

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra středoevropských studií

Diplomová práce

Bc. Petra Uhlířová

**Populární hudba v Maďarsku ve 2. polovině 20. století a její místo  
v oficiální kultuře**

Popular music in Hungary in the second half of the 20th century and  
its place in the official culture

*Děkuji vedoucímu práce Mgr. Marku Junkovi, Ph. D. za poskytnutí cenných připomínek a rad.  
Děkuji také všem ostatním, kteří postřehem či radou přispěli ke vzniku této práce.*

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 26. srpna 2014*

## **Abstrakt**

Téma práce se zabývá fenoménem populární hudby v areálu střední Evropy, který se ve 20. století vyznačoval přítomností vládnoucí komunistické ideologie. Práce bude založena především na populární hudbě a jejích proměnách v 70. a 80. letech 20. století v Maďarsku. Problematika bude pojata z kulturně-historického hlediska a jejím těžištěm bude napětí mezi oficiálním kulturním programem a jeho nutností reagovat na požadavky příjemců v dané době. Základní kostru tvoří situace v Maďarsku, která ovšem bude srovnávána se situací v ČSSR, budou zde nastíněny jak momenty společné střední Evropě, tak i specifika maďarské situace oproti ostatním zemím. Upozorněno bude i na problematiku související s vývozem maďarské populární hudby do zahraničí.

## **Klíčová slova**

oficiální kultura – populární kultura – kulturní politika – totalitní režim – komunistický režim – 20. století – Maďarsko – Střední Evropa – populární hudba

## **Abstract**

The topic of my thesis focuses on the phenomenon of popular music in the area of Central Europe, which in the 20th century had been characterized by the presence of the ruling Communist ideology. The work will be based primarily on popular music and its changes in the 70s and 80s of 20th century in Hungary. The issue will be approached from cultural-historical perspective and its focus will be tension between the official cultural program and the need to respond to the requirements of the recipient at the time. Basic structure consists of the situation in Hungary, which will be compared to the situation in Czechoslovakia, there will be outlined the main common points that have an impact on Central European culture and politics, as well as the specifics of the Hungarian situation. Also the relation to the export of Hungarian popular music abroad will be mentioned.

## **Keywords**

official culture – popular culture – cultural politics – totalitarian regime – communist regime  
– 20th century – Hungary – Central Europe – popular music

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. Politická situace Maďarska po II. světové válce .....	11
3. Populární kultura a související pojmy .....	18
3.1 Definice populární kultury .....	18
3.2 Definice populární hudby .....	19
4. Maďarská oficiální kulturní politika.....	21
4.1 György Aczél a program TTT.....	21
4.1.1 Program TTT .....	23
4.1.2 Maďarský socialistický svaz mládeže .....	24
4.2 Realizace kulturního programu v praxi .....	26
4.2.1 Organizace dozorující nad maďarskou populární hudbu.....	27
4.1.2 Média v maďarské společnosti .....	31
4.1.3 Distribuce nahrávek .....	36
4.1.4 Beatová mládež.....	36
5. Maďarská populární hudba .....	40
5.1 Počátky maďarské populární hudby .....	40
5.2 Zlatý věk maďarské populární hudby .....	42
5.2.1 Skupina podporovaných .....	48
5.2.2 Rocková přestavení.....	51
5.3 Obrat k alternativám .....	54
5.3.1 Hardrock .....	55
5.3.2 Hardcore, metal.....	57
5.3.4 Další směry .....	59
5.4 Významné budapeštské kluby .....	60
5.5 Vztah maďarské populární hudby a filmu .....	62
6. Situace v ČSSR.....	66
6.1 Maďarská hudba v ČSSR.....	71
7. Závěr .....	74
8. Použitá literatura .....	78

# 1. Úvod

Diplomová práce se zabývá fenoménem populární hudby v areálu Střední Evropy, konkrétně v Maďarsku ve druhé polovině 20. století, tedy v době, kdy je v tomto areálu u moci socialismu, jehož ideologický základ sem přichází ze Sovětského svazu. Každý ze států Střední Evropy se však k této více či méně svobodně zvolené ideologii staví jinak. Tyto rozdíly jsou patrné v politických rozhodnutích, ještě možná více však v každodenním životě. Populární hudba je realizací oficiálního kulturního programu a estetického přístupu jednotlivých interpretů, ale reaguje i na podněty a touhy příjemců. Proměny populární hudby v Maďarsku jsou pak vlastně odrazem kompromisů mezi oficiální přístupem vládnoucí strany k hudbě a touhám vysílaným ze strany jejích posluchačů. Právě toto napětí mezi oběma stranami je těžištěm mé práce.

Cílem je shrnout hlavní tendence a hlavní směry, kterými se cesty maďarské populární hudby ubíraly. Jsem si vědoma toho, že právě kvůli shrnující tendenci mé práce je mnoho jednotlivých zajímavých témat pouze nastíněno, ale nejsou podrobně rozebrána. Považovala jsem však za důležité vytvořit jakousi kostru, ze které se později dá dále vycházet při podrobnějším zpracování dílčích problémů vztahujících se k danému tématu.

Shrnující charakter jsem volila hlavně z toho důvodu, že v českém prostředí je sice fenomén maďarské populární hudby z období před rokem 1989 známý, avšak nijak uceleněji a s patřičným odstupem zpracován není. V dobových periodicích zaměřených na hudbu bychom zmínky o maďarském prostředí jistě našli. Jinak lze v podstatě říct to, že zmínky o situaci v maďarské populární hudbě jsou zpravidla z pera hudebních publicistů jako například v lehce memoárově laděných textech o rockové hudbě Vojtěcha Lindaura nebo z pera nadšených fanoušků té či oné kapely. V maďarském prostředí je toto téma již poměrně dobře zmapované. Těžištěm by mohly být texty o dějinách maďarské populární hudby z pera Jánose Sebőka a Bély Szilárda Jávorszského. Dále pak vzniklo i poměrně dost memoárově laděných textů často z pera jednotlivých hudebníků či lidí pohybujících se v prostředí populární hudby, tedy z pera přímých účastníků. Poměrně rozsáhlý je materiál vyjadřující se k osobě Györgye Aczéla a jeho kulturní politiky. Jako hlavní podklad využívám dvojdílný text Jávorszského — Sebőka *A magyar rock története (Dějiny maďarského rocku)* a oficiálních webových stránek kapel, kde mi primárně jde o biografie jednotlivých kapel.

Ve své práci se zcela vyhýbám hodnocení maďarské hudby z hlediska estetického, případně hudebně-teoretického. Pro mne bylo podstatné hledisko kulturně-historického.

Historické proto, že bez znalosti politického pozadí by nebylo možné určité momenty pochopit. Považuji populární hudbu za ten druh uměleckého vyjádření, které je pro člověka v podstatě lehce stravitelné. Přijímá ji i s minimálním vynaložením úsilí, přesto však mají tyto zpravidla ne více než pětiminutové minutové skladby možnost stát se určitým symbolem dané doby. Zaznívají-li z rádia či televize často, zaryjí se do paměti ve spojení s pozitivními či negativními emocemi. K vnímání jiných druhů umění (výtvarné umění, literatura, film) vyžaduje aktivnější zapojení příjemce. Z tohoto důvodu se ve své práci nevěnuji vizuálnímu umění, které je často v poměrně úzkém vztahu k hudbě. Záměrně tedy vynechávám scénografii a scény vystoupení, videoklipy, otázku kostýmů, plakátů, obalů nahrávek apod. Z podobného důvodu se také nevěnuji problematice denního tisku a periodik, na jejichž stranách se objevovali texty vztahující se k hudbě. Toto téma je úzce spojeno se specifickým jazykem médií, což je spíše téma lingvistické.

Primárně vycházím z předpokladu, že oficiální kultura stanovená vládnoucí stranou v totalitní společnosti je sice závazným, ale ne statickým rámcem. Tento rámec je nucen reagovat na změny politické, ale i na změny společenské. Mým cílem je zaznamenat tyto reakce v maďarském prostředí ve 2. polovině 20. století s důrazem na 70. a 80. léta. To je také důvodem, proč se ve své práci v podstatě nevěnuji oficiálnímu střednímu proudu populární hudby, tedy umělcům, kteří byli režimem jednoznačně podporováni a schváleni, ale vyzdvihují takové umělce (ať jednotlivce či kapely), kteří se původní pozice režimem odmítaných nevhodných kopírovačů americké kultury dostali až do úzké skupiny režimem podpořených umělců. Záměrně také vynechávám oblast populární lidové hudby, která měla a až do současnosti má v maďarském prostředí velmi silnou pozici. Tato problematika je však natolik specifická, že by bylo nutno jí věnovat poměrně rozsáhlý samostatný prostor.

Ve Střední Evropě téměř polovinu 20. století nefungovalo to, co se v zahraničí nazývalo hudebním průmyslem. Proto nelze toto období hodnotit například z hlediska prodeje desek. Přesto ale hudební produkce v 60. až 80. letech v Maďarsku položila určitý základ, na kterém se po změně režimu dalo stavět.

Ve druhé kapitole krátce nastíním základní okamžiky z dějin Maďarska, které měly vliv na pozdější kulturní vývoj. Uvádím je samostatně v jedné kapitole, aby pak později nebylo nutné se k těmto momentům později v textu práce vracet.

Třetí úsek textu se věnuje populární kultuře a s ní souvisejícími pojmy obecně. Věnovala jsem se zde vysvětlení některých pro mou práci zásadních pojmů. Tyto pojmy jsou velmi těžko definovatelné, proto jsem spíš uvedla možnosti, jak na dané pojmy nazírat.

Oficiální kulturní politice a jejímu fungování v praxi se věnuje čtvrtá kapitola. Ta je rozdělena na dvě základní části. Nejprve se věnuji popisu oficiálního kulturního programu a osobě jeho tvůrce György Aczéla. Dále pak rozebírám praktické fungování celého systému. Zde vyzdvihuji hlavně organizace, které měli velký vliv na hudební život v Maďarsku a dvěma významným organizátorům kulturního života. V tomto úseku se také věnuji problematice médií a jejich vztahu k populární hudbě. Posledním oddílem jsou pak možné distribuční kanály nahrávek.

Kapitola pátá se zaměřuje na vývoj populární hudby v maďarském prostředí. Je rozdělena do tří velkých sekcí, které zaznamenávají vznik a rozvoj populární a rockové hudby, období jejího zlatého věku i postupnou diferenciaci žánrů populární hudby od 60. let 20. století až po rok 1989. Zachycuji zde také významná budapešťská místa, která jsou spojena s historií maďarského rocku. Zajímavým oddílem je také vztah populární hudby a filmu. Přesto, že jsem předeslala, že se záměrně nevěnuji vizuální kultuře spojené s hudbou, zde dělám výjimku, a to proto, že zde zmiňuji hlavně filmy, které obsahovaly výraznou hudební složku, či byly významným dokumentem o beatové generaci a o rockových hudebnících.

Poslední kapitola zachycuje situaci, která vládla v kulturní politice v Československu. Poukazuji zde hlavně na odlišnosti vztahu oficiální kulturní politiky k populární a rockové hudbě v Maďarsku a Československu. V neposlední řadě zmíním i postavení maďarské populární hudby v československém prostředí.

V závěru zrekapituluji nejdůležitější momenty celého textu a doplním je o nástin proměny specifické kulturní politiky do hudebního průmyslu ve smyslu, v jakém jej v současnosti chápe západní svět.

Vzhledem k tomu, že jsem primárně čerpala z maďarských materiálů, které mnohdy nemají žádný překlad, musela jsem mnohdy přistoupit k tomu, že jsem dané texty sama překládala. Pokud se mi podařilo najít již existující překlad, což se mi povedlo pouze u několika názvů, použila jsem ten. U jmen institucí a organizací stojí na první pozici český překlad, poté v závorce je maďarský originál. V případě názvů děl je na prvním místě maďarský název, pak následuje český, popřípadě anglický. Vypracovala jsem také pracovní překlad jednoho písňového textu, který v práci zmiňuji. Kromě v závěru uvedených textů jsem čerpala i ze semináře Tibora Kosztolánczyho věnovanému popkultuře, který jsem navštívila v letním semestru akademického roku 2009/2010 při mém stipendijním pobytu

na Filozofické fakultě ELTE v Budapešti. Dále jsem využívala i osobních vzpomínek mých rodičů, příbuzných a známých.

## 2. Politická situace Maďarska po II. světové válce

Na základě studia textu Ignáce Romsicse Magyarország története a XX. században (Dějiny Maďarska ve 20. století) a dále také Dějin Maďarska Lászlóa Kontlera, které vyšly i v českém překladu, shrnuji hlavní tendence vývoje takto.

Maďarsko se v roce 1945 dostalo do nezáviděníhodné situace. Válka skončila, Maďarsko z ní vyšlo jako poražený stát. Euforie z konce války trvá velmi krátce, neboť je nutné řešit množství problémů, které po válce zůstaly. Mezi tyto problémy patří hlavně špatná ekonomická situace státu. Již po I. světové válce Maďarsko platilo reparace, což se opakuje i nyní. Hlavní město Budapešť během války utrpěla množství škod, které je třeba dát, co nejdříve do pořádku, aby mohlo město a potažmo stát fungovat. Jedná se hlavně o mosty přes Dunaj, které byly na konci války zničeny. Při bombardování a obléhání Budapešti došlo také ke zničení mnoha reprezentativních budov, výrazně utrpěl například budínský hrad. Je zapotřebí také obnovit dopravní infrastrukturu v hlavním městě a ve zbytku státu. Poválečná potravinová situace také není ideální. Potravin je nedostatek, převážně v Budapešti. Ideální nebyl ani průběh pozemkové reformy, kterou již v březnu 1945 nařídili sovětský svaz prostřednictvím debrecínské prozatímní vlády.

Náladě Maďarů po válce nepřidá ani fakt, že sovětská armáda využila situace a rozhodla se zůstat na maďarském území. Komunisté byli před válkou v Maďarsku ilegální skupinou. Mnozí před případnými tresty, či kvůli nesouhlasu s horthyovskou politikou odešli do Moskvy, kde se před válkou a během ní vybudovali slušné pozice. Tito muži, tzv. moskoviči se posléze začali aktivně angažovat ve věci poválečné maďarské politiky. To se hodilo i Stalinovi, protože právě později významní maďarští politici jemu samotnému pomáhali realizovat plán poválečného rozdělení Evropy, ve kterém měl Sovětský svaz hlavní roli.

Do skupiny moskovičů lze zařadit většinu jmen nejvyšších politiků v poválečném Maďarsku v čele s nejlepším Stalinovým žákem Mátyásem Rákosim. Velká část z nich byla židovského původu. Politická komise Ústředního výboru Maďarské komunistické strany (Magyar Kommunista Párt Központi Vezetőség Politikai Bizottság) byla hlavním řídicím centrem.,,Kvůli velkému počtu členů a nepřiliš častým schůzím Ústřední vedení nebylo schopné plnit operativní řídicí funkce. Jeho role se proto zmenšila ve prospěch role politické komise, která zasedala týdně. Politická komise měla v roce 1948 14, v roce 1951 17 a v

roce 1953 9 členů. Mezi nimi byli takzvaní domácí komunisté, které reprezentovali v především János Kádár a László Rajk; sociální demokraté v čele se Szakasitsem a Marosánem; jakož i takzvaní moskoviči, kteří se skládali z Mátyáse Rákosiho, Ernőa Geróa, Józsefa Révaiho, Mihálye Farkase, Zoltána Vase a Imreho Nagye. Poslední jmenovaní již odpočátku díky svým vztahům a zkušenostem představovali v rámci vedení strany tu nejlivnější skupinu." (Romsics: 1999, s. 339-340)

K nastolení vlády komunistické strany však k Maďarsku docházelo postupně. Maďarská veřejnost byla znepokojena přítomností sovětských vojsk na svém území. V roce 1945 se začalo s postupnou obnovou předválečných politických stran. Mezi nimi nebyla zrovna tou nejoblíbenější. Volby v roce 1945 vyhráli malorolníci. V roce 1946 se Maďarsko z království změnilo na republiku a téhož roku byla také zavedena nová měnová jednotka forint. V roce 1947 následují další volby, ve kterých se ani přes intenzivní snahy nepodařilo komunistům vyhrát. Postupně však tzv. salámovou taktikou odkrajují a diskreditují své politické protihráče. V roce 1948 se sociální demokracie sloučí s komunisty a vzniká tak Maďarská strana pracujících (Magyar dolgozók pártja), která je určujícím politickým subjektem v letech 1948-1956. Volby v roce 1949 již obsahují jednotnou kandidátku Lidové fronty.

Pro toto období je příznačné postupné znárodňování. Nejdříve bank, poté velkých podniků, posléze i podniků s více než 10 zaměstnanci. Maďarsko jakožto agrární stát je nespokojeno s kolektivizací zemědělství. „Stejně jako v politice se rok 1948 stal <rokem obratu> i v kultuře: bylo zahájeno umlčování nekomunistického tisku a komunistického tisku a komunisté slavili zřejmě největší úspěch proti svému nejnebezpečnějšímu nepříteli, katolické církvi, když církevním školám vnutili státní dozor. (...) Vedle <znárodnění> vzdělání a kultury byl koncem roku zestátněn i celý průmyslový sektor. (...) Pokud jde o zemědělství, i tam komunisté v létě 1948 opustili dřívější metodu postupného znárodňování. Ještě počátkem roku 1948 se počítalo s dlouhodobým a postupným přechodem k družstevnímu hospodaření, ale s ohledem na červnovou rezoluci Informbyra kritizující jugoslávské komunisty za <shovívavý> přístup k rolnické otázce začal Rákosi požadovat urychlení tohoto procesu, jenž měl být završen v několika následujících letech.“ (Kontler: 2001, s. 327) Záhy dochází k protestům. Veřejnost je nespokojena i s dalšími aspekty, což vede v roce 1953 až k tomu, že je Rákosi nucen provést veřejnou sebekritiku. V tento moment se premiérem stal původní moskovič, nyní muž navrhuující určité reformy Imre Nagy, který se za několik let stal vůdcem revoluce.

Z hlediska veřejnosti je toto období poměrně temné. Občané se vyrovnávají se

pozůstatky války, postupně se pod vedením Pétera Gábora formuje v roce 1946 tajná policie ÁVO, která do svých řad verbuje civilisty jakožto pozorovatele a udavače. Později po roce 1948 se tajná policie rozrůstá a přejmenuje se na AVH. Sídlem tohoto úřadu je bývalé szállasiovské sídlo na Andrásyho třídě 60. Maďarští občané zažívají atmosféru neustálého tlaku. Obzvláště ve městech a hlavně v Budapešti se stále aktuální otázka kolaborace. V roce 1949 začínají také politické procesy, z nichž je největší proces, který vedl k odsouzení a popravě László Rajka. Obětí politických procesů se stal mezi jinými i Péter Gábor. Kromě intenzivního zatýkání a vytváření atmosféry strachu se samozřejmostí stala silná cenzura jakýchkoliv projevů. Byly stanoveny komise cenzorů, které posuzovali vhodnost jakéhokoliv veřejného projevu. Strach ve společnosti byl natolik velký, že se výrazně minimalizoval společenský styk a sdružování.

Státu vládne jakožto prodloužená Stalinova ruka Mátyás Rákosi, jemuž po boku stojí Ernő Gerő. Čtveřici nevlivnějších doplňovali ještě ministr vnitra Mihály Farkas a organizátor maďarského kulturního života József Révai. József Révai měl mezi lety 1948-1953 absolutní vliv na jakékoliv kulturní dění v Maďarsku. Původně byl spisovatel. V rámci komunistické strany se vypracoval na hlavního ideologa a kulturního organizátora v rákosiovském období. Rok 1953 znamenal první nepříjemnosti, rolníci byli nespokojeni s fungováním družstev a dokonce začali z jednotlivých zemědělských družstev vystupovat. Nespokojené hlasy se ozývaly čím dál častěji. Navíc zemřel J. V. Stalin a kult jeho nejlepšího žáka, Mátyáše Rákosiho začal postupně slábnout. *„Nyní byla řada na Rákosim a celém „kvartetu“, aby podstoupili rituál sebekritiky, což učinili na zasedání ústředního výboru strany ve dnech 27. – 28. června 1953 (...). Na žádost Kremlu byl Rákosi na postu ministerského předsedy nahrazen Imre Nagym, jenž kvůli svým odlišným názorům na kolektivizaci upadl v roce 1949 v nemilost.“* (Kontler: 2001, 387 s.). Imre Nagy, který se dostal do čela vlády, podnikal drobné reformní kroky, ovšem pouze za účelem opětovného posílení režimu, jehož byl dlouholetým zastáncem. *„Oslovili ho (Mátyáse Rákosiho – pozn. autorky), aby se vzdal části moci a rozdělil se o ni s někým dalším, aby změnil politiku investic a životní úrovně a aby umožnil vystoupení z násilně vzniklých zemědělských družstev. Toto zdůrazňovala v první řadě vůdčí osobnost stalinistické protižidovské politiky Berija, který byl zvláště vysazený proti Rákosimu.“* (Romsics: 1999, s. 375) Po krátké činnosti byl Imre Nagy odvolán. *„Imre Nagy do konce roku 1954 až začátku roku 1955 měl podporu sovětského vedení. Pak následoval nový obrat Kremlu ohledně maďarské politiky. Chruščov si v lednu 1955 pozval do Moskvy maďarské vedení, především Imre Nagye a společně se svými společníky ho odsuzovali za přílišný radikalismus reforem a nařídili mu <chyby> napravit.“* (Romsics: 1999, s. 380)

Pnutí ve straně, ale i tlak směrem z Moskvy byl tak velký, že v roce 1956 donutilo Mátyáse Rákosiho podat demisi a stáhnout se do Moskvy. V Maďarsku však na nejvyšším postu zůstal jeho věrný druh Ernő Gerő. Nespokojenost obyvatelstva se však vystupňovala natolik, že lid začal čím dál intenzivněji volat po změně. Již v roce 1955 se začaly objevovat hlasy, které volaly po rehabilitaci László Rajka. Věc se stala čím dál palčivější a nakonec na začátku října 1956 došlo k jeho rehabilitaci i pohřbení. Do Maďarska také pronikali informace o situaci v Polsku, na což určitá vrstva obyvatel, hlavně pak studenti začali reagovat. Atmosféra se od počátku 50. let uvolnila a zdálo se, že určité změny budou možné.

Nespokojenost a touha po změně vyvrcholila dne 23. října 1956 v Budapešti, kdy se ke studentskému pochodu postupně přidávali další a další lidé volající po změně. Několika tisícový dav procházel Budapeští a nakonec se vydal k Parlamentu, kde požadoval návrat Imre Nagye do čela vlády. Dav také požadoval určité reformy a změny, mezi nimiž hlavní byl odchod sovětské armády z území Maďarska, nezávislost na Sovětském stavu a také svoboda tisku i zrušení cenzury. Téhož dne večer se před budovou maďarského rádia, kam revolucionáři zanesli sepsaných 16 požadovaných bodů, které měly být přečteny ve vysílání, padly první výstřely. Poklidná demonstrace se tak změnila v boj na život a na smrt, který ochromil centrum Budapešti a následně i další města. Následujícího dne se střídalo do davu přímo před budovou Parlamentu. Zpočátku se zdála situace nadějnou, Imre Nagy se vlastně nechtěně dostal do čela revoluce, ve chvíli, kdy se mu podařilo svým prohlášením zklidnit boje v ulicích. „... *Gerő nelenil a požádal Rusy o vojenskou pomoc. Současně byl Imre Nagy kooptován do politbyra a jmenován ministerským předsedou, ale chvíli mu trvalo, než vybědl z všeobecného zmatku, který ve vedení strany zavládl. (...) Na žádném tehdejším seznamu nefigurovala revize znárodnování natož návrat k pořádkům před rokem 1945. Ministerský předseda vyhlásil stanné právo a zákaz vycházení, ale odmítl nasadit ÁVH proti narušitelům tohoto zákazu, jak požadoval nově ustavený vojenský výbor ve stranickém vedení.*“ (Kontler: 2001, s. 391). Maďarsko v této věci nemohlo rozhodovat bez Moskvy. Na moment se zdálo, že dojde ke kompromisu, armáda byla na odchodu, země se zklidňovala, Budapešť se začínala připravovat na nový začátek. Maďarská strana pracujících pochopila, že se musí distancovat od svého předchozího působení, a tak se dne 2. listopadu 1956 transformuje na Maďarskou socialistickou dělnickou stranu. Ovšem v momentě, kdy Maďarsko vyhlásilo neutralitu, Moskva podnikla rázné kroky a dne 4. listopadu do Budapešti vjely tanky a sovětská armády povstání krvavě potlačila.

Tím byl zpečetěn i osud Imre Nagy, který se pokusil jednat, avšak marně. Novým

představitelem maďarských komunistů, tedy generálním tajemníkem strany se stal János Kádár. Tento komunista nebyl sice tak pevně spjat s Moskvou a jeho minulost byla také pestrá, měl s praktikami strany své zkušenosti právě z období po roce 1948, kdy byl vězněn a jen taktak unikl osudu svého stranického kolegy László Rajka, v jeden moment se zdálo, že by jej mohl ve vytyčené roli obětovaného pro režim nahradit. Tím pádem si byl vědom, že ačkoliv ho s Nagyem pojil poměrně blízký vztah, nemůže jej ušetřit. Začal tedy dlouhé dva roky trvající proces, který vedl k popravě Imre Nagye. „*Pozadí přísný a pozdního rozsudku smrti (Imre Nagye – pozn. autorky) dodnes není přesně známo. Snad takto rozhodl Chruščov, aby dal příklad ostatním přidruženým státům a aby všem ukázal, co se stane s těmi, kteří se postaví proti Sovětskému svazu. Je ale možné i to, že tento <justizmord> vyjadřoval Kádárovu loajalitu Moskvě – posílený osobním strachem z Imre Nagye jakožto potenciálního rivala.*“ (Romsics: 1999, s. 405). Hlavně myšlenka o svědčící osobní linii vztahu Nagy–Kádár se objevila i v Kádárově posledním veřejném projevu.

