti undergroundového - J. A. I okruhu, které rovnou šly do toho undergroundu. A ja jsem s tím polemizoval, říkal jsem, že by se měly nejdřív snažit hrát veřejně, jo, bez ne-

jakejch velkejch podlezání, a až je seknou, tak teprve skočit do toho undergroundu. Jo, snažit se ovlivňovat co největší množství různých lidí, dokavad to jde. Pak jsme si to vysvětlili, že to nebylo tak jednoduchý, jak jsem si myslel..." (M. Ch.).

58) K tomu viz např. Thurn 1983, Becker 1982, Albrecht a kol. 1970, Wilson 1975 aj.

59) Existují i jiné varianty vzniku takových skupin. V mnoha případech bylo na počátku náhodné setkání, z něhož vyskočila „iskra“ společného projektu (příkladem může být vznik *Pražské pětky*).

60) V tom byl specifickým doplňkem „podpultového“ prodeje děl oficiálně vydávaných.

61) V případě Chmelnice a některých podobných míst vystoupil do popředí další moment – genius loci („tam byl cejtít... prvek takového až spiklenectví, takový tajný bratrstvo, jako kdyby se utvářelo... nejsilnějc jsem to cítil asi na tý Chmelnici, kde... opravdu pulzovala ze stěn tahle atmosféra“ – F. T.).

62) Takto ve zkratce vypadá třeba vznik skupiny *Sklep*: „Nejdřív to byl ten večírek a to tady bylo já nevím asi šest lidí, jo, pak byty takový tři čtyři představení, ale to už začali přicházet další naši kamarádi..., ale jak se to zhouplo potom na gymnáziu, tak to bylo sedmdesát lidí..." (Š. – V.).

63) Šlo hlavně o různé formy bytových přednášek a seminářů, které probíhaly v prostředí undergroundu, disentu i podzemní církve – někdy souběžně, ba mimoběžně, někdy se prolínaly (podrobněji viz Ostřilý a kol. 1993, Dayová 1999).

64) Zdálo by se, že fenomén *měšťáctví* v reálném socialismu zanikl spolu s „porážkou buržoazie“. Pravdou byl spíše opak. Socialistický měšťák existoval a vyznačoval se podobnými rysy jako jeho kapitalistický prototyp: orientací na soukromé pohodlí a konzumní způsob života (byl limitovaný sháněním nedostatkového zboží), přizpůsobivostí poměrům, poslušností vůči mocným atp.

65) Teprve s odstupem (a v nové situaci po roce 1989) si mnozí začali uvědomovat, jak záluďné může být sebevyomezování založené na čisté a extrémní negaci vůči okolí.

66) „*Tim, že jsem se narodil v určitý čas, například roku 1930, že jsem jako dítě ještě zažil první republiku, že jsem dospíval za Mnichova, zažil protektorát a osvobození v květnu 1945, pak únor 1948 (v 18 letech), že jsem vyrostl v harmonické rodině zhruba středostavovské, že jsem vystudoval gymnázium a Filosofickou fakultu (už za vlády komunistů), tím vším byly podstatně formovány moje představy o cílech a hodnotách, pro něž se mohu a mám rozhodovat. Ono spektrum alternativ, mezi nimiž jsem mohl „svobodně“ volit – nyní dávám slovo svoboda úmyslně do uvozovek – bylo tedy předem dáno nejen přirozenou potřebou člověka „přežít“ a realizovat se v daných podmínkách, ale má možnost volby byla podminěna i látkou, z níž byly tkány moje sny, představy a touhy. Látkou motivů, ideálů a norem, které mi vstúpili rodiče, škola a četba a ovšem především doba a společnost, do níž jsem se narodil a v níž jsem žil“ (Chvatík 1999).*

67) To se ovšem týká i jiných seskupení, např. příslušníků tzv. šedé zóny nebo nomenklaturních funkcionářů. Jejich konverze je však méně důvěryhodná – pokud lze o konverzi vůbec mluvit.

