



ZPRÁVA

MAINSTREAM! POPULÁRNÍ KULTURA VE STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPĚ

Zdeněk Nebřenský

Ve dnech 29.–31. 10. 2020 organizovalo Centrum pro studium populární kultury, ve spolupráci s Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy, Národním muzeem a Německým historickým ústavem ve Varšavě online konferenci *Mainstream! Popular Culture in Central and Eastern Europe (Mainstream! Populární kultura ve střední a východní Evropě)*. Konferenční se virtuálně zúčastnily tři desítky badatelů a badatelek z dvanácti evropských států, kteří diskutovali o problému mainstreamu v populární kultuře.

Vášnivě politické a mediální přestřelky ve střední a východní Evropě v poslední době opakovaně potvrzují, že mainstreamová populární kultura představuje mimořádně zajímavý fenomén. Na jedné straně lze vyzorovat nekritické uctívání populárních celebrit a ikon rozdávajících „radost“ ve všech politických režimech, na druhé straně zaznívá moralizující kritika „kýčovitého umění“, které je ochotné kdykoliv se zaprodát. Zdá se, že mainstream může být v jistém ohledu „duchem doby“ (Zeitgeist). Cílem konference bylo zachytit tento Zeitgeist a prozkoumat mainstream jako pramen živící v soudobých středo- a východoevropských společnostech kulturní hodnoty a tradice. Je mainstream místním specifickým? Existují nějaké zvláštní kulturní hodnoty a představy, které se liší od ostatních evropských regionů? Vycházejí tyto hodnoty a představy z dlouhodobých regionálních tradic? Jedná se o autochtonní tradice, nebo na ně nějakým způsobem působí také kulturní importy z mimoevropského (globalizujícího se) světa? Tyto a další otázky se staly předmětem intenzivních třídních debat ve virtuálním prostoru.

V zahajující přednášce se IRENA REIFOVÁ (Praha) zabývala stigmatizací nižších společenských vrstev a zesměšňováním habitu sociálně slabých v českých televizních reality show. Zajímala se, zda existují nějaké souvislosti mezi zostuzováním sociálně slabých spoluobčanů a jejich habitem, který by bylo možné označit jako „socialistický“. Snažila se doložit, že televizní pořady tohoto typu nereflktují aktuální sociální problémy, ale zobrazují je jako pozůstatek („komunistické“) minulosti. Jinak řečeno, sociálně slabí (v tomto případě účastníci televizních pořadů pocházející z dělnického prostředí) si mohou za své problémy sami, protože nejsou ochotní přizpůsobit se požadavkům doby. V tomto ohledu dělají většinové společnosti „ostudu“ a zaslouží opovržení. Kdyby se trochu

více snažili, trh by je určitě za jejich úsilí přiměřeně odměnil. Reifová upozornila na problém, který je v sociálních vědách a v kulturních studiích předmětem nekonečných sporů, totiž nakolik individuální jednání podmiňují sociální struktury. Zdá se, že tyto struktury byly během postkomunistické transformace oslabeny a střední a východní Evropa se pro neoliberalní kapitalismus stala opravdovým eldorádem. Neoliberalní vládnutí zde dosáhlo (kulturní) hegemonie nesrovnatelné se západní Evropou, jak hezky ilustrovala kvalitativní analýza televizních pořadů *Výměna manželek* a *Prostřeno*.

Odpolední část konference otevřela prezentace ERENA EKINA ERCANA (Istanbul), který se věnoval proměně tureckých televizních seriálů. Poté co Netflix vstoupil v roce 2016 na turecký trh, stal se jednou z nejdůležitějších mediálních platform. Populární byl zvláště mezi mladými lidmi, kteří rychle přijali novou vizuální estetiku i z ní vycházející globální hodnoty. Mnohé z nich se dostaly do konfliktu s morálním poselstvím domácích seriálů. Například v lednu a dubnu 2020 proběhlo dokonce několik soudních sporů kvůli pořadům tematizujícím otázky LGBTQ. Méně viditelné kontroverze se týkaly zobrazování sexuality, která v tureckých seriálech absentuje. Netflix odsunul původní tureckou seriálovou produkci do anachronického postavení a zpochybnil její ideologické zázemí, což se neobešlo bez reakce ze strany vládnoucího režimu.