Někteří obyvatelé Budapešti ve velmi krátkém čase nejdříve jakožto revolucionáři lynčovali komunisty, poté byli lynčováni, vezněni a souzeni jakožto revolucionáři. Hlavní město postupně sice začalo vzpamatovávat ze střelby a pošlapaných iluzí a zdánlivě se zdálo, že se přizpůsobuje novým pořádkům. Obyvatelé Budapešti však s dozvuky roku 1956 budou bojovat mnohem déle, jednotlivé ulice, bloky domu ještě do současnosti nesou stopy po kulkách. Mezilidské vztahy tyto stopy nesou také, vždyť mnohdy docházelo k boji v rámci jedné rodiny, mezi sousedy či spolužáky. V boji se ocitli jak dospělí, tak i děti, ženy a starci. Období strachu následující bezprostředně po revoluci by se dalo přirovnat k 50. letům 20. století. Lidé omezovali vycházení i kontakt s okolním světem, uzavírali se do sebe a nevěřili nikomu.

János Kádár se však projevil jako dobrý taktik a pragmatik. Věděl, že pokud se Moskvě jeho kroky nebudou líbit, bez jakýchkoliv okolností se ho zbaví jako Nagye. Tím pádem mu bylo jasné, že se musí pojistit proti tomu, aby se maďarský lid začal bouřit. Rozhodl se tedy praktikovat politiku typu: Kdo není proti nám, je s námi. To stavěl proti Rákosiho heslu: Kdo není s námi, je proti nám. Kádár se rozhodl vystupovat zdánlivě tolerantněji. Usoudil, že by nebylo moudré obklopit se bývalými Rákosiho spolupracovníky. Proto v roce 1962 víceméně vyměnil celé vedení strany a na důležité posty si dosadil takové politiky, kterým sám důvěřoval. „*S pevnou podporou Chruščova a poté, co zajistil přinejmenším pasivní podporu většiny obyvatelstva, včetně svých někdejších nejzavilejších oponentů, zahájil Kádár proces destalinizace oficiálně a energicky v srpnu 1962 rezolucí*

*ústředního výboru, která odsoudila kult osobnosti i procesy. Ze strany byli vyloučeni Rákosi, Gerő a několik dalších kvůli jejich zodpovědnosti za deformace minulého období. Všeckeré oběti komunistického teroru (leč nikoliv ostatní) byly rehabilitovány.“* (Kontler: 2001, s. 399) Rozhodl se také umlčet hlasy veřejnosti volající po zlepšení. Umlčení dosáhl tak, že postupně zvyšoval životní úroveň obyvatel Maďarska. Dokončil elektrifikaci, kanalizaci, stavěl byty, umožňoval půjčky a lehce zmírnil cenzuru. Dokonce povolil určité vlivy ze Západu, neboť Maďarsko opět bylo ve finanční tísní, tak vlivy nejen kulturní, ale i finanční.

Na oplátku chtěl pouze tolik, aby obyvatelé sklopili hlavu a zůstali zticha. *„Období po roce 1968 přineslo také významný, byť nevyvážený rozvoj <třetího sektoru>, tj. infrastruktury. Na jedné straně telekomunikační síť, v nápadném kontrastu k někdejší průkopnické roli Maďarska na tomto poli, nejenom silně zaostávala za západními protějšky, ale byla ještě v daleko horším stavu než ve většině zemí RVHP. Na druhé straně byla v roce 1962 ukončena elektrifikace maďarského venkova, důležitá i méně důležitá oblastní centra se rychle rozvíjela (často na úkor jejich historického charakteru), elektrické lokomotivy vytlačovaly parní trakci (i když tento proces trval až do roku 1984) a neustále se zlepšovala silniční síť. (...) Již v roce 1965 Maďarsko navštívilo přes milion zahraničních turistů, z nichž čtvrtina byli zvědavci z druhé strany železné opony, a v roce 1978 dosáhl počet turistů 12, 5 milionu.“* (Kontler: 2001, s. 403)

Tento koncept přes určité problémy trval poklidně do roku 1988, kdy se v samotné straně začaly ozývat opět reformní nápady. Souviselo to hlavně s nefungující ekonomikou, nutností získat další finance. Postupně se strana rozpadala do několika frakcí. Jedna část podporovala Kádára, který však v té době byl již senilní starý muž; další část se stavěla proti centrálnímu plánování a realizaci vlády a přispění odborníků v dané tematice.

K tomu se přidalo i volání po demokracii. To začalo v Lakiteleku v roce 1987, kde se začala opět jednat o tom, že Maďarsko by mělo přejít na pluralitní systém. Výsledkem těchto rozhovorů byl vznik Magyar Demokrata Fórum (Maďarského demokratického fóra). Později také vzniká Fidesz – Fiatal Demokraták Szövetsége (Svaz mladých demokratů Fidesz), který po různých transformacích je určujícím politickým subjektem dnešního Maďarska. *„I když v polovině v polovině roku 1987 mohl zahrnovat počet osob zapojených do opozičních aktivit spíše tisíce než desítky osob, teprve od podzimu 1987 do jara 1989, od zveřejnění prvních opozičních programů a organizací do faktického obnovení pluralitního politického systému, si začaly skutečně široké skupiny veřejnosti uvědomovat existenci těchto uchazečů o roli politické elity.“* (Kontler: 2001, s. 422). V této době nastartoval proces, který vedl ke změně

režimu v Maďarsku. Jedním z klíčových momentů toho vývoje byla také rehabilitace a znovupohřbení Imre Nagye. Již v roce 1988 János Kádár v televizním vysílání prohlásil, že rok 1956 nebyl kontrarevoluce (což bylo do té doby jediné možné označení této události, o které se však mluvilo minimálně), ale že to bylo povstání lidu. O několik měsíců později, v době, kdy už se János Kádár vyhýbal veřejnosti, neboť stáří již na něm zanechalo stopy, se znenadání objevil v sídle strany na jednání a vymínil si, že promluví ke členům. V této Kádárově poslední, značně nesouvislé a nesrozumitelné řeči, se objevuje mnoho zmínek o Imre Nagyovi, sice ne vždy přímých, ale pochopitelných. Zdálo se, jakoby se starý nemocný muž před smrtí chtěl s tímto temným stínem minulosti nějak vyrovnat. K rehabilitaci došlo dne 6. června 1989, což byl ten samý den, kdy zemřel János Kádár. „*U katafalku v sídle MSZMP mu svůj hold – k překvapení mnohých – vzdalo desítky tisíc obyčejných členů stany i nestraniků. V této souvislosti z průzkumu veřejného mínění vyplynulo, že podle 75% lidí <jeho (Kádárovou – pozn. autorky) smrtí maďarská politika ztratila jednu z největších osobností>.*“ (Romsics: 1999, s. 543)

Znovupohřbení Imre Nagye se konalo o deset dní později 16. června 1989. V ten den do vysílání maďarské televize promluvil Viktor Orbán o požadavcích na zrušení cenzury, odchod sovětských vojsk a dalších svobodách. Tím se symbolicky uzavřela jedna kapitola maďarských dějin. Dne 18. září 1989 dochází k jednání u kulatého stolu o podmínkách pro budoucí pluralitní demokracii. Zde se otevírá nová kapitola demokratického Maďarska. „*Změna ústavy byla uzákoněna 23. října 1989 a téhož dne byla předsedou parlamentu Mátyásem Szűrősem, jenž se stal také prozatímním prezidentem, vyhlášena republika. Systém státního socialismu by zrušen jak fakticky, tak principiálně.*“ (Kontler: 2001, s. 425)

### 3. Populární kultura a související pojmy

#### 3.1 Definice populární kultury

Problém s definicí populární kultury vyvolává sám pojem kultura. Ten je sám o sobě obtížně definovatelný. V případě populární kultury se mísí několik možných přístupů a postojů, ze kterých lze při snaze tento jev definovat. V textu *Cultural Theory and Popular Culture* (Teorie kultury a populární kultura) Johna Storeye je zmíněno šest možných náhledů na danou problematiku.

1. Lze využít hlediska kvantitativního. Zde ovšem nastává problém v tom, že široká oblíbenost je příznačná i pro určitou část tzv. „vysoké kultury“. (Storey: 2001, s. 6)

2. Možným přístupem je také podmíněná definice. Populární kultura je taková, která nelze zařadit do vysoké kultury. Zde se jeví, jakoby mezi oběma množinami byla jasně definovaná hranice. Tento přístup je posilován hlavně vzdělávacími systémy. Problém je v tom, že jsou autoři (i díla), kteří mohou mezi oběma množinami přecházet. (Storey: 2001, s. 6-8)

3. Poměrně časté je také sjednocení pojmů popkultura a masová kultura. Masová kultura má být taková kultura, která je produkována za komerčními účely, pro masovou spotřebu. (Storey: 2001, s. 8-10)

4. Definovat popkulturu lze také jako kulturu lidu, tedy lidí. Problematická je zde však definice pojmu lid. (Storey: 2001, s. 10)

5. Ve vztahu k politickému rozměru popkultury Storey zmiňuje teorii kulturní hegemonie Antonia Gramsciho, která populární kulturu vnímá jako místo boje mezi vzdorujícími nebo podřízenými společenskými skupinami a silami, které se snaží o začlenění, které je v zájmu skupin ovládajících společnost. (Storey: 2001, s. 10-12)

6. Posledním je přístup postmoderní, který razí myšlenku, že postupně zmizí rozdíl mezi vysokou a populární kulturou. (Storey: 2001, s. 12-13)

Storey také připomíná, že popkultura se zrodila jako výsledek urbanizace, která byla zpuštěna průmyslovou revolucí, a proto se velmi úzce pojí právě s pojmem masové kultury. Říká také, že popkultura se neustále mění a že je podmíněna jak konkrétním časem, tak i místem. Je jakýmsi komplexem stanovisek a hodnot, které zpětně ovlivňují společnost. Obecně lze říct, že pro populární kulturu typické to, že se dotýká širokého spektra společnosti v dané době a v daném místě (na rozdíl od kultury vysoké, která je na čas a místě nezávislá).

(Storey: 2001, s. 13-15) Je tedy nutné ji vždy vnímat v kontextu své doby a nesnažit se ji z něj vytrhnout.

Objevuje se také koncept populární kultury jako kultury bez paměti. Objevují se zde dva protichůdné aspekty. První věcí je neustálý tlak na inovativnost. Umístění písní v žebříčcích jsou indikátory oblíbenosti. Oblíbené se hrálo všude, což mělo za následek rychlé odsunutí. Druhou věcí je však interpretace populární kultury jako neinovativní a statické, která nemá paměť, protože není potřeba si ji pamatovat. (Řezníková: 2013, s. 47-48) Připouští se však, že tento koncept je třeba revidovat. „*K artikulaci mnemonicky funkčních struktur užívá populární kultura odkazy k paměti různě definovaných společenství a skupin. (...) Pro každý typ identity je přitom příznačný jiný formát, jiný formální rámeček, v němž je artikulována a komunikována.*“ (Řezníková: 2013, s. 59)

### **3.2 Definice populární hudby**

Vzhledem k tomu, že tato práce se zabývá hlavně populární hudbou, je třeba se pokusit nahlédnout i na její definice. Populární hudba je jev, na který se lze podívat ze tří možných hledisek.

První hledisko vychází ze samotného definování popularity. Zde lze využít i definice lidové písně. Zjednodušeně můžeme říct, že každá píseň je lidová píseň. Z toho logicky vyplývá, že každá hudba je populární hudba. Problém tohoto přístupu je však otázka kritérií, která určují popularitu. Ta však jasně daná nejsou. Druhé hledisko je komerční. Podstatou je, že komerční využití je jednou z podmínek pro definování popularity hudby. Jde hlavně o fakt, že tato popularita je měřitelná například v hudebních žebříčcích apod. Primárně se u tohoto hlediska jedná o nahrávky. Populární se tedy rovná prodejné. Problémem tohoto přístupu je však to, že tato popularita se může v různých regionech měnit a nelze tedy objektivně určit, co je tedy populární. Třetí hledisko pak zahrnuje obecně hudební a nehudební charakteristiky populární hudby. Zahrnuje i otázky hudební teorie a estetiky. (Sysel: 2009, s. 19-20)

Z výše uvedeného vyplývá, že ve snaze definovat populární hudbu se promítají tři přístupy, a to přístup hudební, sociologický a ekonomický. „*Populární hudba je souhrn hudebních tradic, stylů a vlivů a zároveň je ekonomický produkt. V samém středu populární hudby se ocitá vzájemný vztah mezi esenciální hudební kreativitou a praktickým komerčním charakterem prodeje kreativity.*“ (Sysel: 2009, s. 20)

V této práci používám výraz populární hudba v duchu sloučení všech tří aspektů.

Nejvíce si pod ním ale představuji hudbu, která je nejrozšířenější, nejdostupnější pro co největší počet aktivních i pasivních posluchačů. Mnohdy používám slovní spojení populární a rocková hudba. K tomuto termínu jsem se uchýlila proto, že vnímám určitý rozpor v tom, že rocková hudba odkazuje pouze ke konkrétnímu žánru. Užívám také termínu beat, či beatová hudba, který chápu jako synonymum rockové hudby. Možnost jednoznačné definice mi ztížil také maďarský termín <könnyűzene>, doslova lehká hudba. Do tohoto termínu se zahrnuje oficiálně podporovaná hudba objevující se v médiích. V realitě 70. let 20. století šlo i o hudbu rockovou. Populární a rocková hudba je v této práci ta rocková hudba, která byla postavena do jakéhosi národního panteonu.

Uvědomuji si, že s populární hudbou jsou spojeny i vizuální vjemy jako například kostýmy vystupujících, scéna, videoklipy a obaly hudebních nosičů. Ve své práci jsem se tomuto vizuálnímu přesahu nevěnovala, ačkoliv by sem patřila minimálně problematika obalů gramodesek, případně videoklipy.

## 4. Maďarská oficiální kulturní politika

Maďarská kulturní politika po roce 1948 byla jednoznačně řízena Maďarskou stranou pracujících a posléze Maďarskou socialistickou dělnickou stranou. Kulturní program byl v rukou hlavních ideologů strany. Nejdříve v rukách Józsefa Révaiho a později Györgye Aczéla. Révai spíše než hudbu jakožto původem spisovatel řešil v poválečných letech literaturu. Od roku 1948 pracoval na uspořádání zestátněného školství, podílel se na vypracování principů aplikace socialistického realismu v maďarském prostředí a také na reorganizaci Maďarské akademie věd (Magyar Tudományos Akadémia), za což ho později zvolili čestným členem akademie. Na poli kultury v Maďarsku byl jediným vůdce. Po odchodu Rákosiho se dostává mimo politickou pozornost a po roce 1956 víceméně mizí z politické scény.

### 4.1 György Aczél a program TTT

Zato jeho následník György Aczél měl podstatně více času a podstatně větší prostor, na který mohl působit. Právě on se stal synonymem slova kultura v období Kádárova režimu.

**György Aczél** se narodil v Budapešti 31. srpna 1917 jako Henrik Appel. Pocházel z chudé židovské rodiny. Po smrti otce se dostal do sirotčince, kde se i vyučil. Stal se zednickým pomocníkem. Během 30. let 20. století se rozhodl pro změnu jména, tento krok byl však oficiálně dokonán až v roce 1946. V roce 1939 se oženil, narodily se mu dvě dcery. S povoláním pomocníka se nesmířil a sám se věnoval studiu. V roce 1936 se dokonce při práci absolvoval semestr na budapešťské Akademii múzických umění (Színművészeti Akadémia). Poté se snažil život amatérským divadlem. Do Maďarské komunistické strany (Magyar Kommunista Párt), předchůdkyně Maďarské strany pracujících vstoupil v roce 1935. V roce 1942 byl za ilegální činnost zatčen a vězněn ve Vácu. Poté byl poslán a nuceně práce, podařilo se mu však vyhnout odjezdu. Vrátil se do Budapešti, kde v době německého obsazení a teroru šípových křížů v zájmu své ochrany i ochrany jím ukryvaných Židů přijal katolickou víru.

Po roce 1945 začíná budovat kariéru ve straně. Ve volbách v roce 1947 jakožto člen kandidátky Maďarské komunistické strany získal poslanecký mandát, ovšem o pár měsíců později byl zadržen. Být jedním z aktérů vykonstruovaných procesů kolem László Rajka, ve kterém byl odsouzen na doživotí. K jeho rehabilitaci došlo v roce 1954. Téhož roku ho jmenovali ředitelem 23. národního stavebního podniku (23-as Számú Állami Építőipari Vállalat). Zásadní politickou roli však získat nemohl.

*„Mezi 21. a 27. říjnem se zdržoval ve Vídni. Po návratu domů se připojil k*

*Partyzánskému svazu (Partizánszövetség). Den 31. října 1956 se zúčastnil zasedání, na kterém vznikla MSZMP. Od 3. listopadu byl organizačním sekretářem na venkově. Dne 11. listopadu se na zasedání MSZMP postavil za neutralitu jugoslávského typu a požadoval pokračování v jednáních s Imre Nagym. Při projednávání rezoluce <předkládající čtyři důvody kontrarevoluce> zastával také <měkčí> linii.“ (56-os Ki kicsoda: 2006)*

Velmi rychle se připojil ke Kádárovi a stal se jedním ze zakládajících členů Maďarské socialistické dělnické strany. Koncem října 1956 se stal členem ústředního výboru strany, kde setrval až do roku 1959. Roku 1957 se stal jedním ze zástupců ministra pro kulturní výchovu. Dne 10. února 1958 se stal prvním zástupcem, kterým byl až do 18. dubna 1967. Na tomto postu, hlavně za funkčního období ministra Pála Ilku sbíral zkušenosti pro svou další kariéru, kterou byl nejvyšší politik pro kulturu celého kádárovského režimu. Tento post navíc upevňovalo i jeho blízké přátelství s Jánosem Kádárem. Dne 12. dubna 1967 byl zvolen za tajemníka ústředního výboru Maďarské socialistické dělnické strany (MSZMP) a byl pověřen dohledem nad kulturním životem Maďarů. V roce 1971 se předsedou nově vzniklé pracovní skupiny pro kulturní politiku při ústředním výboru MSZMP. Na tomto postu byl do 20. března 1974, mezitím ho 28. listopadu 1970 zvolili také do politického výboru strany. Následně byl tlakem protireformní stranické frakce odvolán z předsednictví pracovní skupiny pro kulturní politiku. Hned druhý den 21. března 1974 však byl zvolen zástupcem předsedy rady ministrů, zároveň také předsedou komise pro udílení Kossuthovy ceny. „V roce 1979 byl předkladatel usnesení politické komise MSZMP o odsouzení maďarských podporovatelů Charty '77. Na počátku 80. let jeho postupně čím dál více rozzlobené spory s ministrem školství Imrem Pozsgayem vedly k tomu, že oba byli ze svých postů odvoláni.“ (56-os Ki kicsoda: 2006) V roce 1980 se stal předsedou Státní rady pro veřejné vzdělávání (Országos Közművelődési Tanács). Všech pozic se vzdal v roce 1982, když se opět stal tajemníkem pro kulturu ústředního výboru MSZMP.

V té době je již jeho kariéra i vliv za zenitem. Dne 28. března 1985 byl odvolán, protože v postupně se měnícím, pluralizujícím režimu, již jeho přístup neměl místo. Poté jediná funkce, kterou zastává je ředitel Ústavu pro společenské vědy při ústředním výboru MSZMP (MSZMP KB Társadalomtudományi Intézet), kde zůstal až do svého odchodu do důchodu v říjnu 1989. Dne 7. října 1989 po zrušení Maďarské socialistické dělnické strany odešel z politiky a začal se věnovat sepisování pamětí, které se mu nepodařilo dokončit. Zemřel 6. prosince 1991 ve Vídni.

#### 4.1.1 Program TTT

György Aczél již od roku 1957 pracoval na nechvalně proslulém programu tří „T“. Vzhledem k tomu, že se poměrně dlouhou dobu věnoval vybudování ideologických kulturně-estetických norem, nebyl příprava programu fungování oficiální kultury novinkou. Ve své dřívější práci vycházel z přístupu socialistického realismu, který se však poměrně rychle vyčerpal a bylo nutné hledat nové cesty k efektivnímu podchycení kultury. Aczél, stejně jako jeho blízký přítel Kádár, s nímž měl v mnoha ohledech podobnou životní dráhu, byl pragmatik, navíc dobře znalý komunistických poměrů a postupů. Aczélova politika neměla být postavena pouze na úřadech, ale hlavně na ovlivňování každodenní kultury obyvatel Maďarska. Aczél si byl vědom nutnosti budovat vztah s největšími osobnostmi kulturního života (například György Lukács, Gyula Illés, Zoltán Kodály). Pokud se nedařilo tyto osobnosti přemluvit k „přátelství“, snažil se Aczél alespoň o jakousi tichou toleranci. *„Kulturní politika režimu slavila úspěchy při uspokojování duchovních potřeb občanů. Podporovala jejich tužby přirozeně vzniklé v důsledku materiálního blahobytu, přispívala k uvolněnější atmosféře a do jisté míry umožňovala kulturní komunikaci se světem. Tyto tužby nejenom uspokojovala, ale také je vyvolávala, přičemž na druhé straně hledala zpravidla lstivé způsoby jak kulturní sféru kontrolovat.“* (Kontler: 2001, s. 406) Program tří „T“ je založen na třech maďarských slovech: TILTOTT (zakázaný), TŰRT (trpěný), TÁMOGATOTT (podporovaný). V Sovětském svazu fungoval systém podporovaný/zakázaný. György Aczél v Maďarsku rozšířil program o třetí skupinu trpěných.

Pro rákosiovský režim bylo příznačné, že i kultura a věda byla pevně centrálně řízena. Po roce 1948 byly zrušeny v podstatě všechny občanské spolky i časopisy. Kultura byla centrálně řízena pouze prostřednictvím systému úřadů. Jednalo se o jednotlivé komise, které rozhodovali o tom, kdo z umělců smí nebo nesmí získat zakázku. Striktně vypadající zákony však umožňovaly jednotlivým komisím posuzovat díla a projekty na jednu stranu z hlediska estetického, kde byl důraz kladen na udržení určité umělecké úrovně, ale na druhou stranu z hlediska ideologického, což bylo hledisko důležitější. Socialistický režim tak jako jinde i v Maďarsku využíval umění a kultury jako velmi účinného nástroje propagandy.

Dílo a tvůrce jsou podle tohoto přístupu neoddělitelní. Vytvořil-li tedy tvůrce dílo, které bylo shledáno „imperialistickým“, tedy nevhodným, tvůrce byl shledán nevhodným též. Obráceně byl postup stejný, mělo-li dílo z politického hlediska nevhodného tvůrce, nebyla možná realizace takového díla. Právě z politicky a ideologicky nevhodných jedinců vznikla kategorie TILTOTT (zakázaný).

Na opačné straně spektra však stáli umělci, kteří byli režimem hýčkáni a oslavováni. Tito jedinci ověnčení státními vyznamenáními a požívající mnohých výhod socialismu, o kterých se běžnému občanovi ani nesnilo, spadali do kategorie TÁMOGATOTT (podporovaní). Oni byli zpravidla ti, kteří měli stát v jakési výkladní skříni maďarského státu. Mezi mnohé nesporné výhody patřila například i možnost podívat se za hranice státu, co víc, dokonce i za hranice socialistického bloku, tedy do „západní“ Evropy.

Poslední kategorií je skupina TŰRT (trpění). Ta leží někde mezi oběma póly. Nebylo výjimkou, že umělci se mohli pohybovat mezi kategoriemi TILTOTT a TŰRT, což nezáviselo na rozhodnutí jednotlivých umělců, daleko spíše na tom mělo zájem oficiální vedení státu.

Všechny tyto kategorie byly takto jednoznačně dané hlavně v rákosiovské éře. „*Za dílo podporované se počítalo dílo <stranické> a <socialistickorealisticke>, trpěné bylo dílo ne marxistické, ale s marxismem otevřeně nepolemizující a za zakázané politicky jasně antimarxistické a protirežimní.*“ (Romsics: 1999, s. 495) Později za Kádára se hranice kategorií pozvolna rozpíjely. Bylo to dáno hlavně pragmatismem Kádárova režimu, kterýrazil heslo, že raději režim lehce ustoupí než by riskoval opět napětí ve společnosti, které vedlo k revoluci roku 1956. „*Jedním z hlavních rysů kulturního života Kádárova období se díky větší svobodě stala manifestace jednotlivých směrů. Tyto částečně ideologické a částečně estetické směry sice v menším množství a odsouzené k částečnému mlčení přirozeně existovali i dříve. Nyní se však mohli reorganizovat, mohli vytvářet neformální duchovní, generační či regionální skupiny, školy, případně <tábory> a mohli se dostat i ke čtenářům. Nadále se však nemohli stát nezávislými, institucionalizovanými s vlastní finanční bází zacházejícími organizacemi.*“ (Romsics:1999, s. 495) Toto základní rozdělení fungovalo v podstatě až do změny režimu v roce 1989.