68) O obraz této skupiny jsem se pokusil v textu *Fenomén S.Y.S.* (Alan 1996).

69) Sám vznik Charty nebyl společenským a kulturním zlomem (ovlivnil především život uvnitř společenství těch, kteří byli z normálního života vyloučeni), ale bylo jím spíš shora nařízené, vynucované a organizované hnutí proti ní (tzv. anticharta, podpisové akce na pracovištích aj.). Ponížení, kterému byli lidé vystaveni, v nich zanechalo pocit horkosti.

70) V undergroundu to bylo přece jen jiné. „*Underground je společenství lidí, kteří jsou především z morálních důvodů, ale tím myslím duchovní morálku, nikoliv jestli třeba přefízneš sousedku nebo ne, z morálních důvodů absolutního odporu vůči vládnoucí establishmentářské kultuře. Čili v absolutním odporu vůči middle class. Středním vrstvám. Undergroundáci jsou lidé, kteří jsou schopný se stýkat se super high society anebo s absolutním pövlém, protože jak tam nahoře, tak tam absolutně dole můžeš najít fantastický lidi“ (I. J.).*

71) Zrod individuální deviace a její transformace v deviaci kolektivní je opět standardní proces. Jenže tentokrát probíhá v situaci, kdy je konfrontován s deviantní společností jako celkem. Sociální patologie je začleněna do patologie celé společnosti, takže distance od jejích pravidel nabývá nutně politický rozměr. Soukromé nepřátelství vůči „normálním“ lidem se mění v kolektivní nepřátelství vůči společenskému režimu. Princip *zdvojené deviace* vede k dvojmu pohledu na reálné činy, k dvojmu vidění světa-oni i antisvěta-my.

72) Pojem textu je zde používán v širším smyslu, jak ho zavádí P. Ricoeur (Ricoeur 1978) nebo v sociologii R. H. Brown (Brown 1990).

73) Odtud se odvíjejí diskuse o nízkém vlivu vzdělání na hodnotové (etické i estetické) preference určitých skupin mladých lidí. A také nároky na osvětovou a kultivační funkci kulturních institucí a projektů atd.

74) Příkladem může být filiace populární a vážné hudby, klasické literatury a filmové tvorby atp.

75) Podobně jako v předchozích aspektech i zde by bylo možné zdůraznit pouze negativní stránky působení masového publika na kulturu. Ale teprve oprostíme-li se od zaujatého hodnotícího hlediska, můžeme sledovat proměny celé kulturní scény. Nejinak tomu bude i v případě, kdy přistoupíme na koncept *konzumní* povahy masového publika.

76) Přesněji s tou její částí, k níž R. B. Reich (Reich 1995, s. 195 an.), od kterého tento pojem pochází, řadí pracovníky reklamních a marketingových agentur, režiséry, architektky, filmaře, produkční, nakladatele, spisovatele, redaktory, novináře, hudebníky, univerzitní profesory aj.

77) Druhým významným faktorem je *sláva*. Ačkoli byla vždy součástí kulturní či umělecké scény, nesmírný kvantitativní růst kulturní produkce posílil nejen konkurenční klíma, ale hlavně úlohu masového publika. Sláva už není jen výsledkem ocenění společenskou elitou. Dostat se do popředí, být divákovi co nejvíce na očích, být populární, to vše, provázené kultem hvězd, žebříčky popularity atd., učinilo i ze slávy komoditu.

78) Pouze zdánlivě je s tímto tvrzením spojen např. obrovský růst cen třeba výtvarných děl uznávaných autorů, růst honorářů apod. Podílil se na tom celý řetězec expertů, cena originálu roste adekvátně s počtem jeho reprodukcí (právě ony jsou vzácné, protože jsou dostupné jen jedinému kupci) atd.