V další prezentaci zkoumala EVELĀNA TILTA (Salaspils) způsob, jakým globalizace ovlivňuje estetiku digitálních médií. Tvrdila, že tato estetika souvisí s estetikou sociálního umění a ovlivňuje porozumění tomu, co je „krásné“ a „vznešené“. Tento posun je zřetelně vidět v platformách sdružujících příznivce tzv. digital art a content sharing, například behance.com nebo instagram.com. Nalezli bychom ale také mnohé další. V kontextu středo- a východoevropské kultury se popularita digital artu zvyšuje (obzvláště během současné pandemické situace). Mezi trendy patří post-koloniální přístupy zaujímající stále větší prostor. Jedná se o sociální umění ve dvojitým smyslu – jako sociálně-kritické umění, které prošlo v klasickém „analogovém“ prostředí dlouhodobým vývojem. A také sociální jakožto umění odvozené od nových sociálních médií a sítí. V nich nemusí být kritická perspektiva příliš zřetelná, protože daleko zřetelněji reprezentují kulturní mainstream.

ONDŘEJ ŠTĚPÁNEK (Praha) sledoval cestu několika undergroundových a subkulturních skupin do hudebního mainstreamu v období post-komunistické transformace, která do Československa přinesla zásadní společenské a kulturní změny. Hudební vydavatelství založená na počátku devadesátých let využila příležitosti a pod rouškou popularizace dříve okrajových žánrů začala šířit v masovém měřítku jejich hudební kompilace. Vydala řadu samostatných alb dříve zakazovaných, či dokonce proskribovaných souborů, spjatých spíše s polooficiálním a nezávislým prostředím (punk, Oi!, metal). Mnohá uskupení se objevila na stránkách denního tisku a v hudebních videích. Byla propagována v televizním a rozhlasovém vysílání, zařazována do hudebních soutěží a žebříčků a nezadržitelně se prodrala do hlavního proudu.

V navazující prezentaci ukazoval PETR FERENC (Praha), jak vkus posluchačů populární hudby formovala komunistická strana. Ambicí režimu nebylo pouze dosažení a udržení kulturní hegemonie, nýbrž také snaha stát se jediným promotérem, vydavatelem a agentem (či agenturou) pro schválené umělce. V Československu fungovaly tři velké nahrávací labely, z nichž pouze jeden byl zapojen do mezinárodního obchodu. Hlavním exportním artiklem byla klasická hudba. Import sestával částečně ze západní populární hudby. Režim velmi záhy pochopil, že nebylo možné ignorovat existenci hudebních fenoménů s takovým dosahem, jako byl jazz, rock'n'roll a následně rock (zejména Beatles). Rozhodl se proto nabídnout posluchačům omezenou nabídku desek se západní populární hudbou. Výběr titulů byl ovlivněn jak cenzurou, tak i ekonomickými a praktickými důvody. Některá alba byla v Československu uvedena desítky let po původním vydání.

Druhý den konference zahájila prezentace LUCIE DUŠKOVÉ (Praha), která se zamýšlela nad zobrazováním zpronevěry v poválečné československé kinematografii. Touha po čestnosti a transparentnosti spolu s kritikou všudypřítomného rozkrádání představovaly v politickém a veřejném životě opakující se motiv a podnítily natočení celé řady pěkných celovečerních filmů. Výrazné bylo zejména období destalinizace, které otevřelo prostor pro oficiálně tolerovanou kritiku. Rozkrádání „majetku v socialistickém vlastnictví“, vyjádřené ironickým příslovím „kdo nekrade, okrádá rodinu“, našlo svoje filmové zpracování. Dušková se zaměřila především na postihnutí „zlodějského“ charakteru, snažila se odhalit záměry zlodějí a zjistit, jak své krádeže ospravedlňovali. Filmové obrazy zpronevěry interpretovala jako svébytný druh eskapismu – strategii, jak uniknout z reálného socialismu – ať už obohacením se na úkor druhých, životem v podsvětí, či výkonem trestu v nápravném zařízení.