#### **4.1.2 Maďarský socialistický svaz mládeže**

Maďarský socialistický svaz mládeže (Kommunista Ifjúsági Szövetség; KISZ) vznikl 11. března 1957. Pro jeho vznik byla podstatná myšlenka Maďarské strany pracujících (MSZMP), že je třeba dohlédnout na ideologicky správné dospívání budoucích generací obyvatel. KISZ se tak stal jedinou organizací, která měla realizovat politicko-kulturní program zaměřený na mládež. Tak jako MSZMP řídila životy dospělých ve všech ohledech, tak KISZ vedl ve všech ohledech život dospívajících. Například se KISZ měl vymezit proti nešvarům mládeže, jakým byla například kriminalita spojená s bandami chuligánů. „...*podle některých (funkcionářů – pozn. autorky) bylo třeba vyostřit polemiku ohledně protichůdného životního stylu a odlišných hodnot KISZ-u a mládežnických band přímo v programech.*“

(Csatári: 2007, s. 35)

Ve druhé polovině 60. let 20. století vedení strany pochopilo, že kulturní politika strany nadále nemůže ignorovat fenomén populární a rockové hudby. Hlavní úkolem KISZ-u byla podpora tvůrčího ducha mládeže, zároveň však měl za úkol tyto tvůrčí nálady držet v rámci, který stanovila strana. KISZ v té době mládeži dopřával různé hudební soutěže, večírky, plesy a oslavy, jejichž účastníci měli dostat prostřednictvím těchto akcí dostatečné informace o tom, co je z hlediska strany vhodné a podporované. Pro účinkující platilo to, že jejich vystoupení muselo být naplněno náležitým ideologicky správným obsahem. Pakliže tomu tak nebylo, účinkující již nemusel nikdy dostat příležitost své vystoupení zopakovat. (Kiszstory: 2007)

Levicová politička a bývalá předsedkyně Maďarské socialistické strany (Magyar Szocialista Párt; MSZP) z let 2009-2010, která roku vstoupila 1974 do komunistické MSZMP, a od téže roku pracovala v ústředním výboru KISZ. Jakožto vedoucí kulturního oddělení se na jedné ze schůzí vyjádřila k problematice mládeže a populární hudby takto: „(...) *Jedním z velmi důležitých úkolů KISZ-u je reprezentování zájmů mládeže. Kromě této reprezentace je druhým významným úkolem také ideologické vzdělávání mládeže. A to je to, proč je pro nás toto setkání velmi důležité. Pokud to řeknu hrubě: KISZ a současná generace dospělých si jen velmi těžko rozumí se současnou generací teenagerů. Nemohou za to však teenageři.*

*Když jsme kulturní politice sdělovali, že se tu jedná o umění, se kterým je třeba jako s uměním jednat, že tu jde o takové hodnoty, kterým je třeba vypracovat hodnotící systém i podporu, tak to neznamenalo to, aby to znamenalo, že stát nebo kulturní politika musí populární hudbu přivínout na prsa. Možná by to pro populární hudbu bylo spíš horší a nepříjemnější. Znamenalo by to totiž, že je brána jako každé jiné umění, ve kterém jsou obsažena tři T, že je v něm podpora, trpění i zákaz. Já si přesto myslím, že i to by byl krok kupředu, protože zatím se v tomto žánru, co se týče většiny, dalo mluvit pouze o trpění a zákazy. Pokud se vedle něj postaví podpora a za ně koncepce, tak to teoreticky rozhodne o tom, jaký je náš postoj k tomuto žánru. (...)*“ (Szőnyei: 2006)

Postupně se stalo začlenění populární a rockové hudby do života mládeže nejen možné, ale dokonce nutné. Proto přímo pod vedením KISZ-u vznikaly jednotlivé mládežnické kapely. Samozřejmě se také stávaly podnikové kapely. Každý podnik měl mít svou oficiální hudební skupinu, většinou však došlo k situaci, že v rámci jednoho podniku bylo takových mladých a ambiciózních skupin mladých hudebníků víc, proto docházelo k výběrovým

řízení, kterých se kromě zástupců vedení podniku účastnili i zástupci KISZ. Samozřejmě u těchto kapel daleko více než jejich hudební kvalita byl hodnocen jejich ideologický postoj.

*„Na oddělení agitace a propagandy ústředního výboru MSZMP pravidelně přicházeli dopisy, které upozorňovali na taková kulturní podujetí, která – údajně – neodpovídala socialistickému smýšlení. (...) Níže uvedeného pisatele dopisu donutili západní prvky objevující se v maďarské populární hudbě k tomu, aby se ozval. Vystoupil proti beatu, apelují na vedení strany, aby zakročilo proti z médií se valícímu, po Západu se opičícímu <kulturnímu bahnu>. (...) KISZ se pokusil beatové hnutí spojit s vlastními zájmy. Vedoucí svazu pochopili, že když povolí na svých akcích vystoupení beatových kapel, tak na ně přijde víc mladých. Snažili se do svých klubových akcí zapojit beatové hudebníky, čímž napomáhali celostátnímu posílení zájmu o tyto akce.“ (Cs. Vargová: 2005)*

## 4.2 Realizace kulturního programu v praxi

Teoreticky vypracovaný kulturní program György Aczéla bylo nutné uvést do praxe, což nebylo bez problémů. Existovaly určité ideologické otázky, se kterými se režim vyrovnával na všech úrovních, nejinak tomu bylo i v kultuře. Mezi takové otázky patří například příchod sovětských vojsk do Maďarska v roce 1945, revoluce v roce 1956, otázka Maďarů žijících za hranicemi Maďarska, sociální otázky a chudoba. O těchto tabu bylo nutné, pokud možno zcela pomlčet, případně se k nim vyjadřovat pouze opatrně.

Tvůrci, pokud se vyhnuli politizování, problematickým sociálním tématům, či příliš progresivním formám, měli poměrně velké pole působnosti. Poměrně dlouho docházelo k tomu, že v samých tvůrčích fungovala natolik silná autocenzura, že k větším třenicím nedocházelo (to až později s nástupem nových směrů na konci 70. a začátkem 80. let 20. století). Tento zdánlivý společenský klid narušovalo vysílání rádia **Svobodná Evropa** ze zahraničí, které ji od roku 1951 z Mnichova vysílalo denní program v maďarském jazyce. Toto vysílání mělo výrazný vliv na maďarskou společnost právě během revoluce v roce 1956, kdy se skrze ně dostalo slovní podpory revolucionářům, avšak bez jakýchkoliv faktických slibů ze strany Západu, neboť ten v té chvíli byl zaneprázdněn krizí v Suezském průplavu. Svobodná Evropa maďarsky vysílala po dobu 43 let, tj. Od 4. srpna 1950, kdy dvakrát denně vysílala maďarsky z New Yorku, poté od 6. října 1951 vysílala denně z Mnichova až do 31. října 1993, kdy maďarské vysílání ukončila. (Skultéty: 2008)

V 80. letech 20. století se poté maďarská populární kultura na všech frontách začala tříštit do menších celků, což na hudební scéně bylo velmi patrné. Kulturní hegemonii výrazně

narušil samizdat a alternativní kultura.

#### **4.2.1 Organizace dozorující nad maďarskou populární hudbu**

Umělecká díla musela projít různými stupni schvalování. Schvalovat je měli odborníci. „*Principy vzdělávací politiky z roku 1958 připouštěli v těchto otázkách, aby na příslušných postech působili nestraníci, pokud dané problematice rozuměli lépe než straničtí funkcionáři. U institucí populární hudby se tak nikdy nestalo.*“ (Csatári: 2007, s. 11) V případě populární hudby tento postup vypadal přibližně takto: hudební skupiny nebo jednotlivý zpěváci museli mít povolení k vystupování od Státní pořadatelské kanceláře (Országos Rendező Iroda; ORI) nebo od Státního střediska pro populární hudbu (Országos Szórákozttatózenei Központ; OSZK), pakliže šlo o vystupování v zahraničí, zprostředkovat je mohla pouze agentura Interkoncert. Jejich texty pak jedním razítkem mohla (anebo nemusela) schválit Komise pro šanson a píseň k tanci (Sanzon- és Táncdalbizottság). Desky mohli vydat u jediné společnosti, a to u Maďarského podniku pro vydávání hudebních desek (Magyar Hanglemezkiadó Vállalat; MHV). Umělci s potřebnými razítky pak měli právo vystupovat na různých oficiálních slavnostech (například oslavy 1. máje, den žen, silvestrovské estrády). To se týkalo všech koncertů a estrád včetně těch televizních. O nutnosti získat povolení hovoří i dobová anekdota, která se vztahuje ke kapele Omega, která původně u komise neprošla. „*Druhý den už nesl povolení (László Hármás, jeden z tehdejších členů kapely – pozn. autorky)! Teprve v tu chvíli členové kapely pochopili, že pan Harmat je ředitelem OSZK! Tím příběh ještě nekončí. Laci Harmat brzy z kapely vystoupil,(...). Omega však se zaslouženým povolením vykročila na cestu ke světové slávě.*“ (Czippán: 1986, s. 92-93)

#### **Komise pro šanson a píseň k tanci**

Tato komise vznikla 1. června 1959 s tím cílem, aby udržovala pořádek v domácí písňové produkci. Sítem této komise musela projít každá píseň, která se měla dostat na veřejnost. Komise byla složena ze zástupců jednotlivých důležitých organizací, které měli vliv na maďarský hudební život. Mezi ně patří tyto: OSZK, ORI, MHV, Maďarské rádio a televize (Magyar rádió és Televízió), Úřad pro ochranu autorských práv (Szerzői Jogvédő Hivatal), Vydavatelství hudebních děl (Zeneműkiadó).

Komise zasedala jednou týdně ve středu, protože bylo nutné nasadit určitou kvalitativní laťku maďarské písni. Toto oficiální poslání však v praxi vypadalo tak, že pokud někdo chtěl veřejně vystupovat, zpívat v televizi či nahrávat hudbu, musel mít oficiální papír s oficiálním razítkem, že prošel u komise. Pokud někdo u komise neprošel, už se v podstatě dál snažit nemusel, jiná cesta nebyla. Postupně komise však měla i víc úkolů. Dalším úkolem pro

komisy bylo nejen posoudit jednotlivé písně, ale například i to, kolik zahraničních přepracovaných písní potřebuje Maďarsko. Bylo také nutné předem posoudit materiál talentových soutěží, o kterých ještě bude řeč. V 60. letech 20. století byla komise nechvalně proslulá tím, že písně začátečníkům pravidelně vracela.

Schvalovací procedura byla jednoduchá: autor zaplatil 100 forintů a zaslal noty pro klavír s textem písně. Na základě tohoto materiálu komise během pár minut rozhodla o dalším osudu díla. Během své existence komise posoudila několik desítek tisíc písní, ze který komise povolila přibližně čtvrtinu. Podle Jávorského — Sebőka komise ročně posoudila 2500-3000 písní, že například v roce 1967 za svůj text mohlo dostat tantiémy přibližně 740 hudebníků a 360 textařů. (Jávorsky — Sebők: 2009, s. 96)

### **ORI**

Státní pořadatelská kancelář (Országos Rendező Iroda; ORI) měla státní monopol na populární hudbu a vnitrostátní organizaci koncertů během celého kádárovského období. Po určitou dobu sídlila v dnes již neexistující socialistické budově na náměstí Mihálye Vörösmartyho přímo v centru Budapešti. Byla založena v roce 1958 a svou činnost ukončila až v roce 1990. V roce 1958 se vydělila společně se Státní filharmonií (Állami Filharmónia), Mezinárodním ředitelstvím pro koncerty (Nemzetközi Koncertigazgatóság; NKI) ze Státního ředitelství pro koncerty a programy (Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság), které bylo zrušeno v roce 1964. ORI měla za úkol organizovat koncerty a vyplácet peníze vystupujícím, avšak jejím hlavním úkolem byla cenzura a absolutní dohled nad populární hudbou. Na konci 80. let 20. století v ORI šlo převážně o finanční machinace. (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 106-107)

### **MHV – Jenő Bors a Péter Erdős**

Druhou organizací, které měla téměř neomezený dohled nad populární hudbou v Maďarsku, byla Maďarský podnik pro vydávání hudebních desek (Magyar Hanglemezkiadó Vállalat; MHV). Tento podnik byl založen v roce 1951, který nahradil dříve fungující menší domácí i zahraniční vydavatelství hudebních nosičů. Pro vytvoření studia dostal podnik k dispozici prostory bývalého kina Odeon, které sídlilo v suterénu obytného domu v budapešťském VII. okrsku v Rottenbillerově ulici 47. Dodnes zde sídlí nástupce tohoto podniku Hungaroton. Dlouhá léta podnik mohl pouze nahrávat, protože neměl možnost vyrábět vlastní desky. Samotné vinylové desky lisoval podnik pro výrobu kabelů Kábelgyár Rt., pro který byla linka lisování desek pouze vedlejší činností, proto neustále docházelo ke zpoždění dodávek, navíc dost často ani nebyl k dispozici materiál k práci.

Ve chvíli, kdy se stal ředitelem podniku Jenő Bors, začala se měnit vydavatelská politika. Omezil vytyčený program z roku 1951, který měl za úkol pořizovat takové nahrávky, které budou „učit lid“ (například opery s maďarským textem, písně pracujících atd.). Naopak se snažil vydávat nahrávky, o které je zájem a které se budou kupovat. Šlo tedy v podstatě o tržní přístup. Ten měl za následek posílení exportu. Pro ten ale zdaleka nebyly odpovídající podmínky. *„Ani velké změny šedesátých let nerozproudily toto průmyslové odvětví, takže <podnik na výrobu hudebních nosičů> byl neschopen plnit požadavky mladých spotřebitelů. Desky i nadále lisovali v pronájmu, studio bylo stále přeplněné, sklady měl podnik v podzemí jednoho budapeštského kostela a obaly se ještě v roce 1975 lepily ručně.“* (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 98). V té době již podnik vystupoval pod značkou Hungaroton. Od 70. let 20. století podnik byl již mezinárodně uznávaný. Na tom mělo zásluhu nejen Borsovo vedení, ale i velmi nadaní hudebníci a interpreti. Šlo hlavně o vážnou hudbu, která se dobře a za dobré peníze dala prodat do západní Evropy, severní Ameriky a do Japonska. V 80. letech 20. století již Hungaroton spolupracoval s předními světovými firmami (například CBS Masterworks, Philips). Bors se intenzivně snažil o komunikaci se zahraničím, což mu pomohlo získat licenční práva k vydání proslulých světových nahrávek v Maďarsku.

Od roku 1976 ve městě Dorog (asi 40 km na sever od Budapešti) Hungaroton založil vlastní výrobní závod. Výrobní linka byla americká (společnost BASF). Od té doby již firma nebyla závislá na podniku pro výrobu kabelů, tím se výrazně zvýšila i kvalita výrobků. Zanedlouho již vyráběl i magnetofonové pásky. Během pár let se roční produkce dostala až k 10 milionům hudebních nosičů, z čehož 70% tvořily dlouhohrající vinylové desky (LP). *„ (...) do roku 1977, do postavení závodu v Dorogu ani nemohla být řeč o významnějším rozšíření nabídky, navíc z dobových záznamů víme, že i z vydaných desek by se po rozšíření gramofonů v Maďarsku dalo prodat dvakrát tolik. Jenže v obchodech nebylo zboží, posluchači-diváci se tak museli uchýlit před rádio či televizi nebo se vydali tleskat svým oblíbeným na koncerty ORI.“* (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 101)

V rámci podniku však existovala větev, která nijak zásadní finance nepřinášela. Tou byl oddíl populární a rockové hudby, který vedl „popcézár“ Péter Erdős. Podnik se od této větve chtěl svým způsobem distancovat, tak vznikaly jednotlivé vnitřní značky pro populární hudbu (Pepita, Bravó, Krém), které se prodávaly pouze v rámci maďarského trhu a byly to téměř výhradně maďarské nahrávky. Z populární disko hudby se na zahraničním trhu v 80. letech 20. století prosazovala pouze formace Neoton Família. Erdős, zaměřený na výdělek podobně jako Bors, to pochopil, a proto tuto diskotékovou kapelu výrazně podporoval.

V době před změnou režimu se Bors snažil hlavně se zbavit popové a rockové větve a dostat „svou“ firmu do skupiny velkých zahraničních firem (šance byla hlavně u EMI), což by vedlo k tomu, že by se podnik stal ještě známějším a uznávanějším. K tomu však nedošlo, protože byl z politických důvodů v roce 1990 odvolán z pozice ředitele. Poté, co došlo k privatizaci podniku, začíná nová éra Hungarotonu, který úspěšně funguje.

**Jenő Bors** (Jenő Birman, 1931 –1999) více než 25 let neohroženě vládl MHV (Hungaroton). Své původní příjmení si změnil na příkaz Mátyáše Rákosiho. V dětství s rodinou emigrovali do Sovětského svazu, kde dospíval v době stalinských čistek. Tento moskovič se v roce 1946 vrací do Maďarska, který se vyznačoval nejen silně dogmatickým myšlením, ale také vzděláním v klasickém umění. Jakožto straně věrný muž, postupně postupoval na politickém žebříčku. Více než 7 let pracoval pro Ministerstvo zahraničního obchodu (Külkereskedelmi Minisztérium). Poté mu nabídli místo ředitele MHV. V rámci MHV výrazně podporoval linii klasické a lidové hudby, zatímco populární a rocková hudba ho nijak neoslovovala. K těm se vyjadřoval pouze opatrně maje před očima vždy nejdříve ideologická, dále pak obchodní hlediska. Poté, co se v 60. letech do sekce pro populární a rockovou hudbu dostal Péter Erdős, se spoléhal již pouze na jeho názor. Ovšem, jakožto zdatný obchodník rozpoznal, že některé rockové skupiny by pro něj mohly znamenat v budoucnu přínos, takže několik z nich vzal pod svá křídla. Jiné však z politických a ideologických důvodů přesouval do skupin TÚRT či dokonce TILTOTT. Vzhledem k tomu, že se „problém mládeže“ a její hudby opakovaně vracel, byl s ním opakovaně konfrontován jak hudebníky, tak i médii. (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 99)

Druhou zásadní osobou v MHV, zvláště pak pro populární a rockovou hudbu, byl „popcézár“ **Péter Erdős**. Narodil se 7. července 1925 v Budapešti. Po ukončení gymnázia se stal krejčovským pomocníkem. V období druhé světové války byl redaktorem. Poté se objevoval jako rebelující anarchista a zapálený marxista. V roce 1944 ho kvůli židovskému původu povolali na nucené práce do Boru, kde stavěl železnici. Tamtéž se setkal i s předním maďarským básníkem Miklósem Radnótim. Deportovali do Sachsenhausenu, později do Buchenwaldu.

Po válce se léčí ve švýcarském sanatoriu, kde se seznámil s maďarskou komunistickou emigrací. Od roku 1949 je redaktorem ve vydavatelství Athenaeum. Vyučoval také na Vysoké škole dramatických umění (Színművészeti Főiskola) v Budapešti. Jako žurnalista pracoval u periodik Szabadság (Svoboda) a Szabad Nép (Svobodný lid). V roce 1950 ho zadrželi s podezřením na špionáž. Následující tři roky strávil ve vězení. V roce 1953 vyšel z vězení a

připojil se k protistranické skupině. Pracoval v Maďarském rádiu, odkud ho v roce 1954 vyhodili. Ve stejném roce svědčil v rehabilitačním procesu s Jánosem Kádárem. V roce 1956 souzen za protirákosiovské výpady, nakonec dostal pouze podmínku.

Pracoval pro noviny Magyar Nemzet (Maďarský národ). Podílel se na diskuzích intelektuálního hnutí Petőfi kör (Petőfiho kroužek), které mělo velký vliv na směřování maďarských intelektuálů před rokem 1956. Dne 22. října 1956 připravoval reportáž se studenty budapeštské techniky (Budapesti Műegyetem), jejichž poklidný pochod hned následující den nečekaně vyústil v revoluci. Podle vlastních slov Erdős v té době podporoval revoluci.

On, Miklós Vásárhelyi – politik zodpovědný za tisk ve druhé a třetí vládě Imre Nagye – a Vásárhelyiho rodina 4. listopadu 1956 odešli na jugoslávské velvyslanectví a přijali status uprchlíků. V roce 1957 se Erdős vydal. Byl odsouzen na 1, 5 roku vězení. Poté pracoval v letech 1958-1959 v divadelním oddělení Úřadu pro ochranu autorských práv (Szerzői Jogvédő Hivatal). Mezi lety 1960-1966 ve večerních kurzech vystudoval na Právnické fakultě budapeštské univerzity ELTE.

Od roku 1968 byl zaměstnán u MHV, nejdříve jako právní poradce, poté jako vedoucí tiskového oddělení. Poté se stal nejmocnějším manažerem populární a rockové hudby. Od roku 1977 se staral o kapelu Neoton Família, předně o jejich zpěvačku Évu Csepregi, s tím, že se stanou hvězdami i v zahraničí. Skupina byla dost populární ve východní Asii. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 100)

Víceméně celé kádárovské období byl nejvýznamnějším organizátorem pop a rockového hudebního života, což odráží i jeho přezdívka „popcézár“. Jeho činnost však byla z pohledu mnohých považována za cenzuru. Zvláště pak proto, že mnoha hudebníkům výrazně bránil v kariéře (mezi nimi byla například skupina Beatrice či Hobo Blues Band, nadaný hudebník Béla Radics nebo zpěvačka Zsuzsa Cserhátiová). O jeho nechvalně proslulé roli muže, který rozhodoval o osudech lidí pohybujících se v maďarské populární hudbě, dokonce vznikly i písně. V případě punkové kapely Cpg o šlo nepokrytě o kritiku jeho osoby. O mnoho let dřív však již podobnou věc provedla skupina Omega. „(...) *tou druhou zapovězenou byla Szex-apó (Sexy dědek), o které zlí jazykové tvrdí, že se v ní prý poznal ředitel tehdy monopolního maďarského hudebního vydavatelství Hungarotonu.*“ (Babel: 2012)

#### **4.1.2 Média v maďarské společnosti**

Poté, co se písní podařilo projít schválením, mohla být hrána na koncertech. Pokud

však měla štěstí a byla velmi úspěšná, tak mohlo dojít i k pořízení nahrávky. A pokud štěstí dál pokračovalo, tak ona nahrávka byla hrána v rádiu, případně mohlo dojít k vystoupení v televizi. Případně mohlo dojít i k tomu, že se nahrávka dostala na desku.

Média mají na šíření populární kultury výrazný vliv. Hlavně v případě populární a rockové hudby právě šíření nahrávky skrze rádio vytvářelo patřičný kult. Široká veřejnost měla velmi malou možnost se setkat s hudbou jinou cestou.

Ze zahraničních rádií byla pro Maďarsko zásadní tři rádia. Již zmíněné rádio Svobodná Evropa, které se stalo 1. března 1946 zahraniční rádiovou stanicí s největším dopadem na tehdejší maďarskou společnost. Pro maďarskou mládež pravidelně vysílalo hudební program. Pořady sestavuje a v pozici hlavního moderátora vede László Cseke. Pořad se jmenoval „Teenager Party“. *„Mládež poslouchala rádio Svobodná Evropa a Hlas Ameriky, aby se dozvěděla, co je moderní, tím pádem se u nás odehrály podobné tendence, je pravda v trochu jiném tempu.“* (Cs. Vargová: 2005) Nelze opomenout také vysílání **Radia Luxembourg**. To byla legendární rozhlasová stanice, která byla od 50. let velmi oblíbená. Skrze tuto stanici měla mladá generace možnost dostat se k moderní populární hudbě, která v tehdejší sovětském bloku jinak dostupná nebyla. Podle názvu této stanice se v Maďarsku pro populární a rockovou hudbu mladých občas užíval i výraz „lucemburský styl“. Posledním významným rádiem byl **Hlas Ameriky** (*Voice of America, VOA*) založený v USA v roce 1942, jehož posláním bylo poskytovat informace do zemí, kde jejich režim informace cenzuroval. (Szönyei: 2004, s. 112)

### **Maďarské rádio**

V Maďarsku poprvé zaznělo vysílání telefonních novin (telefonhírmondó) poprvé v roce 1893 a fungovalo až do roku 1925. V podstatě se jednalo o zpravodajství, které bylo „vysíláno“ prostřednictvím telefonní sítě. Majitelé telefonů mohli ústřednu žádat o přímé spojení s redakcí telefonních novin. Tento způsob však měl množství nevýhod (špatné spojení, ruchy, záseky). Přesto však počet předplatitelů této služby rostl. Od roku denní vysílání trvalo od 10 do 19 hodin a bylo rozděleno na různé zpravodajské a naučné pořady. (A telefonhírmondó: 1996-2000). Rádio v Maďarsku začalo pravidelně vysílat 1. prosince 1925 z Budapešti. Nejprve vysílalo z místností na Rákócziho třídě. Velmi záhy se však přesunulo do budovy v Bródyho ulici (dříve Sándorově) za Národním muzeem, před kterou později v roce 1956 de facto vypukla revoluce v roce 1956, neboť před touto budovou padly první výstřely revoluce.

Delší dobu situace rádia a jeho vysílání byla nepřehledná a nepravidelná. K tomu

přispěly hlavně obě světové války. Po druhé světové válce bylo nutné vysílání rádia opětovně zahájit. Těsně před konce války se začalo opět vysílat a krátce po konci války se začalo ve studiu nahrávat. Již v roce 1949 dvě existující stanice přijali jména, která dodnes užívají dodnes. První stanice si vzala jméno Kossuth a druhá stanice Petőfi a v témže roce 19. srpna 1949 došlo ke znárodnění rádia. V roce 1950 vznikl Úřad pro rádio (Magyar Rádióhivatal; MRH). Později v roce 1957 začal fungovat Maďarský rádio a televizní podnik (Magyar Rádió és Televízió Vállalat; MRTV) až do roku 1974. Tehdy se podnik rozdělil na dvě sekce: Maďarské rádio (Magyar Rádió; MR) a Maďarskou televizi (Magyar Televízió; MTV). (Történet: 2010)

### **Rádiové pořady spojené s hudbou**

Hudební pořadem, který byl zaměřený na populární hudbu **Tessék választani!** (Račte si vybrat!) představoval od 60. do 80. let 20. století nové, veřejně ještě neuvedené nahrávky. Představení původně uváděli živě z Vörösmartyho divadla ze Stoličnického Bělehradu, z budapešťského divadla Attily Józsefa a z budapešťského kongresového centra, teprve později se začaly využívat nahrávky.

Tato rádiová soutěž se vysílala v létě. Jednou však byla přesunuta na zimu, protože v létě maďarská televize vysílala přenos z Táncdalfesztivál-u. Od roku 1984 se pořad vysílal na konci zimy. Takto to pokračovalo až do roku 1989.

V roce 1991 proběhlo poslední, rozlučkové vysílání pořadu Tessék választani!. Toto poslední vysílání již neobsahovalo nové nahrávky, naopak vystoupili aktéři předchozích relací se svými hity, případně s jejich přepracovanými verzemi.

Některé nahrávky, které se soutěže zúčastnily, většinou byly vydány na vinylových singlech (SP). Nahrávky z let 1977, 1979 a 1982 vyšly na dlouhohrajících deskách. Po roce 1985 již tyto nahrávky nevycházely na speciálních deskách, vycházely v rámci jednotlivých alb interpretů.

Celá šedesátá léta byly populární tzv. písně k tanci, tedy tišší melodické písně s jednoduchým, většinou relativně optimistickým textem, které byly ideální na doplnění atmosféry k tanci v zahradních restauracích apod. Po roce 1970 začala být akcentována diskotéková taneční hudba. Tato tendence trvala až do roku 1982, kdy obliba diska začala upadat. Na jeho místo i v tomto pořadu nastoupila nová vlna.

Název pořadu inspiroval i první předvolební plakát Fideszu – Svazu mladých demokratů (Fiatal Demokraták Szövetsége – Fidesz) v roce 1990, kde byla v horní polovině

fotografie „líbajícího“ se Leonida Iljiče Brežněva s Erichem Honeckerem a v dolní části fotografie spontánního polibku mladého muže a ženy, v rohu které bylo tehdejší logo Fideszu. Celému plakátu dominoval nápis odvolávající se na všeobecně známý pořad: Tessék választani!, tedy Račte si vybrat!.