79) Slovičko „přímno“ je velmi důležité, protože vlastně toto (potenciální) publikum stát financovalo.

80) Protože označení *vstupenka* může sloužit i jako metafora privilegia, nabízí se pro fenomén *levného vstupného* řada interpretací.

81) Největší fronty před knihkupectvími byly však na detektivky. Poptávku masového publika nemohly uspokojit ani vysoké (desetitisícové) náklady knih či desek, k mnoha dílům však zůstávalo podezřívavé, ba ihostejné.

82) Tento stav extáze připomíná archaický prvek některých lidových a náboženských obřadů. Stupňované napětí, které ústí do emocionálního i fyzického „výbuchu“, může ovšem mít až agresivní a destruktivní podoby (chování skupin fanoušků apod.).

83) V literární či výtvarné tvorbě to není neobvyklá situace, ve filmu jde o běžnou součást tvorby. U některých autorů se docela bezděčně stávala součástí autocenzurních korekcí. Technika záznamu a reprodukce zvuku rozšířila tuto možnost i na hudbu a hlas.

84) Příkladem může být skupina Tvrdohlavých: „... vznikla na základě předchozích aktivit, což byly hlavně aktivity dvou lidí, *Standy Diviše* a *Jirky Davida*. To byli studenti akademie, kteří začli pořádat alternativní výstavy... v různých domech, dvorkách a tak... A tam se začal formovat takovej nověj výtvarnej názor a přístup. Jednak byly tady vlivy z Německa a z Itálie, to byla nová exprese a takovej nověj vzduch...“ (J. R.).

85) Povaha, struktura i velikost publika je silně ovlivněna reprodukčními technikami. Proto se také režim urputně snažil o co nejpřísnější kontrolu nad veškerou informační a reprodukční technologií, která se začala hroutit až v polovině osmdesátých let, kdy pod tlakem jasných důkazů o technologickém zaostávání museí ustoupit i strach z jejího „zneužívání“. To pocítil také specifický trh s produkty alternativní kultury, zajišťovaný do té doby v podstatě podomácky. Teprve technologický obrat (kopírování audio- a videokazet, xeroxová a vzápětí počítačová forma rozmnožování písemností, nahrávání hudby atd.) umožnil, aby se dostávaly do rukou stále většího počtu lidí – a formovaly nový typ publika. V tomto smyslu nikoli jen sama tvorba, ale hlavně okolnosti jejího šíření z ní učinily významný sociální fenomén – a stále bezbrannějšímu režimu způsobovaly nepřekonatelné starosti.

86) Zvláštní podobu mělo toto publikum v mimopražském prostředí, v menších městech atp. Na zajímavou souvislost upozorňuje např. J. J.: „*To znamená, byli na vernisážích, byli na divadelních představeních, byli na koncertech a bylo to opravdu to, z čeho potom vzešla ta samospráva těch měst...*“. Tím silnější zklamání zaznívá z prostředí alternativní kultury dnes – zklamání z toho, že není dostatečně oficiálně podporovaná, především finančně. Tento feno-

mén upozorňuje na zásadní proměnu společenského postavení této kultury, která svou nezávislost tvůrčí nemůže opřít o naprostou nezávislost ekonomickou.