IVA JELUŠIČ (Budapešť / Vídeň) se věnovala fotografii žen v chorvatském mužském magazínu *Start*, který vycházel od roku 1969. Časopis bez obalu otiskoval snímky nahého ženského těla a stal se nekritickou emulací západních vzorů. Zobrazování žen jako esteticky uspokojujících a sexuálně povzbuzujících objektů zároveň nijak nekolidovala s četnými vyobrazeními ženy-bojovnice (žena *borac*) vycházejícími z partyzánského mýtu (na kterém byla založena Titova diktatura). Kromě obou typů vizuálních reprezentací přihlížela Jelušič k západnímu projektu ženské emancipace, který v sedmdesátých letech poutal čím dál větší pozornost jugoslávské veřejnosti a zpochybňoval existující genderový řád. Z této kulturní synkreze vyplynul poměrně jednoznačný závěr: Titův režim lpěl na udržení dlouhodobých genderových hierarchií

(mužské nadvládě), kterou se publicisté snažili pouze odít do hávu sexuální liberalizace.

V další prezentaci se SIMONA RODAT (Cernica) zabývala nostalgií v soudobém Rumunsku. Zajímalo ji, jak lidé, kteří prožili své životy v komunistickém režimu, vzpomínají na předměty každodenní potřeby, západní hudbu a film. Na rozdíl od jiných komunistických zemí byla západní populární kultura v Rumunsku relativně přístupná (jako první se zde vysílal seriál *Dallas*). Mnohdy se prolínala s lidovým folklórem a oficiální ideologií. Nejvýrazněji se vzpomínky projevovaly právě v zacházení s různými západními artefakty, které byly přivezeny z („kapitalistického“) zahraničí (např. audiokazety, videokazety, časopisy). Rodat podotkla, že vzpomínky závisely na tom, jakou fází místní komunistický režim právě procházel, zda se jednalo o uvolnění, restrikce, či perzekuci. Podobně jako v dalších oblastech lidského a společenského konání, také vzpomínky na západní populární kulturu se pohybovaly na emocionální škále mezi smutkem, hořkostí a směšností.

JIŘÍ ANDRS (Praha) se svým příspěvkem vrátil do jara roku 1965, kdy Louis Armstrong odehrál legendární koncert v pražské Lucerně. V této době byl Armstrong slavným jazzovým hudebníkem světové velikosti. Podobně zářící hvězdy západní populární hudby vystupovaly za železnou oponou dosud velmi výjimečně. Armstrong byl první z nich a jeho koncert byl podle Andrs pro mladou generaci formativní zkušeností. Zatímco mnoho studií dosud sledovalo subversivní a politický potenciál západní populární hudby, Jiří Andrs se zaměřil na technokratické pozadí Armstrongova koncertu. Z dokumentů tajné bezpečnosti lze podle něj zrekonstruovat motivy západních producentů, kteří vystupovali jako obratní obchodníci a v soukromí se chovali vůči ženám z komunistické země jako nefalšovaní sexuální predátoři. Naproti nim stáli „komunističtí“ manažeři ze státní hudební agentury, nepřilíhli zkušenosti na hudebním trhu.

JAN BLÜML (Olomouc) se zabýval metodologickými problémy spojenými s reflexí osobnosti Bohuslava Ondráčka (1932–1998), jednoho z neúspěšnějších skladatelů čs. populární hudby. Jakkoliv může být „normalizační pop“ legitimním výzkumným konceptem, nelze se podle Blümle omezovat pouze na něj. Neméně zajímavé je stanovení kritérií, na základě kterých lze posoudit úspěch skladatele pop-music z hlediska rozsahu a charakteru uměleckého výstupu. Jan Blüml uvedl, že v případě slavných rockových skupin je možné podobné otázky zodpovědět, avšak v případě skladatelů pop music nejsou zatím k dispozici dostatečné znalosti. Jistou možností představují podklady pro korpusovou analýzu české populární hudby z šedesátých až osmdesátých let 20. století. Lze velmi dobře zkoumat například prodejnost, četnost vydání a hranost reprezentativních alb různých hudebních vydavatelství (zejména známou sérii „Album Supraphonu“). Je žádoucí také zařadit čs. populární hudbu do širšího mezinárodního kontextu a hledat srovnatelné hudební subjekty, jak na československé umělecké scéně, tak mimo ni.