Bratrským pořadem byla v rádiu relace **Made in Hungary** (Vyrobeno v Maďarsku). Tuto relaci vysílali od 60. do 80. let 20. století. Tento pořad tradičně uváděli na konci zimy. Od roku 1977 byl sled pořadů přehozen. Made in Hungária vycházel na léto, ale byl vynechán, kvůli tomu, že televize přenášela Táncdalfesztivál Poté pořadu zůstal letní termín, který byl ještě jednou z podobného důvodu vynechán. Naposled byl uveden v roce 1983.

V obou pořadech byly ke slyšení největší hvězdy a největší hity své doby. Dále pak nelze nezmínit pořad z 50. let, který se jmenoval **Szív küldi szívnék** (Srdce srdci posílá), ve kterém se jednalo hlavně o to, že bylo možné zažádat o zahraniční určitou nahrávku s osobním věnováním. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 101-104)

### **Maďarská televize**

Televizní vysílání bylo pro šíření ideologie vládnoucí strany ideálním médiem. Pro obyvatele Maďarska bylo velmi přitažlivá možnost mít obraz i zvuk doma. Již v roce 1952 došlo rozhodnutí, že se začne pracovat na zavedení televizního vysílání v Maďarsku. Bylo naplánováno, že od 1. května 1954 bude zahájeno vysílání maďarské televize (Magyar televízió; MTV). Veškeré technické práce měli být v režii maďarské pošty. Programovým obsahem bylo pověřeno televizní oddělení při maďarském rádiu.

V roce 1954 proběhlo první zkušební vysílání, další podstatně delší pak až v roce 1955. Současně již v budapešťské Kőbánye v továrně Orion začala výroba televizních vysílačů a přijímačů. V roce 1956 byla vyrobena první série.

Nutné bylo také najít prostory pro televizi, tím se stala jedna část budovy bývalé maďarské burzy v centru Budapešti na náměstí Svobody. Později televize převzala celou budovu a zůstala v ní do roku 2009. (A magyar televízió története: 1996-2000)

Skutečné pravidelné vysílání Maďarské televize bylo zahájeno 1. května 1957, kdy prvním programem byl přenos prvomájových slavností. „*Televize měla velkou roli v rozšíření beatové hudby, vystoupení v televizi mělo lepší výsledky i než několik set koncertů. Tomu výrazně napomáhalo to, že právě v této době se v Maďarsku stala televize masovou záležitostí. Zatímco v 60. letech 20. století mělo televizní přijímač 5% domácností, v 70. letech 20. století bylo pokrytí již 66%.*“ (Cs. Vargová: 2005) V polovině 80. let 20. století již ze 100

domácností 96 mělo televizor, z čehož něco kolem 20% bylo barevných. V 80. letech 20. století navíc s rozvojem technologie a možností získat satelit se nabídka televizního vysílání pro některé jedince rozšířila o pořady rakouské televize.

### **Televizní pořady spojené s hudbou**

Mezi nejvýznamnější pořady z hlediska hudby byla soutěž **Ki mit tud?** (Kdo co umí?). Tato soutěž byla předchůdcem televizních talentových soutěží tak, jak je známe dnes. Od roku 1962 do roku 1996 proběhlo celých deset řad soutěže. Jednotliví účastníci soutěžili v různých kategoriích. V tomto populárním pořadu se poprvé před publikem a porotou složenou z tehdy již známých tváří (například herec Tamás Major) představilo dost později významných zpěváků (Zorán Sztevanovity) a zpěvaček (Kati Kovácsová, Zsuzsa Konczová), herců (András Kern) i několik později proslulých kapel (Metro, Hungária, Neoton Família či Pokolgép). Vizuálně byla scéna pořadu řešena motivem vlaku, kam nasedli ti, kteří postoupili. Tento pořad byl také prvním masově sledovaným televizním pořadem v Maďarsku. (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 73)

Dalším pořadem, který byl zaměřen na hudební vystoupení, byl **Táncdalfesztivál** (Festival taneční písně). Poprvé jej pořádali v roce 1966. První vlna pořadu proběhla mezi lety 1966 až 1972, poté následoval v roce 1977, 1981, 1986, 1988, 1992, 1993. Poslední soutěžní večer byl vysílán v roce 1994. Stejně jako soutěž Ki mit tud? I tento pořad představil mnohé pozdější hvězdy jako například zpěvačka Klári Katonová, zpěváky Jánose Koóse, Lászlóa Aradszkyho a Pála Szécsiho. Dne 20. srpna 1968 večer ve chvíli, kdy se již vojska varšavské smlouvy chystala na vstup do Československa, se maďarská společnost bavila právě sledováním tohoto pořadu.

Předlohou těmto pořadům, které mimochodem byly nazvány „přehlídkami kýče“, byla podobná přehlídka preferované italské hudby – Festival italské písně San Remo. První Táncdalfesztivál se konal v roce 1966. Akci sledovalo celé Maďarsko. Skupina Illés, reprezentant maďarského „beatu“, vyvolala písní *Még fáj minden csók* (Každý polibek ještě bolí) obrovský skandál a dokonce i vítězka soutěže a emblematická zpěvačka beatového období Kati Kovácsová, která už rok předtím vyhrála soutěž Ki mit tud? rozvířila prach svou písní „Nem leszek a játékszered/ Nebudu tvoje hračka“. (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 79-80)

Primárně pro mládež pak byl pořad **Halló fiúk, halló lányok** (Ahoj kluci, ahoj holky), v jehož vysílání se objevovali beatový muzikanti. *„Byl to program určený především pro mládež, hlavně pro věkovou skupinu 14-18 let, přesto před obrazovku lákal velké množství*

*dospělých diváků. (...) Samozřejmě nešlo pouze o hudbu, ale pořad se zabýval i morálními a etickými tématy.*“ (Cs. Vargová: 2005)

#### **4.1.3 Distribuce nahrávek**

Kromě rádia, televize či živých nahrávek si po hudbě toužící budapeštská mládež oblíbené nahrávky mohla pouštět v typických kavárnách nebo barech z mnoha po celé Budapešti roztroušených music-boxů. (Pospíšil — Blažek: 2010, s. 64-65)

V Budapešti prodával hudební nahrávky Státní podnik pro šíření knih (Állami Könyvterjesztő Vállalat), mimo hlavní město byly k dostání v síti prodejen Művelt Nép (Vzdělaný lid). Tyto oficiální cesty po určitou dobu dostačovaly. Jedním z důvodů byla neutěšená sociální situace v Maďarsku, takže jedinců, kteří vlastnili gramofon a později magnetofon, bylo málo. Problémem však byla nabídka. Do zmíněné distribuční sítě se v podstatě mohlo dostat pouze to, co bylo vydáno na území Maďarska, respektive to, co produkoval MHV. Později se však možnosti lehce rozrostly o vinylové desky dovážené z Bulharska, což značně rozšířilo nabídku o zahraniční interprety (Stevie Wonder apod.).

Kromě těchto oficiálních cest byly také cesty neoficiální. Jednalo se o výměny desek mezi jednotlivci. Mnohdy se tak dělo v různých radioamatérských zájmových klubech. Dalším nelegálním a později čím dál tím víc sledovaným kanálem byly burzy desek a později i magnetofonových kazet či zahraničních hudebních a mládežnických periodik (například Bravo). Tyto burzy se konaly hlavně v Budapešti a ve velkých městech, stejně tak jako v Československu byla intenzivní snaha je potlačit. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 285-292)

#### **4.1.4 Beatová mládež**

Takto lze označit generaci, jejíž příslušníci se narodili během války či těsně po ní. To je právě ta generace, která v 60. a 70. letech 20. století dospívala a revoltovala. Je to ta generace, která toužila zažít víc než jen neustálý tlak ze strany rodičů, učitelů, režimu. Toužili svobodně žít. Doba pro ně vlastně byla příznivá. Sice tu byla mnohá omezení, avšak oproti válečným letům a těsně poválečným letům lze toto období označit jako blahobyť. Samozřejmě tento pojem je jistou nadsázkou. Záleží také na tom, na který maďarský region se díváme, neboť tradičně je bohatší průmyslovější severozápad, naproti kterému pak stojí chudý agrární jihovýchod. Navíc tu je ještě specifické postavení hlavního města, které obývá jedna pětina obyvatel státu. Z hlediska kulturního života je určující právě Budapešť. Do současnosti se zde se koná nejvíce kulturních akcí ve státě.

Navíc v Budapešti vždy byla a stále je velká koncentrace mladých lidí. Kromě toho, že

se tu poměrně velké procento mladých narodilo a vyrostlo, byla zde také početná skupina studentů z jiných měst i států. Ti z menších měst měli možnost si užívat velkoměstské zábavy. Druhou skupinou jsou studenti ze zahraničí, tedy ze spřátelených zemí, ale tu a tam i ze Západu. Oni byly jedním z nemnoha kanálů, jak se dalo dostat k zajímavému zboží ze zahraničí, mimo jiné se jednalo často právě o hudební nahrávky (například z těchto zdrojů vzešla popularita Boba Marleyho). „*Samostatnou kategorií byli v této generaci vysokoškoláci, kteří se bavili širokým spektrem zahrnujícím od popových koncertů po cikánskou hudbu, ale z průzkumů vyplynulo, že návštěvy diskoték a univerzitních klubů byla jejich nejoblíbenější forma odpočinku.*“ (Csatári: 2009, s. 276)

Většina mladých lidí toužila po svobodě, ale přesto se postupně zařadili mezi zodpovědné dospělé, kteří plnili povinnosti, které jim stát určoval, maximálně se občas šli bavit a případně si na svůj život stěžovali u skleničky stříku s kamarády.

Existovala však i méně početná skupina, která se rytmu správného socialistického života přizpůsobit neuměla a ani nechtěla. Do určité míry jakoby následovali filozofii hippies, ve které hledali odpovědi na to, jak žít. Dále se obraceli také různým filozofiím, vírám, k beatnické literatuře a v neposlední řadě i hudbě – jak rockové, tak i etnické. K této skupině se také přimíchali tací, kteří se chtěli bavit, víceméně jedno kde a s kým, případně navíc ještě nechtěli ani pracovat.

U obou skupin lze vysledovat však jeden společný moment, a to vzdor. I kádárovský režim byl stále dost svázaný s dozorem a policií, i když ne až tolik jako režim rákosiovský. V zásadě hlavní rovnice proti, které určitá skupina revoltovala, byla tato: stát ti zajistí práci, víceméně i bydlení a ty na oplátku pracuj a buď zticha. (Csallókőziová: 2009, 77-94)

Ti, kteří se s touto rovnicí neztotožnili, většinou začali tím, že přestali chodit do školy, případně do zaměstnání. Byli si vědomi, že policie si na ně dřív nebo později došlápne. Poměrně často vytvářeli větší či menší skupiny, ve kterých se pohybovali. Zpravidla bylo jejich cílem hlavní město, protože Budapešť poskytovala poměrně dost velkou anonymitu a navíc i možnost snadného seznámení, občasného noclehu, ale třeba také možnost dostat se k drogám, případně možnost se nelegálně a relativně snadno získat peníze (krádeže, prodej kradeného zboží, drogy, prostituce). Skupina těchto nepřizpůsobivých jedinců však není homogenní; jejich škála se pohybuje od „víkendových“ rebelů, což byla zpravidla mládež kolem 15-18 let, která bydlela u rodičů a během týdne celkem spořádaně chodila do školy, až po takové jedince, pro něž se v maďarštině užíval výraz „csöves“ (ten, který přespává v rourách – zde jsou myšleny velké betonové roury, které se používali při výstavbě panelových

sídlišť, jejichž výstavba probíhala masově i Maďarsku, podobně jako v ČSSR). Takový jedinci byli policií sledováni z mnoha různých důvodů, hlavně kvůli nelegálním „přivýdělkům“, ale také kvůli dalším z hlediska režimu nevhodným jevům (například násilné chování, výtržnictví, vandalství, alkoholismus a braní drog, převážně se jednalo o relativně dostupné medikamenty). Bořili ideál šťastné a bezstarostné socialistické společnosti, navíc se také bořili některá tabu – hlavně ta, která se týkala vztahů (promiskuita, homosexualita). Zde by se daly psychologické příčiny v jejich dětství a rodině. *„Tyto mladé spojovalo <nereagování na vrchnost>, stavění se proti rodičům a v neposlední řadě hudební směry a obliba kapel.“* (Csallóköziová: 2009, s. 83)

Vnitřní revolta proti společnosti byla patrná i na zevnějšku. V podstatě šlo o popření norem, které společnosti považovala za běžné. Příznačné bylo „jiné“ oblékání. Zde byla inspirace hippies asi nejpatrnější. V Maďarsku byl kult džínů a barevného oblečení doplněn o tradiční prvky lidových krojů. V maďarském prostředí tehdy i nyní byla přítomnost lidových motivů v oblečení daleko běžnější než v českém prostředí. Navíc bylo pro Maďaři snazší získat oblečení například z Rakouska. Typické také bylo, že vzhledem k tomu, že v Maďarsku nebyly znárodněny všechny podniky, ale byly ponechány malé do 10 zaměstnanců, bylo možné se dostat například k v malých sériích vyráběným koženým botám, brašnám nebo ručně vyráběným šperkům a originálnímu oblečení. Ošacení navíc mnohdy nebylo čisté, což bylo částečně způsobeno životním stylem (přespávání všude možně), ale také to byla rebelie proti škrobeným tesilovým kalhotám. Zajímavý byl také postoj ke spodnímu prádlu. *„V otázce prádla je obraz jednoduchý: v létě ho nenosili. Dívky podprsenku nenosili vůbec (ani pod bílé triko nebo průsvitné indické šaty), kalhotky vynechaly pouze v létě. Ponožky si také brali jen, když to bylo opravdu nutné, ale to bylo příznačné pro obě pohlaví.“* (Csallóköziová: 2009, s. 93) Dále to bylo stírání rozdílů mezi dívkami a chlapci. Dívky nosily často provokativně krátké či extrémně dlouhé sukně, nebo naopak kalhoty, většinou volné, dlouhé rozevláté vlasy, nebo naopak velice krátký střih. U mužů byly výrazným prvkem dlouhé vlasy, které společnost patřičně pobuřovali. Dlouhovlasé muže často vykazovali z veřejných míst a podniků. Zadržení policií téměř automaticky znamenalo ostříhání. V podstatě šlo o perzekuci dlouhovlasých podobně, jak to známe i z Československa. Tím, jak postupně dlouhovlasých mužů přibývalo, tak si společnost na tento jev zvykala a pomalu jej přestávala jakkoliv řešit.

Postupně tato generace revoltujících stárla a společnost se měnila. Hrany zákazů se postupně otupovaly a zákazů celkově ubývalo, společnost si na mnohé jevy zvykla. Mnozí

revolucionáři nakonec došli ke kompromisu. U dívek často tuto změnu motivovalo mateřství. Přesto, že v Maďarsku byla poměrně rychle dostupná i antikoncepce, tak nechtěných otěhotnění bylo také dost. K potratu bylo podobně jako v ČSSR nutné povolení komise. U mužů pak bylo typické, že jak se společnost stávala tolerantnější, tak již nebylo proti čemu bojovat, někdy tento stav následovala zklamání.

Každodennost takového způsobu života v 60. až 70. letech 20. století plasticky popsal ve své knize **Sírig tartsd a pofád** (Drž hubu až do hrobu) spisovatel István Csörsz, kterou vydalo vydavatelství Magvető již v roce 1971. Později vyšel doplněný dotisk, kde byla přidána pasáž o 80. letech. Zde se nabízí srovnání s textem **A bude hůř...** Jana Pelce

## 5. Maďarská populární hudba

### 5.1 Počátky maďarské populární hudby

Žánr populární hudby vznikl ve 30. letech 19. století jako synonymum zábavné hudby, hlavně v pařížských zábavních podnicích a kabaretech. Maďarská populární hudba vznikla v polovině 19. století. Její prameny byly západní, hlavně německé, francouzské a italské písně, ale brala si inspiraci i z operety, lokálů, revue, kabaretů i kupletů a v nemalé míře také z nového média, z melodií romantických filmů nepředstavitelných bez písní. Jejich rozšíření napomohlo rádio a filmy, první pěvecké hvězdy populární hudby se zrodily z filmů: Katalin Karádyová, Pál Jávör, Gyula Gózon nebo Klári Tolnayová. Filmy sklízely obrovský úspěch, často v jejich úspěchu měli rozhodující roli právě písně.

V letech po druhé světové válce v Maďarsku vlastně nebyla ani příležitost věnovat se zábavě. Základním hnacím motorem byla obnova a výstavba „nového“ Maďarska. Poté co si maďarská společnost zvykla na nové pořádky, postupně opět ožíval kulturní a společenský život. V poválečných letech převzala roli populární hudby tzv. hudba k tanci reprezentovaná například Stefi Ákosová, János Breitner, Dorottya Géczyová a jiní sklízeli celostátní úspěchy. Po takovouto hudbou si můžeme představit decentně znějící milostné písně, které hráli v elitních podnicích, kde se dalo i tančit. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 14)

Druhým pólem byly budovatelské písně, které na počátku 50. let 20. století kromě rádia chrlily i socialistické filmy. Většina maďarské společnosti tyto hudební produkce tiše trpěla. V 50. letech se o šlágrech vedly debaty v tisku, americký džez a blues, respektive jejich interpreti nebyli ideologicky nevhodní. Desky ze Západu se do Maďarska dostávaly – ilegálně – hlavně přes sportovce, kteří měli možnost vyjet do zahraničí. V mládeži pomalu začínala zrást touha po zcela jiné hudbě. „*V Maďarsku byl konečný časový bod legalizace jazzu podzim roku 1962. Toto období se skoro přesně shoduje s vydáním prvního singlu Beatles (Love me do, 24. října 1962), tedy se začátkem následující epochy rock and rollu. Toto je také historický moment. Momenty, fáze <jazzové bitvy> dobře také ilustrují pozdější vztah režimu a rocku. Už tehdy bylo zcela jasné fázové zpoždění, které i později ovlivňovalo domácí vývoj rockové hudby.*“ (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 35)

Zajímavé bylo, že pro režim vcelku bezpečný, instrumentální jazz bez zpěvu, by mohl být vhodnou alternativou, nestalo se tak. Z hlediska strany byl stále vnímán jako hudba meziválečné buržoazie. Z hlediska nových hudebních tendencí se stal však jakýmsi

odrazovým můstkem. Znamenal totiž pro hudebníky alespoň nějaký prostor pro experimentování. Zde nemluvíme o masovém hnutí, daleko spíše o tom, že jednotlivé malé skupinky mladých maďarských hudebníků společně experimentovali a společně hledali nové a odvážnější hudební cesty. O několik let později se naopak situace přehodnotila a jazz byl považován za relativně vhodný, v tu chvíli však již mládež nezajímal, v tu dobu již prahla po rocku.

Tady také lze hledat počátky zájmu o hudbu amerických bigbandů a o dixiland. Do Maďarského prostředí se tyto inspirativní vlivy dostávají se značným zpožděním a zcela jistě se tam nedostaly legální cestou. Vždyť vše, co zavání „Západem“ je protisocialistické a ideologicky nevhodné. Na druhé straně je tu však poválečná mládež prahoucí po troše zábavy, která si právě v těchto směrech našla prostor k vlastnímu uvolnění.

Konec 50. a začátek 60. let 20. století je také obdobím, kdy pomalu, ale jistě vznikají první hudební kluby. Nelze si představovat žádná doupatá neřesti. I tyto podniky byly svázány poměrně jasnými pravidly. Vstup byl povolen pouze v odpovídajícím oblečení (kravatu nevyjímaje), bylo nutné se chovat spořádaně a ani při tanci se nesměly vyvádět žádné „imperialistické“ skopičiny. Přes všechna tato pravidla v Maďarsku, zvláště pak v hlavním městě Budapešti započala vlna touhy po novém, která se již nedala zastavit.

V téže době také začaly vznikat zájmové kroužky a kluby radioamatérů. Ty byly mnohdy zaměřené na to, jak vyrobit radiopřijímač, zesilovače a další techniku, případně prostorem, kde se daly měnit desky a kazety. Pro začínající kapely v Maďarsku byl problém i sehnat hudební nástroje, natož pak techniku. Na počátku se experimentovalo se výrobou, zesilovačů, reprobeden, osvětlení apod.; koupě byla možná jen minimálně, nabízené zboží navíc nemělo tu správnou kvalitu. Čím více se Maďarsko otevíralo směrem k Západu (hlavně k Rakousku), tím častěji se využívala možnost nelegálního dovozu techniky.

Tyto tanečně-hudební večery začaly postupně zajímat čím dál více lidí a postupně se také stávaly čím dál problematičtějšími. V klubech byly dívky, byl tam alkohol a bylo tam i mnoho možností k fyzickým střetům, které se odehrávaly buď přímo uvnitř (ale tam hrozil zákaz vstupu), nebo se přímá konfrontace posunula někam do nejbližšího okolí klubu. Tyto větší či menší rvačky začaly velmi zajímat i maďarskou policii. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 12-19)

Z tohoto období přelomu 50. a 60. let 20. století stojí za zmínku kapela **Benkó Dixieland Band**, která vznikla již v roce 1957. Postupně se objevoval na větších i menších domácích soutěžích, z nichž nemálo vyhrála. Během své kariéry sesbírala mnoho různých

ocenění. V 60. letech 20. století se jejich kariéra dala označit již jako mezinárodní. Měli možnost koncertovat v Německé demokratické republice (NDR), v Sovětském svazu, v Československu (ČSR) či v Polsku. V 70. letech 20. století se dostali i na Západ. V roce 1971 vyhráli jazzový festival v Montreux, rok poté získali cenu publika v San Sebastianu. Jejich největším mezinárodním úspěchem byla cesta do USA a ocenění, které v roce 1987 získali od Ronalda Reagana za světový přínos jazzu. Tato jazzové rytmy a dixieland hrající kapela v roce 1997 převzala také státní ocenění z rukou tehdejšího prezidenta Árpáda Göncze. Dohromady jim vyšlo více než 64 alb. (Benkó Dixieland Band: 2002)

Po událostech roku 1956 se Maďarsko dostalo jiné situace, než ve které byly další státy socialistického bloku včetně ČSSR. Bezprostředně po potlačení revoluce sice nastala silná „normalizace“, kdy režim přitvrdil, což se mimo jiné mělo vliv i na kulturní život Maďarů. Režim však již nedosáhl však stavu z 50. let 20. století. Postupně ale Kádár po troškách lidu povoloval, čímž si chtěl pojistit vlastní pozici a zamezit tomu, aby se podobná situace v budoucnu opakovala.

Toto uvolnění mělo pro hudební kruhy příznivý vliv. Postupně například bylo čím dál lehčí zakoupit gramofonové desky. Skupina trpěných kapel a interpretů se výrazně rozšířila, ubylo naopak zakázaných. Tyto kroky byly ze strany režimu dobře promyšlené, veřejnost je přesto hodnotila veskrze pozitivně.

V 60. letech 20. století se na poli taneční hudby objevili noví autoři a zpěváci. Interpretů se pokoušeli hrát i zahraniční hity, ale tehdejší kulturní politika povolovala pouze francouzské, italské, případně německé šlágry. V Maďarsku začali jako hosté vystupovat také zahraniční zpěváci (například Yves Montand). (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 29-45)

## **5.2 Zlatý věk maďarské populární hudby**

Zlatým věkem maďarské populární hudby byla 70. až 80. léta 20. století. Čím dál více se šířila tvrdší rocková hudba, která upozadovala tradiční písně k tanci. Současně tedy existovala jak oficiálně uznaná populární hudba a dynamicky se rozvíjející rocková hudba. Tuto dobu reprezentovala jména zpěváku, zpěvaček a kapel: Illés, Metro, Omega a tři beatové dívky: Zsuzsa Konczová, Kati Kovácsová a Sarolta Zalatnayová. Mnoho dalších, pro své fanoušky legendárních kapel se nedostalo před širší publikum (Scampolo, Kex, Béla Radics), některé z nich se až později proslavili po celém Maďarsku, případně i v zahraničí. Průkopníky byli Illés, kteří na prvním Táncdalfesztivál-u způsobili celostátní skandál. Rok poté v roce 1968 si už odnesli téměř všechny ceny za píseň Amikor még kissrác voltam (Když jsem byl

ještě malý kluk). Maďarská roková hudba bitvu o místo na slunci definitivně vyhrála. Její představitelé byli v socialistických zemích oslavovanými hvězdami. Vznikla řada nových kapel, vedle klasické triády Illés, Metra a Omega s úspěchem vystupovali i Atlantisz, Juventus, Hungária, Neoton, Corvina, Tolcsvayék (Tocsvayovci) atd. Existovali ovšem i takové formace, které hráli progresivní, ale vkusu dobové kulturní politiky nevyhovující hudbu, jejichž fungování bylo sice trpěno, ale o světlech reflektorů si mohli nechat pouze zdát (Túzkerék, Dogs, Liversing).

Mezitím vznikla progresivní rock hrající skupina Syrius, která byla nositelkou příslibu světového úspěchu. Ta později v Austrálii získala titul skupina roku. Po návratu domů ovšem jejich fungování nebylo podporováno a zanedlouho se rozpadla. První maďarská super-group, Locomotiv GT (LGT), vznikla v roce 1971 podle ozkoušeného zahraničního vzoru z nejkolenějších rockových muzikantů (Tamás Barta, Károly Frenreisz, József Laux, Gábor Presser). Následně se už vývoj maďarské rockové hudby – často se zpožděním a s výkyvy – ubíral ve směru západních trendů. Rozpadli se Illés, místo nich vznikli Fonográf a Skorpió. Omega a LGT s velkými úspěchy vystupovali na Západě, reprezentanty období diska byli Neoton Família. Novými, úspěšnými kapelami byli Piramis, Dinamit, Karthágó a Korál, ale přesto pro maďarský rock-pop byla typická tichá nuda a tuhle stojatou vodu rozčeřila až skupina EDDA z Miškovce (Miskolc). V 80. letech 20. století bylo čím dál běžnější pronikání obchodu do populární a tím i do rockové hudby, od té chvíle maďarskou populární hudbu ovlivňuje hudba zahraniční. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 160-178)

Pro celé toto období bylo příznačné, že postupně se ideologií podmíněná hudební produkce začala opatrně transformovat v něco, co již připomínalo hudební průmysl. Nadále sice existuje silná cenzura a nadále se počítá s tím, že jak tvůrci, tak interpreti jsou vychováni k respektování strany a že u nich dostatečně funguje autocenzura.