- 87) Tímto klíčem je především vřazení díla do výkladového rámce, ať už historického (předchůdci, školy, styly atp.), teoretického (programy, estetické koncepce apod.) nebo světového, které pro laiky zajišťují publikovaná stanoviska expertů. V daném případě byla však cesta od expertů (kritiků, recenzentů, uměleckých teoretiků a historiků) k veřejnosti ztížena dvojnásob. Za prvé musela používat neoficiální kanály, takže dosáhla jen k omezené části publika. A za druhé samotných expertů s vysokou mírou autority bylo málo a často stáli jednou nohou na půdě oficiálních (akademických) institucí, byť obvykle v inferiorním postavení. Přesto právě oni mají zásluhu na legitimizaci alternativní kultury. Nicméně její uzavřenost vyvolala v devadesátých letech diskuse na téma jejího opoždění, ba až zaostalosti v kontextu světové tvorby.
- 88) Je docela pochopitelné, že v části referenčního publika hrálo (a hraje) roli také *snobství*. Protože jde o kulturu s vysokým potenciálem inovativnosti, ale také schopnosti nechat se inspirovat a ovlivňovat „cizími“ vzory, nese v sobě náboj *módnosti*, která je hlavním zdrojem snobských postojů – na úrovni publika, ale i autorů („*pod to slovo alternativa se taky schovali různý snobové a mnohé prázdňé akční umění, který neviděli co, tak dělají skutečně nesrozumitelný a nesmyslný pitomosti. Ale tím, že tomu dají razítko alternativa, tak vlastně už se na to nesmí sahat*“ – J. H.).
- 89) Např. typ *čestného a lidského komunisty* byl v oficiální (hlavně literární) tvorbě velmi frekventovaný. Pro tento typ, často biograficky zakotvený v dlouhé rodinné tradici, se hojně používá označení *starokomunista*, které vyjadřuje jakési prapůvodní čistě, i když naivní motivy životního postoje.
- 90) Také na Západě je „dlouhé desetiletí“ šedesátých let považováno za šťastný věk. Současně však sílí hlasy, že jde o klišé, které moc neplatí. Vyznávání antimaterialistických hodnot provázelo hedonismus, odpor proti etice zisku šel ruku v ruce s napojením nezávislé a experimentální tvorby na byznys atd. Svět umění ovládla dvojitá morálka.
- 91) Krajní (nutkavá až patologická) touha po svobodě a nezávislosti, která má jedince zbavit pocitu, že něčemu nebo někomu podléhá, a která s sebou nese jak osamělost, tak radikální odmítání sociálních konvencí, může vyústit v paradoxní „morálku promiskuity“ (viz Vladiková 1999).
- 92) Koncept „žít v pravdě“ má více podob. Jeho „klasická“ varianta, která propojovala objektivistickou epistemologii s etikou, se prosazovala hlavně v prostředí filosofujícího disentu. Už jenom z prakticko-politických důvodů se u nás nedařilo jiným – reflexivnějším – variantám, včetně postoje, podle kterého „žít postmoderní život znamená žít v pravdě, že jedina věc je horší než neuskutečnit své naděje, totiž uskutečnit je“ (Tester 1993, s. 160).
- 93) Příkladem může být estetický program konkrétní poezie, který se v našich poměrech prolínal s etikou. „*Nám šlo o provokaci spíše etickou. My jsme chtěli vrátit slovu, o co bylo to slovo okradený téma frazema. My jsme vraceli slovu tu váhu slova*“ (J. H.).
- 94) Tato iluze mohla platit v podstatě jenom v informačně chudé společnosti, tedy i ve společnostech totalitních, v nichž manipulace s informacemi o autorech tvořily součást propagandy. V informační společnosti naopak masová média usilují o odhalení osobního života autorů a portrét autora se stává neoddělitelnou součástí jeho díla. Tomu odpovídá také rozmach různých forem biografické produkce (psaných memoárů, filmových dokumentů apod.).
- 95) V kritice „umění bez krásy“ najdeme jak názory, které nejsou zaměřeny proti jeho existenci, ale proti jeho adoraci (Kimball 1997), tak její radikální odsudky jako směsky „exkrementální kultury s hyperestetismem“ (Betz 1992).