Prezentace NATALIE POMIAN (Varšava) vycházela z vlastního etnografického výzkumu věnovaného recepci západní módy mezi polskou (varšavskou) mládeží v osmdesátých letech 20. století. Podobně jako v ostatních zemích komunistického bloku, také mladí lidé v Polsku toužili po západním oblečení. Obzvláště žádané byly džíny. Aby oblečení sehnali, museli být velmi vynalézaví. V důsledku

hospodářských problémů byly obchody prázdné. Pokud v nich nějaké zajímavé oblečení mladí lidé našli, museli ho velmi upravovat, aby splnilo jejich očekávání. Hlavní zdroje inspirace původně představovaly západní časopisy pro mládež a fotografie hudebních skupin. Nicméně polští vydavatelé a publicisté si omezení, kterým mladí „spotřebitelé“ čelili, velmi dobře uvědomovali a snažili se „poptávce“ adekvátně přizpůsobit. Do státem kontrolovaného tisku stále více pronikaly západní módní trendy a přispívaly k zmnohonásobení výsledného efektu. Jeho úspěch umožnilo překračování politických a ideologických hranic, po západní módě toužili mladí lidé bez ohledu na to, zda pocházeli z komunistických, nebo opozičních rodin. V této souvislosti mluvila Pomian o tzv. třetím kulturním okruhu, který rozšiřoval možnosti sebevyjádření.

Podle DAWIDA KASZUBY (Krakov) představovala v post-komunistickém období populární hudba (zvláště lidového charakteru) důležitý faktor při utváření národních identit. Schopnost oslovit široké publikum udělala z hudebních žánrů, jakým bylo například disko, součást mainstreamové kultury. Ukrajinská interpretka Verka Serduchka a polský Sławomir ve své hudební produkci bohatě využívali symboly ukrajinské a polské rurální kultury srozumitelné velkému množství posluchačů a posluchaček. Oba umělci pracovali s diskem, které bylo původně vnímáno jako nízký a generačně vyprofilovaný hudební žánr nezasluhující si větší (intelektuální) pozornost. Bylo jejich zásluhou, že přispěli k jeho „zlidovění“ a zároveň se snažili udržet jeho původní „subversivní“ potenciál. Ve svých skladbách Serduchka a Sławomir zesměšňovali národní stereotypy a představy toho, co znamená být Ukrajincem nebo Polákem. V návaznosti na studie Benedicta Andersona či literárněvědných konceptů ironie interpretoval Kashuba disko hudbu jako výzvu tomu, co je obvykle považováno za národní mentalitu a národní dědictví.

Poslední dvě prezentace druhého konferenčního dne byly zasvěceny hudebnímu fenoménu Laibach. KATARINA LAMEŠIĆ (Záhřeb) popsala počátky Laibachu v malém jugoslávském městečku na začátku osmdesátých let 20. století. První koncert Laibachu byl zakázán, protože Laibach odkazoval k německému názvu slovinského hlavního města Ljubljany okupovaného během druhé světové války nacisty. Postupně se Laibach posunul od opozičních pozic („zlobivých chlapců“) k státotvorným postojům. Dnes představuje pravděpodobně nejznámější slovinský exportní artikl. V návaznosti na řečené představila IRENA ŠENTEVSKA (Bělehrad) dlouhý pochod Laibachu do kulturního mainstreamu. Sledovala počátky Laibachu, kdy se dostal na seznam nežádoucích skupin, až po koncert v Severní Koreji, kde Laibach hrál jako jedna z prvních západních rockových skupin. Laibach vycházel z kontroverzního interdisciplinárního uskupení Neue Slowenische Kunst (NSK). Během své kariéry používal různá média a přístupy. Dlouho se snažil překračovat hranice konvenčního chápání hudby a zkoumat vztahy mezi uměním, politikou a populární kulturou.