Nicméně János Kádár ví, že občas je nutné veřejnosti lehce povolit. Tedy, že v rámci zajištění stabilního postavení strany je nutné lidem dát alespoň trochu toho, po čem prahnou. Proto se vzniká jakési rozšíření programu TTT, významné je hlavně uvolnění v oblasti trpěných. Jde o systém tzv. triád. Jde o to, že režim si vybral trojici podporovaných zpěvaček – Kati Kovácsová, Sarolta Zalatnaiová (přezdívaná Cini) a Zsuzsa Konczová. Podobně byly vybrány na počátku tři kapely (Illés, Metró, Omega), které měly režimu a veřejnosti postačovat. V tomto případě se však ukázalo, že kapely se různě rozpadají a vytvářejí se nové. Nakonec došlo ke stavu, že vznikla určitá vrstva podporovaných rockových hudebníků, kteří se různě shlukovali a rozpadali. Každá ze tří podporovaných zpěvaček se pak spojovala s

aktuálně podporovanými kapelami, v podstatě to vypadalo tak, že každá měla svou dvorní kapelu. Podle dobového vtipu tyto svazky byly motivovány i malým finančním ohodnocením. „*Kdo by dnes věřil, že svého času, na počátku svých kariér zpěvačky Velké Triády Zsuzsa Konczová, Kati Kovácsová a Sarolta Zalatinayová mohly dostat gáži ve výši 150 forintů, za druhé představení pak pouze 60% této částky nebo 90 forintů (...) Což na venkově utratily už ten večer pod hlavičkou večere, pití a ličidel. (...) A pravdou je, že Zsuzsa Konczová původně zpívala s Omegou, ale Illés ji přebrali tím, že jí slíbili za vystoupení o 50 forintů víc. Tedy celých 50 forintů, protože u Omegy žádnou gáži neměla...*“ (Czippán: 1986, s. 55)

Maďarsko sice bylo stále socialistickým státem, ovšem v sedmdesátých letech se tak úplně nebránilo zahraničním vlivům, hlavně se pak nebránilo zahraničním financím. Velmi rychle se ukázalo, že maďarské kapely a maďarský progresivní rock mají ohlas i v zahraničí. Proto se začala skrze státní zprostředkovatelskou agenturu Interkoncert organizovat výjezdy jednotlivých vystupujících do zahraničí. Nešlo zde o maďarskou hudbu jako takovou, nebo případně o věhlas jednotlivých hudebníků. Důležité bylo to, že skrze hudbu bylo možné dosáhnout alespoň částečného uznání ze strany Západu. Maďarsko tak dosáhlo toho, že mělo image otevřeného a bezstarostného státu. Ale to samotné by politickému vedení nestačilo. Podstatné byly peníze. Tato zahraniční turné znamenala pro Interkoncert, potažmo pro stát velký finanční přínos. Samotní hudebníci z těchto peněz dostali naprosté minimum. Interkoncert jim jejich gáži vyplácel vlastně až zpětně. Podstatou bylo to, že hudebníci měli, pokud možno, být konfrontováni, co nejméně se tím, jak se žije zahraničním kolegům. Bylo také nutné zamezit touhám vystupujících zůstat někde na Západě. Navíc kádárovský režim v této době již jasně viděl, že jeho postoj, který velel postupně zvyšovat životní úroveň obyvatel, již nedokáže financovat.

Naštěstí maďarský rock měl ohlasy jak v ostatních zemích socialistického bloku, tak i na Západě. Režim povolil skupině Illés dokonce dvě vystoupení v Anglii, po třetí však již přes zájem anglických fanoušků vyjet kapela nemohla. Zákaz dostala poté, co při předchozí návštěvě Londýna poskytla rozhovor britskému rádiu. Nicméně i nadále mohla nejen do východního, ale i do západního Německa. (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 62-63)

Je však pravdou, že ani hudebníci nebyli až tak hloupí, jak si o nich režim mohl myslet. Pokud se jim naskytla příležitost, tak se jí také chopili. Tak došlo prý také k situaci, kdy Omega nahrávala ve stejném studiu jako tehdy proslulá západoněmecká disko skupina Boney M. Podle jedné z tradovaných rockových legend se hudebníci obou kapel měli možnost blíže poznat a využít tohoto setkání, což vyústilo v to, že Omega tajně prodala jednu

svou píseň Boney M. V zahraničí Omega vystupovala chvíli pod názvem Omega Red Star, což odkazovalo na její původ ze socialistické země. (Jávorszky — Sebök:2009, s. 165)

Podobné to bylo také s turné Omegy a později i Locomotiv GT, kteří byli také dlouho pouštěni na zahraniční turné. Pouze však do té doby, dokud reprezentovali Maďarsko. Ve chvíli, kdy hrozilo, že by se v zahraničí skutečně proslavili, režim jim jejich turné zatlhl. O tom, že zahraniční hudební trh byl pro Maďarsko lákavý, svědčí nejen zájem Maďarů o zahraniční nahrávky, ale také fakt, že některé populární kapely měly možnost nahrávat alba v angličtině, které byly primárně určeny pro vývoz. Pravdou je, že oproti klasické hudbě, na které MHV (a potažmo stát) skutečně vydělával dost, rockové nahrávky byly spíš jako bonus.

Cenzura na konci 70. let 20. století začala trochu povolovat, respektive tu a tam povolila něco, co bylo kritické vůči režimu, ale vrchnost přesně určila, kam až se dá zajít. Známy maďarský komik Géza Hofi (původně Hoffmann; 1936 – 2002), jeden z předních maďarských kabaretiérů se proslavil svými samostatnými scénkami. Na konci 70. let 20. století mnoho jeho vystoupení bylo postaveno na kritice režimu, avšak pouze do té míry, jakou mu oficiální organizátoři kulturního života povolili.

Za vrchol a zároveň závěr beatového období se považuje celodenní rockový festival na stadionu DVTK v Miškovci (Miskolc) v roce 1973. Postupně tam vystupovali přední představitelé maďarského rockového dění třeba sdružení KITT, které se shluklo kolem Illés, Nonstop, M7, V'73, Delhusa Gjon, P. Mobil, Bergendyék (Bergendyovci), Generál a ještě mnoho dalších. Takto velká rocková akce se již neobešla bez aféry. Maďarská policie byla připravena na střet s podivnými existencemi, které na této akci očekávali. Alternativní mládež se začala sjíždět již den předem. Policie je večer ve městě preventivně sesbírala, ale neměla místo, kam by se dalo takové množství lidí umístit. Nakonec se rozhodla k tomu, že je všechny odvedla do tělocvičny jedné místní školy, kde strávili celou noc. Paradoxně to pro většinu účastníků znamenalo daleko lepší ubytování, než s jakým počítali. Tuto skutečnost pak během svého vystoupení druhý den připomněl člen kapely Illés, zpěvák, kytarista a textař János Bródy, čímž poměrně výrazně režim pobouřil. Bródy měl později ještě různě velké problémy kvůli svým čím dál kritičtějšími textům. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 194-199)

Jeho největším problémem byl text k písni, která se stala symbolem své doby, Ha én rózsa volnék (Kdybych já byl růží).

Ha én rózsa volnék, nem csak egyszer nyilnék,  
Minden évben négyszer virágba borulnék,  
Nyílnék a fiúnak nyilnék én a lánynak  
Az igaz szerelemnek és az elmúlásnak.

Kdybych já byl růží, nekvetl bych pouze jednou,  
Každý rok čtyřikrát by mě květy pokryly  
Kvetl bych pro chlapce i pro dívky  
Pro pravou lásku i pro pomíjení.

Ha én kapu volnék, mindig nyitva állnék,  
Akárhonnan jönne, bárkit beengednék,  
Nem kérdezném tőle, hát téged ki küldött,  
Akkor lennék boldog, ha mindenki eljött.

Kdybych já byl branou, vždy bych byl otevřen,  
Odkudkoliv Příchozí, každého bych vpustil,  
Neptal bych se, kdože tebe poslal,  
Šťastný bych byl tehdy, když by všichni přišli.

Ha én ablak volnék, akkora nagy lennék,  
Hogy az egész világ láthatóvá váljék,  
Megértő szemekkel átnéznének rajtam,  
Akkor lennék boldog, ha mindent megmutattam.

Kdybych já byl oknem, stal bych se tak velkým,  
Že by skrze mě byl vidět celý svět.  
Chápajícima očima by skrze mne prohlédli,  
Šťastný byl bych tehdy, když bych jim vše ukázal.

Ha én utca volnék, mindig tiszta lennék,  
Minden áldott este fényben megfürödnék,  
És ha egyszer rajtam lánckerék taposna,  
Alattam a föld is sírva beomolna.

Kdyby já byl ulicí, vždycky bych byl čistý,  
Každý večer bych se koupal ve světle,  
A kdyby po mě jednou pásy tanků jely,  
Tak by se pode mnou i zem propadla.

Ha én zászló volnék, sohasem lobognék,  
Mindenféle szélnek haragosa lennék,  
Akkor lennék boldog, ha kifeszítenének,  
S nem lennék játéka mindenféle szélnek.

Kdybych já byl vlajkou, nikdy byl nevlál,  
Byl bych soupeřem pro každý vítr,  
Šťastný bych byl tehdy, kdyby mne napjaly,  
A nebyl bych hračkou pro různé větry.

*„Od sedmdesátých let nejdříve jen na rockových koncertech, později během pouličních střetů, na masových akcích zaznívala píseň s názvem Ha én rózsa volnék (Kdybych já byl růže), kterou nazývali po právu generační hymnou. Bródy o jejím vzniku říká: <Původně jsem ji psal jen tak pro sebe v létě šedesátýchodevátého. Už jsem v Illés experimentoval s tím, že jsem na lidové melodie psal své texty.> Píseň očividně inspirovaly pocity a prožitky z obsazení Československa 1986, ale v tehdejší vyhrocené situaci kapelu tížily sankce, a tak nemohla být řeč o její hraní. Před publikem veřejně zazněla v roce 1972 v Erkelově divadle (v Budapešti – pozn. autorky) na koncertě sdružení KITT v roce 1973 se pak dostala na album Zsuzsi Konczové Jelbeszéd (Znaková řeč). Její přehrání už poprvé odměnili ovacemi, protože*

*<beatová generace> okamžitě vycítila, že se v této tradičně znějící a přesto moderním songu (...) zrodila jeho hymna. Mimo generační zařazení v ní všichni viděli národní cítění a touhu po svobodě. <Nebezpečnou zbraň> v ní cítila i vrchnost a ve stranickém středisku si mysleli, v <postupně se hrotící mezinárodní situaci> bylo nebezpečné mluvit o tankových pásech, oknech nebo vlajkách. Desku Zsuzsi Konczové nejprve na příkaz shora stáhli z prodeje a píseň dlouhé roky figurovala na seznamech zakázaných děl. Dnes se již ví, co byly konkrétní výtky. János Bródy: <Tehdy jsem si nemyslel, že ji zakázali za verš o vlajce, ale že za další dva následující verše: Kdybych já byl ulicí, vždycky bych byl čistý, a kdyby po mě jednou jely pásy, tak by se pode mnou i zem propadla. > Psal jsem to s pacifistickými rysy, což si soudruzi náchylní k podezřívání vyložili jako vzdálený odkaz k československým událostem. Další připomínku měl MHV: <Kdybych já byl oknem, stal bych se tak velkým, že by skrze mě byl vidět celý svět. > Tehdy byly Helsinky, a tak si tyto dva verše spojili s myšlenkovými proudy, se kterými jsme principiálně souhlasili i my, ale spíš to byl hlavní proud myšlenek ze Západu. >*

*Jenő Bors: <Bródy text k písni s názvem Ha én rózsa volnék jsem považoval za jednu z jeho nejlepších prací. Bohužel jsem nepočítal s tím, že deska vyjde před jedním takovým stranickým kongresem, kde se levicové tvrdé jádro připravovalo vystoupit proti Kádárovi a poučeno pražskými zkušenostmi v každém případě chtělo přitáhnout opratě. Překvapivě je neiritovala verš začínající Kdybych byl ulicí, ale Kdybych byl vlajkou. Marně jsem vysvětloval, že to je u Bródyho symbol stability a důslednosti, tehdy jsem ještě nevěděl, že na blížícím se kongresu chystají velké změny a že tento verš jim šlape na nepříjemné kuří oko. >,, (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 200-201) Z toho vyplývá, že princip cenzury byl v podstatě shodný jak v Maďarsku, tak v Československu. Rozdíl byl však v tom, jak velký byl tlak na cenzory z nejvyššího vedení.*

On však nebyl jediný, kterého režim za nějaké vystoupení stíhal či trestal. Vlastně osob z prostředí populární a rockové hudby, které měli větší, či menší konflikt bylo celkem dost. Pro kádárovský režim bylo příznačné, že měl všude nasazené agenty, pozorovatele a udavače. V případě hudebníků a interpretů byla však nebezpečí sledování možná větší, protože kolem nich se pohybovalo kromě kolegů a kamarádů také množství fanoušků, kteří mohli z tohoto hlediska být nebezpeční.

*„V poslední době se mládež sdružuje v různých amatérských kapelách,“ konstatoval jeden článek v Belügyi Szemle z roku 1964, „pravidelná představení kapel mohou vytvářet ohniska problémů. Kolem kapel se totiž utvářejí tzv. „podpůrné“ nebo fanouškovské nebo „hudbymilovné“ kruhy, jejichž členové jsou pak pravidelnými návštěvníky takových akcí.*

*Sotva se najde realizovaná <banda>, jejíž členové by nebyly [...] pravidelnými návštěvníky některého z ohnisek.*“ (Pod pojmem realizovaná banda je nutné chápat takovou skupinu, která byla policejními zásahy rozložena.) (Szönyi: 2004, s. 109)

*„Přestože zdraví rozum nemůže beat činit zodpovědným za kriminalitu, v mnoha případech se násilné aktivity, v odborné policejní terminologii galerky, skutečně nevyhnutelně pojily s návštěvami bister, hospod, koncertů a také univerzitních a závodních klubů mládeže, domů kultury, tj. míst, které umožňovali konání mládežnických akcí. Vnitro vlastně svým způsobem postupovalo logicky, když na sledování těchto zábavných podniků nenápadně nasadilo dohlížející oči a uši. Tyto oči a uši našlo v některé ze tří zasažených vrstev: jak mezi vedoucími zábavných podniků a mládežnických klubů, kteří museli spolupracovat už z titulu takové funkce, tak mezi hudebníky a potažmo i v okruhu jejich zapojených fanoušků. Vedle běžného porušování veřejného pořádku byli zaznamenány i protistátní přestupky – hlavně porušující paragraf o pobuřování. Z toho také vyplývalo, že část aktivit k potlačení band realizovaná tajnými službami zasahovala podvratnou beatovou hudbu – nositelku západní ideologie, její tvůrce a posluchače i jejich právo na osobní život.“* (Szönyi: 2004, s. 110)

### 5.2.1 Skupina podporovaných

Zpěváků, zpěvaček a kapel, o jejichž osudech by se dalo dlouze psát, je mnoho. Představím nyní hlavně několik takových, kteří překročili maďarské hranice a jejichž vliv podstatný nejen z hlediska hudebního, ale i společenského.

Jedna z prvních rockových kapel **Metro** vznikla z předchůdkyně Zenith. Již tam se objevil klíčový muž, kterým byl Zorán Sztevanovity. Zpočátku se scházeli na Západním nádraží (Nyugati pályaudvar) v Budapešti v baru s názvem Atmosphere, kam o víkendech chodila mládež. Rok poté již hudebníci měli smlouvu v klubu Metro. Členy skupiny byli: Zorán Sztevanovity (zpěv a kytara), jeho bratr Dusán Sztevanovity (kytara), Andrew Rudas (klávesy), Zoltán Elekes (saxofon), Bálint Béla (baskytara) a Stephen Maka (bicí). Zenith hrál repertoár ve své době známých zahraničních skupin a umělců jako byli Shadows, Roy Orbison, Duane Eddy nebo Ventures. (Jávorszky — Sebők: 2009, s. 70)

Maďarská rocková skupina **Illés (Illés együttes)** byla aktivní mezi lety 1960 až 1973. Jméno kapely bylo odvozeno od příjmení zakládajícího člena Lajose Illése. Logo kapely byly noty stylizované do tvaru zvonu, který táhly dva koně. Dole byl nápis Illés a ještě slunce, vše situováno v kruhu. Tyto motivy záměrně odkazovaly k vozu proroka Eliáše (Illés), který Eliáše odvezl do nebe.

Členy kapely byli Levente Szörényi (zpěv, kytara), János Bródy (kytara, flétna, zpěv), Szabolcs Szörényi (zpěv, baskytara), Lajos Illés (zpěv, klávesy, smyčce), Zoltán Pástory a Örs Szörényi (bicí). Tvůrčí tandem Szörényi — Bródy byl označován jako maďarská varianta dua Lennon — McCartney.

Skupina vznikla v roce 1960, dlouhou dobu však hrála pouze v budapešťských studentských klubech. Přesto se jí v roce 1964 podařilo vydat první singl, v roce 1967 pak i celé album, které obsahovalo hudbu z filmu o mládeži a její hudbě Ezek a fiatalok (Taková je mládež). V roce 1968 zaznamenali velký úspěch na Táncdalfesztivál-u. V té době se již vyprofilovalo jejich soupeření s kapelou Omega. Ke konci 60. let spolupracovali se zpěvačkou Zsuzsou Konczovou. Skupina se rozpadla v roce 1973 krátce poté, co jeden její člen Zoltán Pástory emigroval do západního Německa. Již předtím však měla určité problémy, kvůli jednomu vyjádření pro tisk jim na rok byla zakázána činnost. Poté jim dlouho byla omezována činnost, mohli vystupovat pouze v mimo Budapešť.

V té době Bródy a Szörényi založili novou kapelu Fonográf a začali pracovat i na jiných projektech. Zakladatel Skupiny Illés později znovu založil kapelu, nyní pouze Illés, která fungovala až do 80. let 20. století. Skupina se několikrát na pódiu sešla až po změně režimu. Největší takovou akcí byl megakonzert maďarských kapel na Lidovém stadionu (Népstadionu) v Budapešti v roce 1990. (Illés-biografie: 1999)

V roce 1962 vzniká kapela **Omega** jakožto následnice dvou kapel: Ciklon a Proféta. Pro počátek kariery je u nich příznačné, že hrají převzaté zahraniční nahrávky. První koncert, kde již vystupovali pod jménem Omega, se datuje na 23. září 1962, kdy hráli na kolejích budapešťské Technické univerzity. Původní složení bylo toto: László Benkő (zpěv, klávesy, flétna), János Kóbor (zpěv a kytara), András Kovacsics (sólová kytara), Tamás Künsztler (bicí) a István Varsányi (basová kytara).

O pár měsíců později se na soutěži seznámili se zpěvačkou Zsuzsou Konczovou, se kterou se pracovní spojili. Tato spolupráce však trvala krátce, protože Zsuzsa Konczová nakonec přešla k Illés. V té době hráli hlavně v Budapešti v Eötvös-klubu a v Kinizsiho ulici, kde byl také jeden z důležitých hudebních klubů. Posléze se připojili ještě další členové: József Laux, který kromě bicích měl na starosti i úkoly manažera, a dál pak Tamás Somló, který hrál na saxofon. V roce 1966 jim vyšel první singl, kde hráli píseň Paint it black od The Rolling Stones.

V 60. letech 20. století začala postupná profesionalizace rockových kapel. V té době se taky do kapel přidal Gábor Presser, který pro Omegu psal hudbu, po vystřídání se několika

textářů na delší dobu u Omegy zakotvila Anna Adamisová. Občas s nimi vystupovala i zpěvačka Mari Witteková.

Čím dál více vystupovali, nejen v soutěži Táncdalfesztivál, ale i ve filmu Ezek a fiatalok (Taková je mládež). Také již nahrávají alba, nejdříve právě hudbu z filmu. Na Táncdalfesztivál-u doprovázeli zpěvačky Kati Kovácsovou a Saroltu Zalatinayovou.

Největší úspěch však pro ně znamenal turné v Anglii v roce 1968. V tomto období vystupovali pod jménem Omega Red Star, aby byl podtržen jejich „východní“ původ. Dokonce došlo i k nahrání desky. Ten samý rok se do Anglie vrátili, jenže turné v půlce přerušila MSZMP, kterou znepokojil zahraniční úspěch kapely.

V roce 1969 jim vychází druhé maďarské album 10000 lépés (10000 kroků). Toto album obsahovalo největší hity Omegy, jakými jsou Petróleum lámpa (Petrolejová lampa), Tíz ezer lépés (Deset tisíc kroků) a snad největší středoevropský hit své doby Dívka s perlovými vlasy (Gyönygyhajú lány). Poslední jmenovaná se dočkala mnoha přepracování například v Německu jako Schreibe es mir in den Sand Franka Schöbela, v roce 1995 jako White Dove od Scorpions či Alešem Brichtou z roku 2000 jako Dívka s perlami ve vlasech, dále pak ještě existuje i polská verze. Celé album pak bylo podpořeno krátkými „reklamními“ televizními filmy dokumentárního charakteru. Pokračovala jejich občasná zahraniční tour například ve Francii či Japonsku. Postupně se také lehce transformoval jejich hudební styl, již to nebyl klasický rock and roll, byl čím dál víc progresivnější a tvrdší.

Rok 1971 se nesl ve znamení odchodu některých členů kapely, mezi kterými byl Gábor Presser, Anna Adamisová a József Laux – ti založili kapelu Locomotiv GT. Po tomto personálním zemětřesení se v nové, okleštěné sestavě vypravili na vystoupení do Prahy. Vznikají další singly a album Elő Omega (Kupředu Omega).

Dále už nahrávky označují jen čísla: Omega 5. Omega 6 z roku 1974 bylo zajímavé tím, že kapela začala jako první v Maďarsku používat syntetizátor. Posléze dostali nabídku nahrát v západním Německu anglicky zpívané album. V té době také poprvé vystupovali se Scorpions.

Ke konci 70. let 20. století kapela opět lehce změnila styl. Tentokrát se pokusila hrát v duchu tehdy moderního space rocku. Příznačné pro ni stále byly dlouhé, hodně instrumentální skladby. Tento přístup se ukázal jako dobrý krok, později se právě toto období začalo pokládat za „zvuk Omegy“. Na koncertech byla atmosféra ještě podtržena osvětlením. Následující alba vycházela jak v maďarské, tak v anglické verzi (například Csillagok útján/Na hvězdné

dráze/Skyrover z roku 1978).

Postupně začali koncertovat s dalšími dvěma kapelami: Locomotiv GT a hardrockovou Beatrice, s nimiž několikrát vystoupili na budapeštském Malém stadionu (Kisstadion). Alba z 80. let 20. století již tak úspěšná nejsou ani v Maďarsku, ani na anglickém trhu (takovým je například Omega XI). Následující roky se nesou hlavně ve znamení domácích koncertů.

Po roce 1987 již kapela vystupuje pouze občas. Společně vystupovala pouze příležitostně, přesto však dost často vystupuje v zahraničí. Nová alba již nenahrává, vydali však několik výběrů. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 47-48)

Rocková skupina **Locomotiv GT** (zkráceně **LGT**), která byla založena v roce 1971 v Budapešti. U zrodu této skupiny byli zkušení hudebníci z jiných formací. Tato skupina vlastně měla být tzv. super-group. Tedy tím nejlepším z nejlepšího, co v Maďarsku bylo. Členy byli: Gábor Presser (autor, klávesista a zpěvák), József Laux (bicí), Károly Frenreisz (baskytara) a sólový kytarista Tamás Bartha. Manželka Józsefa Lauxe, Anna Adamisová byla neoficiálním pátým členem skupiny, která pro ně psala texty. Velmi záhy se začali pohybovat všude, kde se něco dělo. V říjnu téhož roku již koncertovali v Tokiu. V zahraničí měli větší úspěch než doma, kde je stále brali jako slepenec hudebníků z jiných kapel. V zahraničí o nich dokonce vyšel článek v hudebním časopise New Musical Express. V květnu 1972 byli pozváni na hudební festival Great Western Express Festival v Anglii, kde měli možnost hrát s hvězdami typu Genesis, Beach Boys nebo Joe Cocker. V roce 1972 jim vyšlo druhé, v Londýně nahané album Ringasd el magad (Ukolébej se sám). Krátce nato se věnují psaní a nahrávání muzikálu Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu. Skupina se v mezinárodním měřítku prosadila v roce 1974. Skupina podnikla úspěšné turné po severní Americe a Evropě.

V Maďarsku i nadále byla všude, kde se něco dělo. Mimo jiné poměrně aktivně koncertovala s Omegou a Beatrice. Později po revoluci ohlásila několik „rozlučkových“ koncertů. Z bývalých členů se na veřejnosti objevoval nejvíce Gábor Presser, který nejen, že psal filmovou hudbu, ale také byl porotcem v televizní talentové soutěži Megasztár. (LGT Újrahasznosítás: 2012, s. 2-16)

### **5.2.2 Rocková přestavení**

V 80. letech 20. století se již populární a rocková hudba v maďarském prostředí etablovala natolik, že se v tomto stylu zpracovávali první muzikály a rockové opery. Tato

přestavení vycházela samozřejmě ze zahraničních inspirací, kterými byly dnes již kultovní muzikály jako *Jesus Christ Superstar*, *Hair* či *Pomáda*.

V Maďarsku byl prvním takovým počinem muzikál **Kézelt riport egy amerikai popfesztiválról** (Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu), který vycházel ze stejnojmenného textu významného maďarského spisovatele Tibora Déryho (1894 – 1977). V českém prostředí tento text v roce 1982 Anna Valentová. Hudbu pro tento muzikál napsal známý maďarský hudebník, člen Locomotiv GT Gábor Presser (1948) a texty napsala Anna Adamisová (1943).

Celý příběh se odehrává během jednoho pomyslného amerického popového festivalu (odkazuje se zde na Woodstock), kam dorazil mladý manželský pár emigrantů, kteří se ztráčí sami v sobě, sobě navzájem a osaměle v davu bojují se svou minulostí. Příběh končí tragicky.