- 96) Ponechávám stranou zajímavou sféru tzv. *parergické estetiky*, která také významně souvisí s estetizací všedního života.
- 97) Rozdílu mezi *jednáním*, které tvoří náplň sociálně-politického života, a *vytvářením* se věnuje např. H. Arendtová. Upozorňuje přitom, že dominance vytváření vede v životních postojích tvůrců, hlavně v umění, nejen k jejich odporu proti totalitní moci, ale může mít i podobu odmítání demokracie, která se také pokouší ošidit je o postavení, jež by měli podle svého přesvědčení ve veřejném životě zaujímat (Arendtová 1967, s. 195 an.). Vztah mezi (uměleckou či intelektuální) tvorbou a osobností bývá námětem psychologických a psychoanalytických studií (u nás např. Drvota 1973), souvisí i s obecnějším problémem lidské identity (Pechar 1995).
- 98) Reakce řady umělců a intelektuálů na podmínky kapitalistické společnosti má paradoxní podobu: jejich závislost na trhu je provázána odporem k němu a přáním zůstat na něm nezávislí. Z tohoto zdroje také pocházejí nářky na nedostatečnou pomoc státu u některých dnešních „alternativců“.
- 99) Nejsilněji se tento moment projevoval v kulturní tvorbě disentu (a emigrace). Jeho tradice však sahá až hluboko do 19. století. Do této linie spadá i symptomatický přerod umělce v politika (který ovšem zdaleka není naší specifikou).
- 100) Někdy se také mluví o laicích a laicizaci, ale tím se zdůrazňuje především aspekt neobdobnosti, zatímco v případě amatérismu hraje větší úlohu aktivní osobní zájem.
- 101) Rigidní setrvávání na kritériu profesionality vedlo k mnoha absurdním situacím. Status profesionála např. získával ten, kdo měl příslušnou školu, a status amatéra třeba ten, kdo dělal totéž, ale absolvoval jinou školu – a to i po roce 1989: „...v roce devadesátým, když se likvidoval Svaz výtvarníků..., tak najednou teď ti sami, kteří byli perzekuováni, nechtěli do toho nového svazu přijmout ty amatéry, byť i vystudovaný, který nemá tu školu, takže na tom sjezdu vyříkávali různý lidi, že žádný amatérismus tady nebude...“ (F. – J.).
- 102) Jde zvláště o obory na pomezí (šperkařství, pantomima atp.), jejichž protagonisté obvykle právě adekvátní školní formu profesionalizace neměli.
- 103) Řada kapel vznikala v podobném „proletářském“ prostředí a ze stejných motivů jako jinde: „*tak ho to nadchlo, že se rozhodl, že prostě taky začne hrát, i když neměl vůbec žádný zkušenosti, a ti ostatní, co se s ním domluvil, taky ne, tam prostě nebyl jediný člověk s jakýmkoli vzděláním a prostě vzali nástroje a vysloveně jako samouci začali něco dělat*“ (J. R. o kapelách kolem P. Fialy). Významnou podporu ovšem sehrály informace o okolnostech, které provázely osudy jazzových, bluesových, rockových aj. kapel a osobností, ale i popularita, již se u nás těšila „beat generation“.
- 104) Amatérská tvorba byla ovšem i součástí oficiální kultury, s výjimkou šedesátých let však musela o své postavení bojovat a celkově své pozice ztrácet (např. „venkovská“ amatérská divadla). Stojí za to připomenout, že právě vedle hudby představovalo divadlo prostředí snad nejvíce nakloněné amatérům (řada později slavných divadelních souborů, např. Ypsilonka, byla původně převážně amatérská).
- 104) V této souvislosti stojí za zmínku i význam názvů kapel, které režim provokovaly možná víc než zakazované názvy anglické – ať už měly podobu dadaisticky vyhlížející hříčky (*Visací zámeček, Štěpě střevo, Krátký proces* atp.) nebo kryptogramu („*policejti byli vztekli a tvrdili, že to {PVO} znamená Psi vojáci opět, a my jsme odpovídali, že ne, že to znamená Psi vojáci osobně. A Z. tvrdil, že to znamená Protivzdušná obrana nebo Prdel v ohni...*“ – F. T.).