Závěrečný konferenční den zahájila velkou přednáškou DINA JORDANOVA (St. Andrews), která nabídla několik postřehů týkajících se soudobých kulturních válek a geopolitických souvislostí měnící se populární kultury. Jordanova vycházela z vlastní zkušenosti opírající se o post-koloniální přístup raných devadesátých let 20. století. V této době nahradila většina východoevropských společností sovětský kulturní kolonialismus závislostí na západní populární

kultuře. Studená válka coby kulturní válka dosáhla nejoslnivějšího vítězství právě na bitevním poli konzumu. Možnost konzumovat a manažersky řídit vlastní já v obchodním domě či supermarketu představovaly hlavní frontovou linii – což ostatně ukázala opakovaně postkomunistická kinematografie v řadě zemí východní Evropy.

Spolu s tím rezignovali političtí představitelé na regulaci populární kultury, což ospravedlňovali poukazem na její údajný masový a demokratický charakter. Importovaná populární kultura, jako byl například bulvární tisk, soukromé televizní stanice, levná „butiková“ móda, propagace new age a ezoterie ve jménu nejrůznějších svobod a práv se sice rozvíjely lokálně, přispívaly ale paradoxně ke vzestupu nacionalismu a populismu. Ve východní Evropě dnes převládá příklon k západní populární kultuře, která je viděna jako globální fenomén, aniž se kdo zajímá o to, co se děje v ruské, indické nebo asijské populární kultuře, jež jsou v posledním desetiletí na vzestupu. Jedním z důsledků může být exploze rasismu a xenofobie.

Bez návaznosti na řečené analyzovaly EMÍLIA BARNA a ÁGNES PATAKFALVI-CZIRJÁK (Budapešť) vztah mezi populismem a mainstreamovou kulturou v soudobém Maďarsku. Zaměřovaly se na porozumění tomu, jak populární hudba přispívá k posílení populismu. Na příkladech maďarských hudebních hitparád, statistik a počtu zhlédnutí na YouTube ukázaly, že hudební skupiny a umělci sice propagovali údajně široce sdílené hodnoty, fakticky ale především vládnoucí politickou stranu. Na oplátku se tato strana snažila hudební skupiny ve své kulturní politice upřednostnit (například poskytováním státních grantů, sponzoringem obchodních společností napojených na politické strany, hudební kulisy na politických shromážděních apod.). Podle obou badatelek populární kultura obecně a populární hudba zvláště umožňují, aby populistické ideologie pronikaly a ovládaly kulturní mainstream.

MARTA KOTWAS (Londýn) ilustrovala, že k populismu nemusejí mít blízko pouze populární hudební tělesa hrající sladkobolné písně či primitivní rasistické skladby. Neméně populisticky mohou vyznívat hudební žánry dlouho považované za extrémní či okrajové, jako například disko polo, které se v poslední době dostává do popředí. Disko polo bylo dlouhou dobu vyloučené z mainstreamových polských médií a hudební scény. Bylo opovrhované coby kýčovitě a bezmyšlenkovitě, vyznávané deklasovanými živly. Přesto pozoruhodně přežívalo mimo hlavní mainstreamové kanály, aby se pak náhle prosadilo s překvapivou silou. Není zcela jasné, zda jeho veřejné zviditelnění umožnil nástup populismu. Spíše se jednalo o fenomén, který kráčel ruku v ruce. Disko polo je svébytným kulturním produktem nescoucím vlastní populistickou trest. Jako takové může velmi snadno být využito vládnoucími politiky, protože je hudbou „obyčejných lidí“. Současně disko polo rozšířilo svůj dosah: tím jak proniklo do kulturního mainstreamu, změnilo jeho status a rozsah.

Podle JAKUBA MACHKA (Praha) byl význam diska v pozdním socialismu velmi odlišný od ostatních žánrů populární hudby. Ve své původní formě kombinovalo disko prvky romantismu s erotikou a přizemním konzumem. Ohlas diska v široké veřejnosti přiměl stranické představitelé, aby se pokusili využít populární zpěváky pro své politické cíle. Hudebníci se naopak pokusili využít toto politické krytí pro

své umělecké a obchodní zájmy. Není proto jasné, kdo měl z tohoto spojení větší užitek. Jistě to ukazuje mimořádnou schopnost adaptace určité skupiny umělců, kteří adekvátně s politickými požadavky upravili estetické „kvality“. Současně se nemohli zcela oprostít od kulturního a hudebního kánonu, aby si udrželi popularitu ve společnosti. Zvláště mladá generace odmítala politické umění a redefinovala kulturní mainstream. Objasnit tuto konstelaci může podle Machka výzkum jednotlivých hudebních scén, kde se disko hrálo. Na tanečním parketu byla většina hudebních skladeb sice zahraniční, ale existovaly také místní nahrávky, jejichž obliba procházela napříč generacemi.