Muzikál byl uveden 2. března 1973 v budapeštském Komickém divadle (Vígyszínház). Představení znamenalo okamžitý úspěch v Maďarsku, později došlo i k ocenění ze strany Západu. Mimo jiné tento muzikál uvedli v roce 1986 v anglické verzi ve Spojených státech amerických. Nezávisle na přestavení měla úspěch pak hudba, jejíž většina byla v repertoáru skupiny Locomotiv GT.

Nápad na vznik tohoto představení se rozvíjel v hlavě spisovatele a dramaturga Sándora Póse, který se v roce 1971 zúčastnil odborné debaty, jejímž závěrem bylo rozhodnutí divadelníků, že je třeba, aby vzniklo představení pro mládež. Z toho důvodu se vybrala také knižní předloha, která měla oslovit mládež. MSZMP povolila tento kus, protože v sobě zahrnoval kritiku západní kultury hippies, přesto však pečlivě dozorovala jednotlivé zkoušky. (Jávorszky — Sebök: 2006, s. 146-147)

Hudbu původně měli psát Illés, avšak jejich tvůrčí duo János Bródy – Levente Szörényi tento text považovala za povrchní a protirockový. V té době však již měli v hlavě projekt rockové opery. Proto byla oslovena v té době druhá nejpopulárnější kapela LGT. Původně i oni z podobných důvodů jako Illés odmítli, ale po delším přemýšlení Gábor Presser nabídku přijal, k čemuž nemalým dílem přispělo to, že se osobně setkal s autorem knižní předlohy Tiborem Dérym. Anna Adamisová se k psaní textů vyjádřila takto: „*Svoboda, lidské možnosti, soudržnost, síla okolností, touha po změně, láska, víra a to ostatní... v písních a textech mne zajímali základní lidské věci a pocity, pokud je tedy nutné to vůbec nějak rozebírat. Psala jsem to, co ve mně bylo a psala jsem tak, jak sama přemýšlím. Představení se tak například v tématu, v písních a v hudbě liší od takzvaných amerických muzikálů.*“ (Adamisová: 2005)

Již před uvedením představení se kus dočkal kritiky kvůli tomu, že se zdál paradoxním fakt, že kus americkou mládež a její hudbu kritizuje, ale zároveň se nese ve stejném duchu. Zatímco divadelníci byli proti spojení s rockovými hudebníky, oficiální populární hudbě se zase nezdálo téma, protože kus v náznacích zmiňoval i mnohá tabu témata (drogy, homosexualita, holocaust). Mnozí kritizovali LGT za to, že se podílela na vzniku představení; brali to jako zradu rocku.

Nakonec však dílo bylo kasovním úspěchem v mnoha zemích Evropy. Právě současná hudba zaplnila mezery, které se objevily po poznání muzikálu *Jesus Christ Superstar*. Navíc se tímto krokem otevřela cesta další spolupráci divadelníků s muzikanty.

Po premiéře v roce 1973 se kus ve stejné podobě hrál následujících 8 let. *Ansámbl procestoval celou Evropu, mimo jiné se hrál v Lipsku v roce 1977, v Berlíně v roce 1978, v Bukurešti, v Bělehradu, dokonce i v Národním divadle v Praze, kde byl zájem o představení tak velký, že místo jednoho představení se hrály dvě bezprostředně po sobě. Na představení tehdy dorazil mezi jinými například i Václav Havel či Bohumil Hrabal.* (Stuberová: 2003) Hudbu z představení vydali již v roce uvedení na dlouhohrající gramodesce. Později se album dočkalo dalšího vydání v roce 1992. Představení se v Maďarsku po uvedení dostalo nakonec pozitivního přijetí jak ze strany publika, tak i ze strany předtím vlažné kritiky.

Druhým kultovním představením, které zasáhlo doslova celé Maďarsko, byla rocková opera **István, a király** (Král Štěpán). Na tomto představení se podílela autorská dvojice kapely Illés: János Bródy psal texty a Levente Szörényi hudbu. Kus byl založen na dramatu Miklóse Boldizsára Tisícileté výročí (Ezredforduló). Celý příběh je vlastně bojem Vajka, budoucího prvního maďarského krále Štěpána I. a jeho bratrance Koppánye. Střetává se tu pohanství a křesťanství; střetává se tu princip seniorátu a primogenitury. Překvapivě si však u diváků získala oblibu spíš divoká záporná postava Koppány.

Poprvé byla rocková opera uvedena na výročí založení maďarského státu 20. srpna 1983 v budapeštském Městském parku (Városliget) na kopečku na sáňkování, kterému se od té doby říkálo Královský kopeček (Királydomb) a v současné době se tak již oficiálně jmenuje.

Levent Szörényi se ke vzniku rockopery vyjadřoval tak, že je postavena právě na střetu Istvánovy a Koppányovy ideologie. Nosným motivem bylo přijetí zodpovědnosti za svá rozhodnutí. Neméně podstatnými byly i náboženské a opatrně nacionalistické motivy.

Podle internetových stránek Zikkurat byla změna režimu v maďarské politice až v roce

1990, změnu v umění však znamenal rok 1983, kdy byla uvedena právě tato rockopera. Z hudebního hlediska se zde spojila populární a rocková hudba s hudbou lidovou a dokonce i s hudbou církevní (gregoriánský chorál).

V srpnu 1983 bylo uvedeno 6 představení, kterých se dohromady zúčastnilo 120 tisíc diváků. „*V politickou demonstraci se změnilo např. představení známé rockové opery o králi Štěpánovi, zakladateli uherského christianizovaného státu v Městském parku v Budapešti, jež shlédlo postupně statisíce diváků.*“ (Pražák: 1993, s. 285) Velmi záhy byl natočen i filmový záznam představení, který byl promítán v kinech (později se dostal i na videokazety a DVD). Hudba téměř ihned vyšla jak na vinylové desce, krátce nato i na magnetofonové kazetě a CD.

Po úvodních 6 představeních čekal Král Štěpán na další uvedení celý rok, v roce 1984 to byl ovšem opět obrovský úspěch. Nastala delší pauza až do roku 1986. Velký zájem o toto představení nastal později, po změně režimu v 90. letech 20. století. V roce 1992 se Král Štěpán vydal za hranice Maďarska, a to rovnou na EXPO do Sevilly, kde představení slavilo také velký úspěch. Následovalo uvedení v Německu, Rakousku a dalších evropských státech.

V roce 2007 došlo k tomu, že po ohromném úspěchu různých talentových soutěží, byl v maďarské televizi připraven program Soubor (A Társulat). Jeho cílem bylo z 2000 soutěžících vybrat účinkující pro výroční, nové uvedení této rockové opery. Obnovené představení pak bylo uvedeno 17. června 2008 v sportovní aréně László Pappa v Budapešti. (Jávorszky — Sebök: 2006, s. 152-153)

### 5.3 Obrat k alternativám

V roce 1981 začalo MHV hledat nový „zvuk“ maďarské populární hudby. Nebylo to však jednoduché, protože nebylo jisté, na koho by se nálepka punk/new wave vlastně nalepit. Odvolávali se zde na postoj Komise pro šanson a píseň k tanci, která argumentovala tím, že již tedy proslulá punkrocková kapela Beatrice neodpovídá požadavkům oficiální kulturní politiky a že pouze přispívá k tomu, že přibývá „csöves-ű“. Směrem k new wave by byli otevřenější, v té době však tento směr hrající kapely z Budapešti vlastně o razítko komise nestály, stejně jako o ně nestály punkové kapely, dokonce ani metalové kapely.

Zbyly tak už jen zcela alternativní kapely, ze kterých se na vrchol dostalo seskupení A. E. Bizottság, jejíž desky MHV začalo vydávat. **Komise A. E. – Taneční orchestr Alberta Einsteina** (A. E Bizottság – Albert Einstein Tánczenekara) byl maďarský alternativní soubor. Svůj hudební styl označili za „volnočasovou“ hudbu. Neřešili vnější tlaky, omezení, závazky: vedlo je pouze to, co proudilo z nich samých. Co se vlastně bude dít, se předem nikdy

odhadnout nedalo. Technické problémy byly součástí vystoupení. Jejich heslo bylo: „Minden strófa után egy katasztrófa./Po každém verši následuje katastrofa.“ (Jávorszky — Sebők: 2006, s. 40-41)

Ne, že by nevyšly desky i z ostatních směrů, ale takových alb bylo velmi málo. Rádio, televize a vlastně ani MHV nereagovalo na požadavky posluchačů. Prostor k experimentům jim naopak poskytl film. Do oficiálních médií se dostal klasický rock, který ještě pár let předtím byl zcela nepřipustný; dále se pak hrálo disko, které zpravidla sázelo pouze na rytmičnost a prosté, nijak problematické texty; jakožto stálíce pak byli zpěváci tklivých písní, kteří byli režimem podporováni a společností byli vnímáni jako neutrální.

Nové směry tedy měli minimální možnost dostat se do oficiálních médií, na druhou stranu ovšem přibývalo stylově zaměřených podniků, kde kapely mohli vystupovat. Tento trend reagoval na tříštění hudebních směrů, které Západ má již dávno za sebou. Tato kluby byly poměrně malé, vystupovalo se živě pro málo lidí, ale za to pravidelně. Každý směr měl svou základnu příznivců, která měla svou více či méně hlubokou ideologii a své celkově výrazné vizuální prvky (nejvýraznějším protikladem byl styl disko versus punk nebo metal). Hudební experimenty jsou čím dál odvažnější a režim jim čím dál méně dokáže bránit. Monolit maďarské kulturní politiky se postupně začal drodit. Již zavedené hvězdy stále září (maďarský ekvivalent Karla Gotta György Korda, János Koós, písničkář Péter Máté, zpěvačka Zsuzsa Cserhátiová nebo Klári Katonová), ale režim nedokáže najít odpovídající neutrální novou generaci populární kultury, protože nové hudební styly a myšlenky se již do rámce vytyčeného stranou vtěsnat nedaly.

### 5.3.1 Hardrock

Tento styl byl vlastně na pomezí tolerovaného a zakázaného. Nestála za ním žádná nová, nebezpečná filozofie, přesto ale zněl výrazně tvrději, a proto i provokativněji, než v té době již veřejností i režimem přijaté rockové kapely.

Kultovní kapela **Beatrice** (zkráceně Rice) byla maďarská rocková nebo spíše hardrocková kapela vznikla jako dívčí rocková skupin v roce 1969. Tehdy začaly vystupovat s repertoárem převzatým od zahraničních rockových kapel. Během několika následujících let se však členové kapely výrazně proměnili. V roce 1971 se k tehdejší sestavě přidal Feró Nagy jakožto frontman. Od roku 1974 hráli tehdy módní glamrock, ale již s vlastními texty. Jejich cílem bylo vydat album, a tak po roce 1976 změnili styl na oficiálně uznávané disko.

Krátce potom následoval rozpad kapely, nicméně neuplynul ani rok a Feró Nagy

sestavil novou kapelu, která stylově následovala tehdy známé AC/DC. Z hlediska oficiální kultury byla tato kapela považována za „neovladatelnou“. Tlaky ze strany vrchnosti se v roce 1981 rozpadla. Ale rok 1987 znamenal nový začátek pro novou Beatrici, která byla jedním z úspěšných produktů změny režimu. V roce 1988 na vlastní náklady vydala své první album, tři roky na to druhé s názvem Utáloom az egész XX. századot (Nenávidím celé 20. století), které krátce na to již vedlo žebříčky prodejnosti. Na této desce se také objevil také jejich největší hit 8 hodin práce (8 óra munka), který se zaměřila na prázdny život, který je rozdělen na 8 hodin spánku, 8 hodin práce a 8 hodin zábavy, která končí opilou rvačkou a kocovinou. Toto je také období, kdy frontman skupiny Feró Nagy intenzivně vystupuje proti protěžované kapele Neoton Familia. Beatrice zparodovala slavný discohit Neotonu Santa Maria a píseň nazvali Sánta Mária (Kulhavá Marie). V roce 1994 však v kapele prakticky kromě frontmana nikdo nezbyl. Po té nastala éra „nové“ Beatrice, která těžila ze songů předchozího období a začala intenzivně koncertovat, což příležitostně dělají až do současnosti. (Az ős Beatrice: 2013)

Další významnou hardrockovou skupinou 70. let 20. století, která měla ohlas i za hranicemi Maďarska, byla skupina **Piramis**. Založili ji v roce 1974 baskytarista Lajos Som, bubeník Miklós Köves a kytarista János Závodi. Původně se orientovali na instrumentální skladby, posléze se k nim však připojil klávesista Péter Gallai, který se v kapele začal věnovat zpěvu. V roce 1975 pak přibyl ještě poslední člen, zpěvák Sándor Révész známý z předchozího období, kdy hrál s kapelou Generál. První singl jim u MHV vyšel již v roce 1976 a vlastně ihned zaznamenal velký úspěch. První album následoval rok poté, po něm v relativně malých časových rozestupech následovala další. Své hvězdné období zakončili v roce 1979, v roce 1980 ještě vydali anglicky zpívané album.

Kapela sice fungovala dál a dokonce vydávala desky, neměla však již zdaleka takový úspěch jako na počátku. Pokusila se reagovat na nastalou situaci změnou hudebního žánru, a tak se vydala na cestu „nové vlny“, což ovšem situaci nijak nezlepšilo.

Další problém nastal v roce 1981, kdy z kapely vystoupil hlavní zpěvák. Révész. Kapela však ve svém snažení pokračovala až do okamžiku, kdy téhož roku byli Som a Köves zadrženi a odsouzeni za podezření z pašeráctví. Po změně režimu, v roce 1992 pod stejným jménem pod vedením Révésze začala jejich nová éra. (A zenekar: [2014])

Třetí velmi rockovou skupinou, která v maďarské populární hudbě zanechala nesmazatelnou stopu, byla kapela **Edda Művek**. Vznikla v roce 1973, tehdy však ještě pod jménem Griff. Skutečný vznik se datuje o rok později, kdy začali používat název, jehož první

část odkazuje na islandské epické písně a druhá část zase na velké socialistické výrobní závody (múvek), neboť kapela pocházela z průmyslového ocelářského Miškovce, a zároveň kdy se k nim připojil zpěvák Attila Pataky. Z hlediska vydaných alb se řadí mezi nejúspěšnější maďarské hudební skupiny vůbec. Navíc to byla vlastně první „venkovská“ kapela, která se s naprostou převahou prosadila v hlavním městě.

Jejich kariéra začala na jedné koleji v Miškovci, kde se studenti spojili a začali hrát. Nedlouho poté již s podporou místních zástupců KISZ-u i vystupovat. Neměli v plánu nic víc, než si přivydělat k nevelkému stipendiu. Ve chvíli, kdy změnili jméno kapely na Edda, měli menší problém s představiteli KISZ, kterým fakt, že se takto jmenovala dcera Benita Mussoliniho vadil. Spor skončil tím, že členové kapely před komisi přinesli maďarský překlad epických písní a vysvětlili, že s Mussolinim nic společného nemá.

Poté, co se ke kapele připojil Pataky, věci nabraly rychlý spád. Pataky fungoval jako iniciátor mnohého, například přesvědčil kapelu, aby se přihlásili před komisi ORI kvůli možnosti vystupovat. Krátce nato, začalo velké šachování s hudebníky, v čele zůstal Pataky. Po těchto přesunech vznikla vlastně nová skupina, která však již měla daleko vyšší cíle než jen hrát v Miškovci a udělat vše pro to, aby jich dosáhla. Velmi brzy jim MHV začal vydávat alba. Vztahy v kapele, hlavně mezi Patakym a druhým nejdůležitějším členem Istvánem Slamovicsem, byly neustále napjaté.

V roce 1984 torzo kapely vyjelo na zkušenou do Norska, kde začali pracovat na novém zvuku. Po návratu přibrali nové mladší členy a postupně se dopracovávali k vrcholu své kariéry, kterého dosáhli v roce 1988. Jako dějiště svých koncertů si vybírali zvláštní místa jako třeba slévárnu či věznici. Po dalších personálních změnách v hraní pokračovali i v 90. letech 20. století. (Edda múvek: [2014])

### **5.3.2 Hardcore, metal**

Metalové skupiny vznikaly a hrály na celém území Maďarska, nejvýznamnějšími odnožemi metalu jsou death metal, black metal a trash metal. Existují i power metalové, folkmetalové a heavy metalové skupiny. Hardcore a metalcore je typický pro Budapešť a pro města západního Maďarska jako je Győr a Szombathely, Veszprém, respektive i východní Maďarsko a Debrecen jsou stále významnějšími dějišti hardcorových akcí. První maďarské kapely, které samy sebe považovali za metalové, jako A.M.D., Leukémia nebo Marina revue vznikly na konci 80. let 20. století, v 90. letech je potom následovalo mnoho dalších. (Jávorszky — Sebők, 2006, s. 189-203)

Patrně asi nejvýznamnější metalovou kapelou v Maďarsku byla formace **Pokolgép**, která vznikla v roce 1982. Kapela se tehdy skládala z osmi členů pod vedením Józsefa Kalapáitse. Svá vystoupení pojímali jako rockový cirkus plný masek, převleků a lehké pyrotechniky. Ten vždy zahájili pasáží z Carminy Burany. Populárními se stali díky soutěži *Ki mit tud?*. Publikum si je žádalo, MHV se je snažilo přesvědčit o zjemnění metalu na rock, o což se na prvním singlu pokusili, rychle se tohoto zjemnění vzdali. V roce 1986 jim vyšlo první album, které bylo zároveň prvním metalovým albem v historii maďarské hudby. To i ta další měla ohromný úspěch, který pokračoval i po změně režimu. Vystupují přes různé změny v ansámblu až do současnosti. (Az Ős Pokolgép: 2012)

### **Punk**

Počátky maďarského punkového hnutí lze umístit na začátek 80. let 20. století, kdy se objevily kapely jako ETA, QSS, Cpg, Neurotic nebo Aurora, ve kterých se několik rozhněvaných mladíků hrálo rychlý a drsný rock. Stejně jako ostatní hudebníci té doby, i oni často kritizovali komunistický režim. Zatímco britské punkové kapely, jako třeba The Clash, si s komunistickou ideologií jenom pohrávali, maďarští pankáči v ní museli žít a tak si vybudovali jakési národní hnutí odporu. Vzhledem k tomu, že jejich hudba se pohybovala na hranici veřejného a politického přijetí, jejich koncerty probíhaly pod silným policejním dozorem. Členům kapel, kteří byli neustále sledováni, stále hrozila reálná možnost vězení. Dva členy CPg odsoudili ke dvěma letům vězení za nemorální texty. Po osvobození museli opustit Maďarsko stejně jako i zpěvák Aurory.

Změna režimu nastolila novou situaci a kapely se bouřily proti korupci i proti silným západním vlivům na Maďarsko. Měli pocit, že nový režim si ze starého režimu nechal pouze špatné zvyky a že chybí mnohými očekávaná pozitiva. V textech se často objevují zmínky o nově se objevujícím organizovaném zločinu a stále ještě nízké životní úrovni.

Pěťadvacetileté, nejstarší maďarské punkové kapely, jako třeba i Aurora, přišli ze severo-západního Maďarska, z Győru, později k nim přibyla nová vlna punku osvěžená skapunkem, ze které vychází i nejpopulárnější skupina 90. let 20. století HétköznaPICSAlódások. (Jávorszky — Sebők: 2006, s. 73-81)

Nejvýznamnější punkovou kapelou, jejíž význam přesáhl hranice punkového žánru i maďarského státu, je kapela **Aurora**. Ta vznikla v roce 1983. První koncert odehrála pod jménem Terrorists, poté však již pod tímto názvem vystupovat nesměla.

Velmi brzy dostala Aurora zákaz vystupovat za protirežimní texty. Zpěvák János

Demeter (Dauer) nedlouho poté emigroval do Kanady. Pod vlastním názvem Aurora v Maďarsku koncertovat nesměli, vystupovali tedy pod různými jmény tajně. Policie je sledovala a dostali i několik oficiálních upozornění, že se ví o jejich nelegální činnosti. V 80. letech 20. století byla ale také aktivní rakouská punková scéna, kde brzy Auroru dobře znali, protože tam koncertovala častěji než v Maďarsku. V roce 1988 dostali pozvání na německé turné, kde vydali svůj první singl. Ten vyšel v Maďarsku až v roce 1991 na kazetě. Jejich pověst se šířila i do ČSSR. V současné době jsou stále aktivní. (Aurora: 2012)

### 5.3.4 Další směry

Kromě směru, který reprezentovali tvrdší hudební žánry, existovali i další cesty. Kromě již zmíněného disku, které se do maďarského prostředí dostalo v době, kdy ve světě již jeho éra pomalu končila, zde ale bylo i několik zajímavějších směrů. Velmi zajímavá byl nostalgické vlna, která obracela k době, kterou reprezentoval Elvis Presley a která vlastně v Maďarsku původně nebyla. Přesto ke konci 70. let a začátkem 80. let 20. století se začala profilovat větev hudebníků, kteří začali hrát právě v tomto duchu. Jedním z takových byl zpěvák, textař a později i manažer Miklós Fenyő. Vystupovat začal již v 60. letech 20. století, skutečné popularity dosáhl však později, kdy ve svém projevu inspiroval hudbou USA 50. let 20. století. Jeho věhlas se pojil s kapelou **Hungária**, kterou založil v roce 1967, nedlouho poté, co se vrátil z USA. Následujícího roku vyhráli soutěž *Ki mit tud?*, přestože odborná porota byla proti, hlasující diváci je však chtěli. Později dostali také cenu publika na *Táncdalfesztivál-u* a v roce 1970 již nahrávali své první album. Do skupiny v roce 1974 přibyl Róbert Szikora. Do roku 1976 je však v MHV ve velké oblibě neměl, ale zase mohli koncertovat v zahraničí (NDR, Polsko, Sovětský svaz). V roce 1978 sice nahráli album *Beatles láz* (*Horečka Beatles*), to však vyšlo až v roce 1997, protože MHV neměl zájem na vydání alba.

Po roce 1978 se výrazně zvýšila stylizace jejich hudby a oblékání kapely, které mělo evokovat období západního rock and rollu. Tento přístup zabral, a tak v roce 1980, kdy koncertovali v E-klubu, je již publikum v tomto stylu následovalo. Navíc se jim podařilo nahrát další desku, která tentokrát vydána byla a měla úspěch. Poté následovala jejich nejúspěšnější nahrávka z roku 1981 *Limbó hintó* (*Kočár limba*), kterého se prodalo 250 tisíc výtisků. V roce 1982 ze skupiny odešel Szikora, aby si založil vlastní skupinu a vydal se vlastním směrem. Skupina ve své kariéře pokračovala i po změně režimu. (Hungária: 2006) Stejně nostalgické vlny využil „maďarský Elvis“ zpěvák László Komár.

Již zmíněný Róbert Szikora se svojí skupinou R-Go (což znamenalo Robi Go) se dal

také zajímavou cestou. Byl jim styl, který nazvali „csikidam“. Toto nic neznamenající slovo reprezentovalo styl, který vznikl ze spojení rocku a latinsko-amerických rytmů, k čemuž se přidaly motivy džungle a tropů. Ukázalo se, že Szikora byl velmi dobrý manažer. Tato na první pohled šílená kombinace se ukázala být dobrou volbou. Mládež si ihned zamilovala lehce přišišlávajícího Szikoru křepčícího na podiu obklopený dvěma krásnými exotickými tanečnicemi. Celý styl evokoval nekonečné léto, přesto se však našly texty, které byly i přes rytmické melodie poměrně vážné (například Voják jde (Ballag a katona)). R-Go se objevili i v dobovém filmu A nagy generáció (Velká generace) z roku 1986 režiséra Ference Andráse. Kapela pokračovala v hraní i po změně režimu. Szikora se objevil jako porotce také v televizních talentových soutěžích po roce 2000. (Jávorszky — Sebök: 2006, s. 109)

Svérázným žánrem, který patří k těm tvrdším je „národní rock (nemzeti rock)“. Tento směr se začal rozvíjet již v 80. letech 20. století, plně se rozvinul až v 90. letech 20. století. V podstatě jde o rockovou hudbu, která je doplněna silně nacionalistickými až rasistickými a xenofobními texty. V maďarském prostředí je nacionalismus častější než v českém prostředí, přesto kapely jako Karpátia, Hunnia, Známé tváře (Ismerős Arcok), Romantické násilí (Romantikus Erőszak) či Magna Hungária lze označit z hlediska textů za příliš vyhrocené. (Jávorszky — Sebök: 2006, s. 311-316)

#### **5.4 Významné budapešťské kluby**

*„Dne 20. srpna 1961 byl v budapešťském podhradí otevřen Budínský park mládeže, který byl následující dvě desetiletí jedním z nejdůležitějších dějišť života populární hudby a později –, protože mohl fungovat jen během letní sezóny – bylo pak 25. října 1962 na rohu ulic Bajczy-Zsilinszky a Alkotmány jakožto zimní prostor parku mládeže otevřeno Dália presszó, kde od prosince hrála skupina Bergendy, poté co nad Omegou vyhrála takzvaný „souboj“ o status stálé kapely. Kapela Bergendy hrající populární jazz a taneční hudbu opeřenou prvky rock & rollu vznikla v roce 1960 jako mládežnická jazzová kapela budapešťské ekonomické univerzity a už v roce 1963 vyhrála soutěž hudebníků maďarského rádia vypsanou pro kapely. Omega založená roku 1962 na budapešťské technice se roku 1963 dostala společně s dalšími třemi beatovými kapelami: v roce 1960 založenými Illés, ve stejnou dobu se jménem Zenit začínajícími Metro a od roku 1962 existujícími Scampoló, jakož i s Benkó Dixieland Bandem začínajícím v roce 1957 do finále amatérské soutěže vyhlášené budapešťskou pobočkou KISZ ve Sportovní hale (Sportcsarnok)“.* (Szönyi: 2004, s. 110)

Z uvedeného citátu vyplývá, že mít vlastní klub bylo pro mládež důležité. Neméně důležité to bylo pro kapely, ty si tak mohly zajistit vyšší status. Ve chvíli, kdy se kapela stala

dvorní kapelou některého klubu, znamenalo to potvrzení jejího významu, její vyčlenění z masy amatérů.

Trvalo poměrně dlouho, než vznikly hudební kluby podobné těm dnešním, ale je odedávna tendencí lidí se shlukovat s jedinci podobného zaměření a označit si vlastní teritorium. Snad první skutečným klubem byla Žába (Béka) v centru Budapešti, kde dvorní kapelou byli Benkó Dixieland Band. Krátce po svém vzniku již bylo místo nechvalně proslulé nejen kvůli dráždivé hudbě a tanci, ale především kvůli neustálým šarvátkám. Dalším klubem, který se nesmazatelně zapsal do dějin maďarského hudebního života, byl původně jazzový klub Dália. Klub byl schválen vedením KISZ a otevřen v roce 1962. Původně měl na programu jazz, který se představitelům KISZ zdál v této době jako žánr, který již není pobuřující jako o pár let dříve, ale poměrně brzy se program začal obohacovat o populární a rockovou hudbu.

Na území Budapešti postupně hlavně v centru města vznikaly hudební kluby se vším všudy, ze kterých zcela jistě největší a nejvýznamnější byl Budínský park mládeže. Kromě něj však bylo množství menších klubů, které byly převážně studentské. *„Kmenové kluby kapel (Eötvös Klub, Metro Klub, Bercsényi Klub. Bosch, Béka, Kulturní dům hlavního města (Fővárosi Művelődési Ház) byly v centrálních částech Budapešti – což mělo význam jen v tom, že tady večery nevyšly ve rvačku tak často, jako v kulturních domech na periferii (Újpest, Angyalföld, Csepel, Pesterzsébet).“* (Szönyi: 2004, s. 110) Mezi nejvýznamnější kluby v centru města lze zařadit například klub, který vznikl v prostorách kolejí budapešťské technické univerzity Bercsényi 28-30, kde byly „doma“ nejvýznamnější kapely své doby. Dvorní kapelou byli Sirius, v 80. letech 20. století pak new wave, ale i Beatrice. Vedle klubu byly také výstavní prostory, které daly prostor avantgardním experimentům. Podobnými kluby byly také (Univerzitní pódium Egyetemi Színpad) či FMK. K technické univerzitě patřil také E-klub.

Obecně lze říct, že skoro každá škola a kolej měli vlastní klub, kde intenzivně probíhal kulturní život studentů a kde se v hraní střídali tehdy populární kapely. Kromě kolejních klubů, byly zásadními kulturními dějišti také kulturní domy, které měl každý budapešťský okrsek a každé město. V době vzniku nových, extrémnějších odnoží rocku byla tendence mládeže stahovat se na periferii, kde nebyla tak na očích policie. Ta si dávala pozor hlavně na kluby v centru města, především monitorovala Budínský park mládeže, před kterým se scházely nechvalně proslulé bandy, kromě toho pak také například okolí Západního a Východního nádraží, kde se sdružovali „csöves“-ové. Od 60. let 20. století klubů rapidně

přibývalo. Navíc se pravidelně také pořádalo několik venkovních akcí, vlastně takových minifestivalů. Jmenovat můžeme například koncerty, které se konali na Tabánu, což je budapešťská čtvrť nacházející se mezi Budínským hradem a Gellértovým vrchem blízko Dunaje. Koncerty velkého rozsahu se konaly na dvou významných stadionech: na Malém stadionu (Kisstadion) a Lidovém stadionu (Népstadion). Na druhém jmenovaném v 80. letech 20. století stále častěji vystupovali zásadní zahraniční hosté jako například Queen, na které se tehdy vyjelo i z ČSSR velké množství zájemců.

**Budínský park mládeže** (Budapesti Ifjúsági park; Ifi park) vznikl v roce 1961 v historických budovách budínského podhradí Várbazár z iniciativy KISZ. Na dalších 25 let se stal nejvýznamnějším dějištěm života populární a rockové hudby v Maďarsku. Skládal se vlastně z uzavřeného prostoru klubu a venkovního tanečního prostoru. Velkým problémem byl fakt, že pro vstup do obou částí podniku byl předepsán poměrně přísný dress-code (košile, kravata, čisté oblečení, zásadně ne dlouhé vlasy u mužů apod.). Mnozí populární a rockové hudby chtiví mladí ale takovým požadavkům neodpovídali, navíc se platilo vstupné, takže se mládež stahovala do nejbližšího okolí, jak na břeh Dunaje, tak do stráně pod hrad. Toto shlukování bylo trnem oku policii. Dost často zde docházelo ke střetům.

Klub umožňoval 2x týdně vystupovat amatérským kapelám, v rámci magnetofonového klubu se pouštěla i zahraniční hudba, dne velkých koncertů bylo pondělí. Největší popularitu klub zažil na konci 60. let 90. století. Jávorsky — Sebök uvádějí, že v tomto období se tam měsíčně pohybovalo 45-50 tisíc osob. V další dekádě nastal útlum. Nový dech nabralo místo až na konci 70. letech 20. století. Například v roce 1978 na koncert kapely Píramis se prodalo 7773 lístků. (Jávorszky — Sebök: 2009, s. 166-167)

Klub neměl pochopení nové oblíbenosti mládeže, takže třeba Beatrice si zde moc nezahrála, mnozí další už vůbec. Kritickým momentem byl 27. květen 1980, kdy se při koncertě Eddy zřítily část historického zábradlí na schodišti. Pět návštěvníků bylo zraněno. Další dva měsíce bylo zavřeno, ale došlo ke znovuotevření. Brány Ifiparku se definitivně zavřely na podzim roku 1984. Poté místo dlouhá léta chátralo. V dubnu 2014 těsně před volbami představitelé Fideszu předali městu první zrekonstruovaná část historického objektu. (Hegedűs: 2009)

## **5.5 Vztah maďarské populární hudby a filmu**

Jak již bylo zmíněno vztah filmu a populární hudby byl poměrně úzký. Melodie z filmů poměrně zásadně ovlivňovali veřejnost. To platilo již v éře černobílých předválečných

snímků, později to bylo příznačné i pro snímky s budovatelským nádechem v 50. letech 20. století (například radostná letní píseň Egy dunaparti csónak házban (V jednom domku pro loď na břehu Dunaje) z filmu **Állami áruház** (Státní obchodní dům), 1952). Posléze se začala ve filmu objevovat i mládež bavící se na koncertech rockové hudby, vznikaly přímo dokumentární filmy zaměřené na hudebníky, případně kapely využívaly filmového média jako rozvinutí svých hudebních projektů, případně mohl film sloužit i jako nástroj propagandy a rané reklamy.

V této kapitole primárně vycházím z textů Jávorszského — Sebőka, ale i z pasáže věnující se undergroundovému filmu z textu Szőnyiho. Skutečně „rockovým“ filmem byl snímek režiséra Tamáse Banovicse z roku 1967 s názvem **Ezek a fiatalok** (Taková je mládež). V tomto snímku se objevila skupina Illés, skupina Omega i zpěvačka Kati Kovácsová. Film pojednává o mládeži 60. let 20. století, o tehdejších čerstvě 18-letých lidech, kteří se potýkají s přijetím zodpovědnosti, s volbou kariéry, láskami a jinými emocionálními bouřemi.

Kati Kovácsová se jako herečka objevila i v mnoha dalších snímcích. Například u režisérky Marty Mészárosové ve filmu **Eltávozott nap** (Odešlo slunce) z roku 1968 nebo v dramatu Pétera Bacsóa **Fejlövés** (Střela do hlavy) taktéž z roku 1986. Hrála dokonce i v zahraničí.

Dalším snímkem, který přinesl pohled na bavící se mládež, byl film Mártý Mészáros z roku 1970 **Szép lányok ne sírjatok** (Hezké dívky neplačte). Tento film měl být vlastně filmem o skupině Illés, nakonec to dopadlo trochu jinak. Mladí hlavní hrdinové se baví v Budapešťském parku mládeže, tančí na hudbu kapely Kex, později odjíždějí na další koncert na venkov.

Režisér, který v roce 1985 režíroval dokument z vystoupení Queen v Budapešti, který měl úspěch i v československých kinech, zájem o hudbě a život soudobé mládeže ukázal již o dekádu dřív, když v roce 1975 režíroval film **A kenguru** (Klokan). Hlavní hrdina Varjú je řidič kamionu, bydlí na okraji Budapešti v Kőbánye a chodí s milou dívkou. Vozí materiál na stavbu atomové elektrárny v Paksí. Jednou potká stopačku, která ho láká na letní radovánky k Balatonu. Otázkou je, kterou cestu si vybrat. Tento příběh o přijetí zodpovědnosti je doplněn množstvím v té době populární rockové hudby. Film byl mimo jiné promítán s úspěchem i v ČSSR.

Velmi zajímavým je dokument **Extázis 7-től 10-ig** (Extáze od 7 do 10) z roku 1969 režiséra Andrása Kovácse. Tento dokument zaznamenává počátek kariéry kapel Omega,

Metro, Illés atd., kromě fanoušků se v tomto filmu objevují i záporné reakce společnosti. Nejzásadnějším přínosem je zachycení tehdejších názorů, tužeb a cílů začínajících hudebníků.

Velmi alternativními projekty pak byl **Jégkrém**balett (Zmrzlinový balet) z roku 1984, který režíroval András Wahorn, který byl také hnacím motorem alternativního hudebního seskupení A. E. Bizottság. Je to v podstatě vizuální rozvinutí jejich hudebních improvizací. V určitých bodech se této improvizaci podobal i snímek **Kopaszkutya** (Holý pes) z roku 1981, který popisuje život kdysi slavných, nyní o slávu se snažících rockerech, které ztvárnili členové kapely Hobo Blues Band. Do scénáře se jim podařilo začlenit i Allena Ginsberga. (Szónyei: 2006)

Zajímavým filmem o mládeži 80. let 20. století je **Ballagás** (Odchod) z roku 1980 režiséra Tamáse Almásiho. Tento snímek se jmenuje podle tradičního slavnostního maďarského loučení se žáků se základní školou. Je to vlastně symbolický první krok směrem k dospělosti. V tomto snímku hlavní hrdinové dělají tyto kroky za zvuků hudby skupin Edda a Neoton Família.

Na konci 80. let 20. století byly natočeny i dva filmy, které také popisovali dospívání mladých, tehdy ovšem už trochu „popovější“, trochu líbivější. Jsou jimi snímky **Szerellem az első vérig** (Láska do první kapky krve) z roku 1985 a jeho pokračování z roku 1987 **Szerellem a második vérig** (Láska do druhé kapky krve). Oba režíroval György Dobrai. Hlavní roli v nich hrál „věčný“ rebel Attila Berencsi, tehdy Bery Ary, který měl ve filmu i ve skutečnosti hudební kapelu. Svůj talent uplatnil později ještě v dvou filmech, ke kterým napsal i hudbu. Poté z veřejného života zmizel a žil bohémským životem. Od loňského roku začal opět vystupovat se svým novým hudebním, elektronickým projektem E.V.A. Filmovou sérii pak doplnil ještě poslední snímek **Szerellem az utolsó vérig** (Láska do poslední kapky krve) z roku 2002, který původní hrdiny posunul do středního věku a dořešil s nimi jejich milostný vztah. Hudba k tomuto filmu odrážela maďarskou hudební produkci z období kolem roku 2000, která reagovala na poli populární hudby hlavně na americké vzory.

V posledních několika desetiletích, tak jako v českém prostředí, i v maďarském prostředí probíhá vlna nostalgie a retra, hlavně směrem k 60. letům. Na základě tohoto trendu vznikl například film Pétera Tímára **Csinibaba** (Panenka) z roku 1997 nebo **Made in Hungária** Gergelye Fonyóa z roku 2009, který odkazuje přímo na kapelu Hungaria. Jejich předchůdcem byl snímek **Megáll az idő** (Čas se zastaví) z roku 1982 režiséra Pétera Gothára, který se ohlíží na i v té době dosti tabuizovaný rok 1956. Film je o dospívající mládeži, která se i přes nepříznivou situaci v Maďarsku žije svůj život a touží se bavit. Některé role hrají

známí hudebníci své doby, kteří se podíleli také na hudebních pasážích ve stylu 50. let 20. století. (Jávorszky — Sebők: 2006, s. 138-141)

## 6. Situace v ČSSR

Po roce 1948, kdy se k moci v Československu dostala Komunistická strana Československa, začalo pro tento stát dlouhé období faktické nesvobody a závislosti na Sovětském svazu. Sovětizace započala 9. sjezdem KSČ v květnu 1949, kde byla stanovena oficiální linie, kterou se bude výstavba socialismu v ČSSR ubírat.

V ČSSR, ale i v Maďarsku byl důraz na industrializaci státu. Z hlediska poměrně průmyslové české části to byla spíše otázka přechodu z lehkého na těžký průmysl. Situace na Slovensku byla jiná v tom, že tam se v podstatě jednalo o výstavbu průmyslových center jako takových.

Dalším sektorem, ve kterém docházelo k velkým změnám byl venkov a zemědělství. Probíhala kolektivizace, která oproti Polsku a Maďarsku byla z hlediska KSČ úspěšná. Z hlediska obyvatel československého venkova zdaleka však nebyla bezproblémová. Na rozdíl o Maďarska zcela vymizel sektor malých soukromníků, což mělo za následek to, že mnohé služby byly nedostupné. V dlouhodobém horizontu to mělo za následek rozvoj nelegálního melouchaření.

Sovětizace se výrazně dotkla také kultury. V 50. letech 20. století byla československá kultura v područí kultury sovětské. Vše, co zavánělo zahraničím, vyjma sovětského bloku, bylo nevhodné. Určujícím směrem, kterým se měla kultura ubírat byly teze socialistického realismu. Hlavním dvěma požadavky byla angažovanost – dílo muselo mít odpovídající idovou náplň a srozumitelnost – dílo muselo mít esteticky jasně čitelnou formu. Samotný tvůrce musel samozřejmě být uznán jako dostatečně vhodný a schopný takové dílo vytvořit. Hlavním předpokladem byla příslušnost k vládnoucí straně. Následná citace se vztahuje k literatuře, ale tento přístup byl typický i pro další umělecké směry. „*Socialistický realismus naplnil vizi nové literární kultury masově srozumitelnou, monumentalizující, citově apelativní, morálně povznášející, propagandisticky využitelnou kombinací řady intelektuálních, politických i estetických zdrojů: marxistické filosofie dějin, emblematické industrializace a kolektivizace, aktuální stranické interpretace společenského dění, některých tendencí avantgardního myšlení (např. touhy po zrušení hranice mezi uměním a životem a po velké umělecké syntéze – v případě socrealismu literatury nízké a vysoké, romantismu a realismu).*” (Janáček: 2007)

Umění již nereagovalo na změny ve společnosti, ale bylo organizováno shora. V prvopočátku měly umění a kultura pouze propagandistické cíle. Nešlo o nic jiného než vytyčit

československým obyvatelům směr, kterým se dál mají ubírat jejich myšlenky. Z veřejného kulturního života bylo vyloučeno množství osobností, které byly perzekuovány, případně emigrovaly, nebo byly tzv. akčními výbory Národní fronty vyloučeny vyloučeny. Takový lidé pak měli existenční problémy. V horším případ byli odsouzeni ve vykonstruovaných procesech. Kulturní život byl odstříhnut nejen od Západu, ale také od domácích kulturních tradic (popírání tradičních lidových svátků, případně změna jejich ideologické náplně a zavádění nových socialistických svátků. „*Po nástupu komunistické moci v Únoru 1948 se kromě výslovného přitakání novému společenskému řádu stala pozitivním bodem v hodnocení umění (zvláště hudby) tzv. lidovost. Pod tímto pojmem se snoubila nevědomost s pokrytectvím.*” (Vaněk: 2010, s. 542) Klíčové bylo dodržování směru socialistického realismu a následování sovětských vzorů. Boj o podobu oficiální kultury se vedl i v rámci samotné KSČ, hlavními aktéry byli tehdy přední ideologové, ministr informací Václav Kopecký a tajemník Ústředního výboru KSČ Gustav Bareš. „*V souvislosti s kompletním přebudováním systému řízení kulturní sféry zřídilo předsednictvo ÚV KSČ (na návrh generálního tajemníka ÚV KSČ Rudolfa Slánského) 20. září 1948 nový orgán, Kulturní radu KSČ.*” (Knapík–Franc: 2011, s. 480)

Druhá polovina 50. let 20. století znamenala lehké zmírnění předtím všudypřítomného dohledu ze strany státních orgánů. Pro období 1953-56 byla příznačná tzv. politika Nového kurzu, kterou v roce 1953 vyhlásil Sovětský svaz a kterou doporučil i všem zemím socialistického bloku. Šlo hlavně o zmírnění vlivu ideologie na umění, navrácení plurality žánrů a možnost vydávat i periodika zaměřená na kultury (hlavně literaturu). Došlo také v určité míře k obnově kulturní spolupráce se Západem a výrazně se rozvíjely kulturní vztahy se zeměmi třetího světa. Výrazný podíl na změně kulturní politiky byl také začátek televizního vysílání v květnu 1953. Rok 1956 se nesl v duchu kritiky kultu osobnosti J. V. Stalina, který se do kulturního života promítl například v rámci II. sjezdu svazu spisovatelů. Pro podchycení správného fungování kulturního života byly velmi důležití kulturní referenti. ROH. „*Jejich úkolem bylo napomáhat kulturnímu životu na daném úseku (...), působit při zajišťování státních oslav a různých masových propagačních akcích. (...) Už na jaře roku 1948 se kulturní referenti, kteří se pokládali za reprezentant dědictví a tlumočníky jeho názorů, kategoricky vyjadřovali k „ideové“ hodnotě uměleckých děl.*” (Knapík–Franc: 2011, s. 481)

Následujících několik let se neslo v duchu protichůdných tendencí. Vedení strany se snažilo posílit ideologickou stránku kulturního života a apelovala na tzv. dovršení kulturní revoluce a na odmítnutí revizionismu. Zároveň lehké otevírání se Západu sebou neslo nutnost

prezentovat se jako moderní socialistická země. Tento přístup se naplno projevil v roce 1958, kdy československý pavilon na Světové výstavě EXPO 1958 v Bruselu slavil ohromný úspěch. Ohlasy tohoto úspěchu se do veřejného života promítaly vznikem estetického směru, tzv. bruselského stylu, který měl vliv i na sériovou výrobu užitkových předmětů. Postupně se ukazovalo, že východiska socialistického realismu nejsou dostačující a uniformita se z umění začala vytrácet.

Období 60. let 20. století se vyznačovalo výrazným prohloubením rozpory mezi politickým vedením a umělci, jejichž cílem bylo dosáhnout co nejmenších zásahů cenzury a ideologie do jednotlivých děl. Toto napjetí se projevilo v samotné straně, kde se názorově střetávala skupina dogmatiků s reformní skupinou.

Kulturní život byl organizován různými institucemi a organizacemi. Jednotliví umělci museli být členy tzv. tvůrčích svazů. Pakliže nebyli, pro veřejný kulturní život jako by jejich díla neexistovala. Neměli možnost vystupovat ani jinak svá díla veřejně prezentovat. Dále to byly organizace masové, které organizovali zájmovou činnost a vyvíjely řadu kulturních aktivit jako například Revoluční odborové hnutí či Československý svaz mládeže. Pak tu také byli společenské organizace, což byli hlavně zájmové svazy se zaměřením na kulturu, tedy například filatelisté, křížovkáři apod. V reprezentaci kultury pak měli klíčovou roli kulturní podniky a organizace (divadla, muzea, parky kultury a oddechu, kulturní domy aj.), jejichž činnost spadala do centrálně plánovaného hospodářství. Kromě nich se dala kultura také prezentovat v médiích jakými byl státní film, státní nakladatelství a vydavatelství, rozhlas, televize a tisk. Ta absolutně podléhala cenzorským zásahům. Tak jako v případě Maďarska i v ČSR se však do velké míry spoléhalo na autocenzuru samotných tvůrců. Zásadní reprezentativní roli plnily také umělecké soubory Československé lidové armády. (Knapík: 2011, s. 41-53)

Shrnout to můžeme slovy Jiřího Knapíka, který *„Zvláště v prvních letech komunistického režimu se politika „demokratizace kultury“ naplňovala požadavkem rychlé a plošné ideologické revize kulturních hodnot, což vedlo k redukci smyslu kultury a umění na pouhou agitaci a režimní propagandu. (...) Režim usiloval o proměnu smýšlení občanů, zavedení nových kulturních návyků a tradic (nové svátky), a to ve městech i nejmenší vesnici.“* (Knapík: 2012, s. 8)

Pak ale přišel 21. srpen 1968 a vstup vojsk varšavské smlouvy na území ČSSR, což na dlouhou dobu znamenalo ukončení nadějí na společenské a kulturní uvolnění. Cesta, která v 60. letech 20. století v kulturním životě započala, byla násilně přerušena.

*„V období normalizace náležela kultura k nejvíce sledovaným oblastem společenského života. Bylo to dáno především tím, že právě umělci období 60. let patřili k největším kritikům komunistického zřízení a politiky Komunistické strany Československa (KSČ). (...) Poučení z krizového vývoje, ale i závěry nově svolaného XIV. Sjezdu KSČ vnesly do kulturní politiky strany a státu nové požadavky.“* (Junek: 2013, s. 113) Tyto nové požadavky KSČ realizovala skrze své organizace (například Jiřinou Švorcovou vedený Svaz dramatických umělců). Veškerá kultura se měla vrátit ke svým stranickým kořenům. Nejvíce se apelovalo na angažovanost kultury. *„Podstatnou otázkou se stal způsob, jakým na umělce působit. V tomto směru hrála důležitou roli oblast umělecké kritiky a také tzv. socialistická objednávka a seberealizace umělců při budování socialistické společnosti. Tím bylo chápáno angažování umělců při různých politických příležitostech.“* (Junek: 2013, s. 114) Po roce 1986 se oblast duchovní kultury opírá o stranický text Poučení z krizového vývoje let 1968-1969. Rockovou hudbu však již ignorovat nejde. *„V oblasti hudby, a úžeji hudby zábavné, měl rock už zcela nezanedbatelné místo.“* (Vaněk: 2010, s. 42)

Bylo však nutné opět revidovat seznam umělců, kteří byli z hlediska ideologické náplně svých vystoupení i svého soukromí pro stranu vhodní. Reálně šlo o zavedení prověrek a posílení kontrolního dohledu na umělci. Pakliže jimi daný umělec neprošel, znamenalo to pro něj konec možnosti žít se uměleckou činností. Jednotlivé kroky oficiálního dohledu byly v podstatě totožné s procesem, který fungoval i v Maďarsku. Primárně šlo o to, že texty jednotlivých písní museli být z ideologického hlediska posouzeny speciální komisí. Komise dohlížela i na schopnost kapela hrát. Umělci mohli vystupovat pouze, měli-li zastoupení agentury. Nejvýznamnější agenturou byl Pragokonzert. Agentury se staraly o gáži umělců. O osudu vystupujících rozhodoval mimo jiné i pořadatel akce, který musel mít povolení od příslušného okresního národního výboru, který byl nucen se seznámit se scénářem akce, s jednotlivými písněmi i mluvenými výstupy. Dodržení podmínek, na základě kterých bylo povolení uděleno, a přesné dodržení programu, bylo v průběhu vlastního programu ještě kontrolováno.

Samozřejmě ani vydávání nahrávek nebylo bez problému. Existovala dvě hudební vydavatelství. První Supraphon, který vydával to, čím se ČSR pyšnila. Druhý, Panton měl možnost vydávat takovou hudbu, která se lehce odchylovala od oficiálního esteticko-politického programu, jako byl například bigbít, folk či country.

Došlo také k realizaci tzv. rekvalifikačních zkoušek. *„Přezkoušení se týkalo přibližně 5800 umělců, které získaná kvalifikace opravňovala k profesní činnosti. (...) Ve skutečnosti ale*

*šlo o zastavení kvalifikací umělcům, kteří se stali pro režim nepohodlní. Samotná zkouška se skládala ze tří částí. První ověřovala znalosti hudební teorie a probíhala písemně. Druhá byla založena na ústním pohovoru o společenskopolitické situaci a teprve třetí část spočívala v samotné přehrávce před komisí.“ (Junek: 2013, s. 116)*

Na základě těchto kroků v ČSR tedy nakonec byly dvě velké skupiny umělců. Jedna z nich našla způsob kompromisu s režimem a stala se jeho reprezentanty na poli kultury, druhá se s ním nemířila a platila za to tak, že pro veřejnost oficiálně neexistovala. U hudebních umělců, kteří vystupovat mohli se často kompromis mezi nimi a režimem, projevil v textech, jejichž bezproblémovost, jednoduchost až hloupost režim na jednu stranu odsuzoval, ale na druhou stranu vítal, neboť takové texty nepředstavovaly ideologické nebezpečí a dal se skrze ně stavět svět v rámci režimem daných. *„Hudba měla dokazovat, že v normalizovaném Československu je vše naprosto v pořádku.“ (Junek: 2013, s. 118)* K charakteru oficiální hudby ještě tolik: *„Pop zanechával své posluchače v poklidu sedět u rádiových či televizních přijímačů (...). Hudebně i textově tíhl buď k adoraci pozitivního a optimistického vnímání okolního světa, truchlivější melodie a pomalejší rytmy pak byly vyhrazeny nešťastným láskám, ale i to jen na úrovni povrchní sentimentality, a ne autentických a silných emocí.“ (Vaněk: 2010, s. 49)*

Druhá skupina umělců byla režimem nucena vzdát se umělecké tvorby, pakliže tak neučinila, byla perzekuována. Tito jedinci se tedy mohli „vystupovat“ pouze ilegálně a s vědomím, že režim je sleduje a při první příležitosti proti nim i jejich fanouškům zakročí. Tento stav napětí mezi oficiální kulturou a tzv. undergroundem byl v ČSR přítomný v podstatě až do pádu režimu. Kontakt se zahraničím byl velmi omezený. *„Na přelomu 70. a 80. let se také pootevřelo povědomí o soudobé západní populární hudbě, zakonzervované na dlouhou dobu tím, že od počátku 70. let byla hranice individuálního dovozu těžko prostupná a licenční vydávání se omezovalo na několik vybraných podob soudobé hudby, čerpané spíše z provenience italské či německé než ze zemí anglofonních kořenů pop music.“ (BÍLEK: 2010, s. 71)* Teprve konec 80. let 20. století začal naznačovat změnu. Opatrně se začaly objevovat nové možnosti. Znamý hudební publicista Vojtěch Lindaur na své dramaturgické působení v kulturním středisku Opatov v roce 1983 vzpomíná takto: *„Během příštích měsíců se mi podařilo zaneřádit kulturní dům Opatov punkovým smetím, rockovým haraburdím a novovlnnými kejklemi, takže se spolu se žižkovskou Chmelnicí stala tahle krabice Jižního města poutním místem všech nepřátel reálného socialismu. Čím více divně vyhlížejících týpků z celé Prahy vystupovalo na stanici Družba (dnes Opatov), tím masivnější maléry létaly*

vzduchem.“ (Lindaur: 2007, s. 7)

Je třeba ještě dodat, že pro Československo byl také příznačný fakt, že v obou částech země se přístup k některým věcem lišil. Z pohledu kultury lze říci, že atmosféra na Slovensku byla sice provinčnější, ale v některých ohledech svobodnější. To platilo například pro pořádání vystoupení, kdy se Zlatá lyra jevila jako svobodnější než oficiální akce konané Praze. Z určitého hlediska měla Bratislava i mnohé východy. Jednak byla daleko od Prahy a nejvyšších představitelů státu, jednak byla blíže (skoro nadosah) Rakousku, což se projevilo například v tom, že měla lepší přístup k rakouskému rádiu a televizi. (Šebo: 2012, s. 23-30) *„Hudobný život bol prirodzene koncentrovaný predovšetkým v Bratislave, aj keď pozoruhodné osobnosti sa objavovali aj v menších mestách – tam prevažuje <alternatíva>, hudobný prejav vychádzajúci nejakým spôsobom z trendov rockovej hudby. (...) Od roku 1977 môžeme hovoriť o nástupe skupín ovplyvnených rockom, disko soundom a džez-rockom, ktoré chápu svoju produkciu a ko tvorivú dielňu pre vznik piesne a jej interpretáciu. Končí éra odděľovania skladateľa od interpreta a aranžéra, čo bolo dovtedy bežnou praxí.“* (Šebo: 2009, s. 272-273)

## 6.1 Maďarská hudba v ČSSR

Nebýt výše uvedeného dvojího uzavření se ČSSR zahraničí v roce 1948 a 1968 patrně by Omega v dubnu 2014 nekonzertovala v pražském Kongresovém centru. Totiž v momentě, kdy se do ČSSR oficiálně nedostává, neoficiálně pak nedostatečně rychle a v dostatečném množství zboží ze Západu, mládež adorující Západ si hledá alespoň odpovídající alternativu.