V posledním konferenčním příspěvku představil MARKO ZUBAK (Záhřeb) německou euro-diskovou senzaci Boney M, která v době své největší slávy v letech 1977–79 vystupovala po celém východním bloku. Účastnila se hlavních festivalů populární hudby a plnila stadiony v Československu, Maďarsku, Jugoslávii, Sovětském svazu a Polsku. V dějinách Boney M i v dějinách socialistického diska se jedná o méně známou epizodu, která může ukázat na některé společné charakteristiky populární hudby na evropském kontinentě. Koncertní tour Boney M ukazuje, do jaké míry komunističtí funkcionáři tolerovali západní hudební žánry, zda jim kladli větší či menší překážky, jak (ne)dokázali čelit tlaku západních i domácích hudebních manažerů apod. Oproti interpretaci, která oceňuje rockovou hudbu kvůli jejímu opozičnímu potenciálu, se Zubak přimlouval za diferencovanější chápání populární hudby ve východním bloku. Doporučoval oprostít se od binárních kategorií a plédoval za nuancovanější pohled na kulturní mainstream.

Konferenční přehled

Karel Šima (Prague): Úvod

Hlavní přednáška Irena Reifová (Prague), Classed based shaming in Czech Reality Programs: Hidden affinities of post-socialism and makeover television

Panel 1

Chair Irena Šentevska; Eren Ekin Ercan (Istanbul), Netflix versus TV: Transformation of TV Series Culture in Turkey; Evelína Tilta (Salapsils), Transferring the Mainstream: Aesthetics of Digital media and globalisation

Panel 2

Chair Tomáš Kavka; Ondřej Štěpánek (Prague), Integration of originally subcultural bands into the mainstream after the

Velvet Revolution; Petr Ferenc (Prague), Licensed records – how did Czechoslovak government shape listener's taste in pop music?

Panel 3

Chair Jakub Machek; Lucie Dušková (Prague), „Thievery is the worst disease which could afflict us.” Reflecting misappropriations in the post-war Czechoslovak cinema; Iva Jelušić (Budapest / Vienna), Forgetting the Partizanka: Women in the Men's Magazine “Start”; Simona Rodat (Cernica), Popular culture in communist Romania (1945–1989) as retraced in life histories: between nostalgia and sorrowful memories

Panel 4

Chair Zdeněk Nebřenský; Jiří Andrs (Prague), Technocratic background of the gig that inspired and shaped a generation – Louis Armstrong in Prague 1965; Jan Blüml (Olomouc), Composer Bohuslav Ondráček and the Possibilities of Musicological Research of the Czech Pop Music in the 1960s–1980s; Natalia Pomian (Warsaw), Longing for the West. Youth fashion in the 1980s in Warsaw

Panel 5

Chair Ondřej Daniel; Dawid Kaszuba (Cracow), Performing National Irony. Verka Serduchka and Sławomir as examples of Critical disco; Katarina Lamešić (Zagreb), Transforming the discourse: How a nation-wide ban helped Laibach reach international success and what came after; Irena Šentevska (Belgrade), 40 Years of Laibach: A Long March on the Mainstream

Hlavní přednáška Dina Iordanova (St. Andrew), Culture Wars and Popular Culture

Panel 6

Chair Marko Zubak; Emília Barna and Ágnes Patakfalvi-Czirják (Budapest), The Mainstreaming of Populism through Popular Music in Hungary; Marta Kotwas (London), “Because of your eyes, those green eyes of yours, I've gone mad”. The Polish populist right's affair with Disco Polo

Panel 7 Chair Blanka Nyklová; Jakub Machek (Prague), Czechoslovak socialist discotheques as the heterotopia of Western life; Marko Zubak (Zagreb), Disco Schlager and Late Socialism: Boney M in Eastern Europe; Zakončení konference