Takovou alternativou jsou obchody při zahraničních kulturních střediscích, které mají nádech exotiky. V těchto obchodech se kromě předmětů lidové tvorby a užitkových předmětů dají zakoupit například i gramodesky (občas i se západní produkcí). Maďarské kulturní středisko, které dříve sídlilo v dolní části Václavského náměstí v Praze, bylo jedním míst, které přinášelo závan téměř „západního“ vzduchu do šedé Prahy. Nejen, že díky vztahu k lidové tvorbě se zde dali pořídit vyšivané košile a haleny, které dobře rezonovali s módní vlnou navazující na styl hippies, ale dali se tu sehnat i gramodesky s nahrávkami maďarských kapel jako Omega, LGT apod. *„Když domácí zdroje hard rocku mohly působit jen prostřednictvím vesnických tancovaček, obracel se zájem publika k deskám z Maďarského kulturního střediska, neboť na jih od Bratislavy se tvrdý rock rozjel na plné obrátky a Omega nebo Locomotiv GT nebyly zdaleka jediné hojně hrající maďarské kapely tohoto stylu. Počátkem sedmdesátých let dělaly maďarské kapely svoji věc ve východní Evropě nejdůsledněji a ve špičce skutečně dobře.“* (Lindaur — Konrád: 2001, s. 64) Pro rockové

naděnce to bylo ideální, obaly byly lákavě barevné, hudba byla na československé poměry výrazně progresivní a o text zas tak dalece nešlo. Postupně maďarské kapely u československých rockových nadšenců dostali status skoro srovnatelný se západními vzory. „*Zatímco v sousedním Polsku a v Maďarsku beatové kapely <přidávaly plyn>, rozmáhaly se v gramofonovém průmyslu a pošilhávaly do zahraničí – a především ty jižní hrály i s patřičnou tvrdostí –, tuzemská situace nebyla právě růžová.*“ (Lindaur — Konrád: 2001, s. 54)

K maďarskému rocku se bohužel pojí i jedna smutná událost, která však měla relativně velký vliv na možnosti pořádání vystoupení v Praze. „*Od maléru, kdy při koncertě maďarské kapely Locomotiv GT (1973) došlo ke smrtelnému zranění jednoho z diváků, byla Lucerna preventivně rockovým rytmem uzavřena.*“ (Lindaur — Konrád: 2001, s. 76) Celá záležitost byla relativně zamotaná. „*Turné (Locomotiv GT – pozn. autorky) po Československu bylo několikrát připraveno a zase zrušeno. Československá agentura Pragokonzert nakonec kapelu pozvala poté, co navštívila ostatní socialistické státy. Zdá se, že jsme byli v této době jedním z nejkonzervativnějších systémů v rámci východního bloku. (...) Po koncertu ve Valašském Meziříčí 11. 9. 1973, které zhlédli i představitelé Pragokonzertu, zastoupení náměstkem ředitele Josefem Posejpalem, ředitelem skupiny zábavných žánrů Macháčkem a rovněž radou velvyslanectví MLR pro kulturu Boroszem, přikročili tito funkcionáři po skončení koncertu k besedě (spíše se jednalo o pohovor) s hudebníky. Schůzka byla míněna především jako prevence před pražskými koncerty. Členům skupiny doporučili změnit oblečení a upravit účesy.*“ (Vaněk: 2010, s. 169) Dále Vaněk cituje zprávu z koncertu z 18. 9. 1973 z materiálů pro Odbor kultury Národního výboru hl. města Prahy, ze které vyplývá, že diváci se shromažďovali u vstupu do sálu Lucerna již dlouho před začátkem koncertu. Okolí vchodu tedy bylo zaplněno lidmi, tlak lidí byl tak velký, že bohužel jeden mladík promáčkl výlohu a velmi vážně se zranil. Ze zpráv však nevyplývá, zda mladík zemřel. Ovšem historka poté kolovala mezi lidmi jako hrdinská smrt za rockovou hudbu, kterou zapříčinili strážníci VB, kteří prostor hlídali. „*Antonín Svoboda, který byl o koncertu informován, tak 18. 9. 1973 projednal celou kauzu s I. tajemníkem velvyslanectví MLR dr. Boroszem. Podle názoru maďarského tajemníka nebylo vystoupení ani chování beatové skupiny nijak extrémní. (...) Po jednání s Antonínem Svobodou však prohlásil, že do ČSSR, jmenovitě do Prahy, budou posílány jen takové soubory, o které projeví zájem československá strana.*“ (Vaněk: 2010, s. 199) Tento incident měl nejvýraznější dopad na československé hudebníky, kterým byly výrazně omezeny možnosti vystupovat, neboť rocková hudba se rovnala výtržnostem a problémům.

Maďarsko v 70. a 80. letech 20. století z hlediska svobody i nabídky zboží a z pohledu obyvatel ČSSR vypadalo jako skoro západní země. Tento fakt ještě posílil na konci 80. let 20. století takové rockové události, jakými byla například rocková opera István, a király, případně koncert kapely Queen.

## 7. Závěr

Výše uvedené tendence v Maďarském prostředí se sice ke konci již podobaly zákonům volného trhu, přesto však nelze opomenout fakt, že ať byl režim v Maďarsku volnější, byl to stále totalitní režim. Tak jako i další postkomunistické země i Maďarsko se v 90. letech 20. století muselo čelit faktu, že zapomenout na minulost a srovnat krok se západními zeměmi je nesrovnatelně těžší než se mohlo zdát. A to i přes to, že Maďarsko mělo vcelku dobře našlápnuto. Významnou změnou bylo pro kulturu to, že se v maďarském prostředí v postatě rozpadla. Šlo o to, že hudebních žánrů již bylo velké množství, vznikaly jednotlivé alternativní subkultury, které si již na úplném konci 80. let 20. století řešili například vydávání nahrávek a jejich distribuce či vydávání souvisejících periodik samy (například punkové hnutí v Maďarsku, které na základě hudebního klubu Fekete lyuk vybuodovalo vlastní malé hudební vydavatelství). Do té doby státní monopoly jako MHV či Interkoncert ztratily svou jedinečnost a hledali cestu, jak se i nadále uplatnit. V případě MHV se to povedlo a label Hungaroton funguje dodnes a i nadále vydává nahrávky klasické a maďarské lidové hudby. Skončilo centrální plánování a otevřely se nové možnosti: vydávat nahrávky bylo možné i ze soukromých peněz; bylo možné prodávat a kupovat nosiče zahraničních interpretů; vystupovat může v podstatě kdokoliv. Stejně jako v Československu i v Maďarsku proběhla privatizace státních podniků.

Situace byla příznivá pro hudebníky ve škatulce TILTOTT a TÚRT, ale i pro nově začínající. Těmto lidem rozšířili možnosti uplatnění se. Naopak pro zavedená velká jména to bylo období určité nejistoty.

To, co se změnilo asi nejvýrazněji, bylo rozšíření možností vystupovat. V uplynulých letech vzniklo mnoho festivalů populární hudby, které v první řadě cílí na mládež prahnoucí po zábavě. Mezi tyto festivaly patří třeba po celém Maďarsku i Evropě známý Sziget Fesztivál nebo Hegyalja Fesztivál, ale svůj význam mají také oblastní akce.

V roce 1993 poprvé uspořádali Sziget Fesztivál, který se postupně dostal mezi největší open-air festivaly populární hudby na světě. Festival se koná v Budapešti, na ostrově ve Starém Budíně (Óbuda). V minulých letech se akce zúčastnili stovky tisíc lidí, tento festival je největší kulturní akcí v Maďarsku s mnoha světoznámými hudebníky různých žánrů.

V roce 1993 uspořádali poprvé a od té doby každoročně pořádají druhý největší festival v Maďarsku VOLT Fesztivál v Šoproni. Festival je mixem hudebních žánrů a jeho popularita rok od roku vzrůstá. Pro milovníky elektronické hudby od roku 2007 pořádají

Balaton Sound Fesztivál na břehu Balatonu, v Zamárdi.

Největší festival východního Maďarska je Hegyalja Fesztivál, který se koná v Tokaji (a který však letos v roce 2014 již neproběhl). Festivalu se každý rok zúčastnilo přibližně 50 000 lidí, převážně fanoušci alternativního rocku a hard rocku. BalaTONE je dalším festivalem, který se odehrává na severním břehu Balatonu, v Zánce. Větší univerzity v Maďarsku (ve spolupráci se studentskými samosprávami) také pořádají festivaly, takzvané Egyetemi napok (Univerzitní dny).

Kromě toho v každém maďarském městě pomalu den co den vznikají nové hudební kluby, které mají jasně daný hudební profil a cílí na konkrétní jasně definovanou skupinu návštěvníků. Podobně rychle vznikala a zanikala nová hudební vydavatelství. Profese, kterou po dlouhá léta symbolizoval pouze Péter Erdős, tedy hudební manažer, se také rychle rozšířila.

Tyto možnosti vystupovat jsou zásadní, protože po roce 1989 postupně klesal význam hudebních nahrávek, respektive jejich prodeje. S nástupem internetu a možnosti stahování hudby se koncertování stalo hlavní možností výdělku muzikantů.

Většina zavedených a dobrých hudebníků své pozice potvrdila. Populární zpěvačky jako Kati Kovácsová a Zsuzsa Konczová stále zpívají a koncertují. Podobné to je i v případě populárních kapel jako Omega apod., valná většina z nich stále ještě koncertuje. LGT v 90. letech 20. století nasadili zajímavou taktiku, která spočívala v tom, že pořádali rozlučkové megakoncerty, ty ovšem vždy s určitým časovým odstupem několikrát zopakovali.

Nejzásadnější změna je patrná v případě středoproudé hudby, která reaguje výhradně na poptávku na trhu a je produkována již pouze jako spotřební zboží. Televize i rádia k ní tak přistupují. Valná většina této produkce přebírá zahraniční vzory a snaží se je co nejvěrněji napodobit. Primárně jde o to, že nápodoba se týká jak vizuality, tak i hudby samé. Navíc se do hudebního průmyslu dostala ve velké míře angličtina, která pro maďarské prostředí sice nebyla neznámá, ale také mu nikdy nebyla vlastní.

Po roce 1989 tedy již nelze mluvit o kulturní politice, ale o kulturním průmyslu. Paradoxně však již několik let trvající vlna nostalgie oživila zájem o 70. a 80. léta 20. století i o jejich kulturu, což se projevuje například ve filmu, kdy se příběhy často vrací do tohoto období s milou nostalgií či ostrou kritikou. Některé ikony maďarské populární hudby se stále objevují na obrazovkách televize, dost často však jako porotci talentových soutěží, či hosté v různých talkshow. Mezi takové osobnosti v maďarském prostředí patří například Gábor

Presser, který po roce 1989 psal hudbu pro některé populární maďarské filmy či Róbert Szikora nebo Feró Nagy.

Tento shrnující text si kladl za cíl zaznamenat hlavní tendence, hlavní těžiště populární a rockové hudby v Maďarsku ve 2. polovině 20. století. Dále to bylo zařazení populární hudby do kontextu oficiální kultury v Maďarsku. Záměrně byly vynechány aspekty, které se výrazněji vztahují k vizuální kultuře, například obaly nosičů, choreografie vystoupení (živých i televizních) nebo kostýmy vystupujících. Cílem práce také nebylo přinést úplný výčet v dané době působících hudebníků, zpěváků či kapel. Zaznamenány byly takové, které jsem z hlediska jejich významu a přesahu do zahraničí nemohla pominout. Nastíněna byla i situace na poli oficiální kultury v ČSR a odraz maďarské populární hudby v československém kontextu. Každý z těchto motivů by odděleně mohl být tématem pro další podrobnější zpracování.

Předpoklad, se kterým jsem k této práci přistupovala, se potvrdil. Rámce stanovené oficiální kulturní politikou v Maďarsku nebyly neměnné. Naopak byly nuceny reagovat na změny jak v přístupu vládnoucí strany ke kultuře, tak i na tlak veřejnosti. Tlak veřejnosti byl do velké míry motivován tím, že i přes omezené možnosti se seznámila se západní kulturou, v mém případě se západní, převážně angloamerickou hudební produkcí. Na základě tohoto seznámení se ji určití jedinci pokoušeli napodobit, mnozí další ji obdivovali a chtěli ji. Vládnoucí strana pak měla možnost využít buď represe, k čemuž se v Maďarsku uchýlit nechtěla, neboť se obávala toho, že nespokojenost by mohla vyústit ve „druhý rok 1956“, nebo pak učinit v zájmu zachování relativního klidu ve společnosti určité ústupky. V Maďarsku se potvrdilo, že tyto drobné ústupky byly pragmatickým krokem, který měl pozitivní ohlas i za hranicemi státu, neboť určité hudební svobody byly ze strany československých obyvatel vnímány pozitivně a obraz Maďarska se skrze tuto optiku jevil také velmi příznivě.

To, jak velmi odlišný byl v 70. letech 20. století postoj Maďarska a Československa, se projevilo poměrně pěkně právě u výše popsaného turné Locomotiv GT. Zatímco maďarská strana na vystoupení skupiny LGT neviděla nic provokativního a zvláštního a smutný pražský incident považovala za smutnou náhodu, z československé strany bylo patrné rozčarování a pobouření, navíc smutný závěr byl vnímán jako přímý důsledek nepřístojnosti rockové hudby. Tento rozpor poté ještě dlouho přetrvával. Teprve po roce 1989 dochází k určitému srovnání situace tím, že z hudby se stává hudební průmysl a hnacím motorem populární hudby jsou již výhradně finance, nikoliv ideologie. Podobný proces, který se po roce 1989 odehrál

v Maďarsku, proběhl i v československém prostředí. I přes rozdělení Československa na dva státy, stále na hudební produkce obou zemí vzájemně reaguje, stejně na ni reagují posluchači obou států.

## 8. Použitá literatura

- *56-os Ki kicsoda*. MTI 125 éves : 1956-2006. [Budapest] : MTI, 2006. Dostupné z WWW: <http://1956.mti.hu/pages/Wiw.aspx?id=2075> (cit. 2014-08-20)
- ADAMISOVÁ, Anna. *Beszélgetés Adamis Annával* (Matuz János interjúja). In: *A Szigligeti Színház* előadásának műsorfüzete. Szolnok : [s.n.], 2005.
- BÍLEK, Petr A. *K práci i k oddechu : Znakový systém normalizační pop music*. In: *Tesilová kavalerie : Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram : Pistorius a Olšanská, 2010. ISBN 978-80-87053-44-7.
- *Aurora 1983 óta*. Aurora.hu. [Budapest] : [s.n.], 2012. Dostupné z WWW: <http://aurora.hu/site/biografia/> (cit. 2014-08-12)
- *A magyar televízió története*. In: *Magyarország XX. Században : III. kötet : Kultúra, művészet, sport és szórakozás*. Szekszárd : Babits kiadó, 1996-2000. Dostupné z WWW : <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/516.html> (cit. 2014-08-20)
- *Az ősz Beatrice*. Beatrice.hu [Budapest] : [s.n.], 2013. Dostupné z WWW: <http://www.beatrice.hu/index2.html> (cit. 2014-08-11)
- *Az Ős Pokolgép*. Pokolgép.hu. [Budapest] : [s.n.], 2011. Dostupné z WWW: <http://www.pokolgep.hu/hist.jsp> (cit. 2014-08-12)
- *A Telefonhírmondó, az első beszélő újság*. In: *Magyarország a XX. században : III. kötet : Kultúra, művészet, sport és szórakozás*. Szekszárd: Babits kiadó, 1996-2000. Dostupné z WWW: <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/496.html> (cit. 2014-08-21)
- *A zenekar*. Piramisplusz.hu. [Budapest] : [s.n.], [2015]. Dostupné z WWW: <http://piramisplusz.hu/piramisplusz/> (cit. 2014-08-12)
- BABEL, Jaroslav. *Padesát let Omegy*. In: *babel.blog.idnes.cz*. 2009. Dostupné z WWW: <http://babel.blog.idnes.cz/c/256057/Padesat-let-Omegy.html#t2> (cit. 2014-08-13)
- *Benkó Dixieland Band*. Benko-dixie.hu. Budapest: [s.n.], 2002. Dostupné z WWW: <http://www.benko-dixie.hu/default.aspx?c=-1#> (cit. 2014-08-23)
- CSATÁRI, Bence. *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája* (doktori disszertáció). Budapest: ELTE, 2007. Dostupné z WWW: <http://doktori.btk.elte.hu/hist/csatari/disszert.pdf> (cit. 2014-08-21)

- CSALLÓKÖZIOVÁ, Réka. „Úgy érezte szabadon él”. In: Új ifjúsági szemle. Roč. IV (2009), č. 1. S. 77-96. Dostupné z WWW: [http://www.uisz.hu/archivum/uisz\\_22\\_csallokozi.pdf](http://www.uisz.hu/archivum/uisz_22_csallokozi.pdf) (cit. 2014-08-14)
- CS. VARGOVÁ, Katalin. *A beat és szocializmus*. In: archív.net : XX századi történeti források. Roč. 5 (2005), č. 3. Dostupné z WWW: [http://www.archivnet.hu/hetkoznapok/a\\_beat\\_es\\_a\\_szocializmus.html](http://www.archivnet.hu/hetkoznapok/a_beat_es_a_szocializmus.html) (cit. 2014-08-15)
- CZIPPÁN, György (ed.). *Anekdóták a hőskortól napjainkig*. Budapest : Ifjúsági Rendező Iroda, 1986.
- *Edda művek : Történet*. Edda.hu. [Budapest]: [s.n.], Dostupné z WWW: <http://www.edda.hu/tortenet/tortenet-1974-1978> (cit. 2014-08-10)
- HEGEDŰS, István. *Egy Ifi park emlékére – Huszonöt éve zárt be a Budai Ifjúsági Park*. Zene.hu. [Budapest]: [s.n.] 2009. Dostupné z WWW: [http://zene.hu/20090921\\_egy\\_ifipark\\_emlekere\\_huszonot\\_eve\\_zart\\_be\\_a\\_budai\\_ifjusagi\\_park](http://zene.hu/20090921_egy_ifipark_emlekere_huszonot_eve_zart_be_a_budai_ifjusagi_park) (cit. 2014-08-12)
- *Hungária*. Zene.hu. [Budapest]: [s.n.], 2006. Dostupné z WWW: <http://zene.hu/mazeszak/reszletek.php?id=2024> (cit. 2014-8-12)
- *Illés-biográfia*. Zikkurat.hu. [Budapest] : Zikkurat, 1999. Dostupné z WWW: [http://www.zikkurat.hu/illes/bio\\_1.shtml](http://www.zikkurat.hu/illes/bio_1.shtml) (cit. 2014-08-21)
- JANÁČEK, Pavel. *Socialistický realismus : co s ním?* In: A2. 2007, č. 22. ISSN 1803-6635. Dostupné z WWW: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim> (cit. 2014-07-2014)
- JÁVORSKY, Béla Szilárd – SEBŐK, János. *A magyar rock története I. : A beat kezdetektől a kemény rockig*. Budapest : Népszabadság, 2009. ISBN 978-963-9709-82-9.
- JÁVORSKY, Béla Szilárd – SEBŐK, János. *A magyar rock története II. : Az új hullámtól az elektronikáig*. Budapest : Népszabadság, 2009. ISBN 963-87072-2-4
- JUNEK, Marek. *Kultura mezi Chartou a Antichartou*. In: Kreiského éra v Rakousku a období normalizace v ČSSR. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta ; Togga, 2013. ISBN 978-80-7308-480-6; 978-80-7476-040-2.
- *Kisztori : 50 éve alakult a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség*. In: Múlt-kor. [Budapest]: Múltkor történelmi portál, 2007. Dostupné z WWW: <http://mult->

[kor.hu/cikk.php?id=16887&pIdx=2](http://kor.hu/cikk.php?id=16887&pIdx=2) (cit. 2014-8-12)

- KNAPÍK, Jiří. *Kultura mezi politikou a ideologií : Kultura v proměnách komunistického režimu*. In: Kulturní dění a životní styl v 50. a 60. letech 20. století. Opava : Ústav historických věd, 2012. Dostupné z WWW: [http://www.slu.cz/slu/cz/projekty/webs/popularizace/postery-sylaby-publikace-1/poster/1-cyklus/1010-sylabus\\_barva.pdf](http://www.slu.cz/slu/cz/projekty/webs/popularizace/postery-sylaby-publikace-1/poster/1-cyklus/1010-sylabus_barva.pdf) (cit. 2014-8-22)
- KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967 : 1*. Praha : Academia, 2011. ISBN9978-80-200-2019-2
- KONTLER, László. *Dějiny Maďarska*. Praha : Lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-405-x.
- Kovács Kati. Port.hu. Budapest : PORT Data Kft., 2014. Dostupné z WWW: [http://port.hu/pls/pe/person.person?i\\_pers\\_id=4695](http://port.hu/pls/pe/person.person?i_pers_id=4695) (cit. 2014-7-23)
- LGT – Újrahasznosítás. Lgt.hu. [Budapest] : Népszabadság, 2012. Dostupné z WWW: [http://www.lgt.hu/LGT\\_Ujrahasznositas.pdf](http://www.lgt.hu/LGT_Ujrahasznositas.pdf) (cit. 2014-08-22)
- LINDAUR, Vojtěch. – KONRÁD, Ondřej. *Bigbít*. Praha : Torst, 2001. ISBN 80-7215-148-7
- LINDAUR, Vojtěch. *Dotknout se snu*. [Praha] : Levné knihy Kma, 2007. ISBN 978-80-7309-420-1.
- PRAŽÁK, Richard. *Dějiny Maďarska*. Brno : Masarykova univerzita, 1993. ISBN 80-210-0699-4
- POSPÍŠIL, Filip – BLAŽEK, Petr. „Vraťte nám vlasy” : *První máničky a hippies v komunistickém Československu*. Praha : Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1873-1.
- ŘEZNÍČKOVÁ, Lenka. *Ke vztahu paměti a české identity v současné populární kultuře*. In: Populární kultura v českém prostředí. Praha : Univerzita Karlova, 2013. ISBN 978-80-246-2192-0.
- ROMSICS, Ignác. *Magyarország története XX. században*. Budapest : Osiris, 1999. ISBN: 963-379-548-6
- SKULTÉTY, Csaba. A Szabad Európa Rádió. In: Rubicon. Budapest: Rubicon-ház, 2008. Roč. 19, č. 1. Dostupné z WWW: [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/szabad\\_europa\\_radio/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/szabad_europa_radio/) (cit. 2014-8-14)

- STOREY, John. *Cultural theory and popular culture : An introduction*. London : Prentice Hall: 2001. ISBN 978-0-58-242363-3
- STUBEROVÁ, Andrea. „...mi az, hogy elmúlt...”. In: Stuber Andrea honlapja. [Budapest] : [s.n.], 2003. Dostupné z WWW: <http://www.sajt1.t-online.hu/materials/HUN/Cikkek/2003/Popfesztival.htm> (cit. 2014-8-14)
- SYSEL, Jan. *Vztah umělce a nahrávací společnosti v rámci repertoáru, marketingu a masových médií* (bakalářská práce). Brno : Katedra mediálních a komunikačních studií, 2009.
- SZŐNYEI, Tamás. *M.U.Z.I.K : Avagy Millecentenáriumi Underground Zenei Ingázás Komputeren*. [Budapest] : Artpool, 2006. WWW: <http://www.artpool.hu/muzik/index.html>
- (cit. 2014-08-24).
- SZŐNYEI, Tamás. *Rohan az idő*. In: Rubicon. Budapest : Rubicon-ház, 2004. Roč. 15, č. 8-9. 190-118 s.
- ŠEBO, Juraj. *Zlatá léta šedesátá*. Praha : Volvox Globator, 2012. ISBN 978-80-7207-869-1.
- ŠEBO, Juraj. *Normálne 70. roky*. Bratislava : Marenčin PT, 2009. ISBN 978-80-8114-001-3.
- *Történet*. Radio.hu. Budapest : Magyar Rádío, 2010. Dostupné z WWW: [http://www.radio.hu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=13&Itemid=94](http://www.radio.hu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=13&Itemid=94) (cit. 2014-08-20)
- VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll : Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Praha : Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1870-0