

FESTIVAL JAROCIN A DALŠÍ PROSTORY SVOBODY V POLSKU 80. LET: ZA OBZOR MÝTŮ

text: **Łukasz Strzelczyk**

Zvýšený zájem badatelů o Jarocinský festival zahájila v roce 2003 publikace novináře Mikołaja Lizuta *Punk Rock Later*. Dala impuls k dalším, více nebo méně úspěšným publikacím, monografiím a konferencím věnovaným fenoménu Jarocina. Proč fenoménu? Význam této události je nejen kulturní, statutární (generační) ale i čistě kvantitativní. Průměrný roční počet návštěvníků festivalu přesahoval deset tisíc a je třeba dodat, že v některých letech to bývalo i přes dvacet tisíc! Na kvaziautoritativní stát jsou to impozantní čísla.

Myslím si, že kritická analýza tohoto jevu a poukázání na jeho širší perspektivy, včetně ekonomických, stojí za pokus. Čas od času se vrátí silnější teze o vnějškovém řízení Jarocina, tvrzení, že byl řízen Státní bezpečností a sloužil vládě jako prostředek uvolňování společenského napětí. Jsem vzdálen tak smělým závěrům, jelikož nejsou dostatečné důvody, které by podpořily tuto tezi.¹ Mým záměrem není úplně rozpustit mýtus Jarocina, inkubátoru polského rocku, oázy svobody, společných hodnot atd.

Prostory tvůrčí svobody nevznikly náhle v osmdesátých letech, mají svou bohatou tradici v poválečných dějinách polské kultury, která odbíhá od trajektorií jiných socialistických států. Jak podtrhuje Konstanty Usenko ve své vynikající knize *Oczami radzieckiej zabawki (Očima sovětské hračky)*, polský socialismus charakterizovala větší umělecká autonomie než např. v Rusku, kde vláda kontrolovala nebo se snažila kontrolovat každou formu vyjadřování.² Po průlomů v roce 1956 se kultura v Polsku snažila držet krok s aktuálními trendy a pokoušela se o nezávislost na oficiálních autoritách. Jedná se o symbolický letopočet, kdy se udál první ročník jazzového festivalu v Sopotech, první ročník festivalu moderní hudby *Warszawska Jesień* (Varšavský podzim) atd. Stále směřuje se vyvíjela také rocková hudba, která aby se vyhnula obviňování z internacionalismu a problémům ze

strany autorit, přijala domácí jméno *big beat*, které stvořil pravděpodobně nestor polské zábavní hudby, Franciszek Walicki.³ Atmosféru pořijnové oblevy formovaly hlavně rebelantské časopisy (od roku 1955 *Po prostu*), *bikiniarze*⁴ bezostyšně pochodující po ulicích polských měst, symbolické a odbojné barevné ponožky Leopolda Tyrmanda a četná studentská divadla STS – polská kultura navzdory socialistické doktríně a pokusům odříznout ji od západoevropských trendů zůstávala výjimečně citlivá na jakékoliv umělecké nebo intelektuální novinky. Podobně jako ve Spojených státech byla kultura šedesátých let ve velké míře tvarována a poháněna mládeží a studenty – novou generací vyrostlou z poválečné populační exploze, rychle rostoucího indexu vzdělání, různorodých geopolitických problémů atd. Tento specifický souběh okolností přispěl ke vzniku *prostorů svobody*. Byly sice přidělovány a řízeny vládou, stále v nich však byla přítomna svoboda tvůrčí. V samotné Varšavě fungovalo přes tucet takových míst, od diskusního Klubu Krzywe Koło působícího vedle stejnojmenné galerie, po řadu autorských galerií vznikajících od šedesátých let – mezi ty nejvýznamnější patřily Galeria Foksal, Galeria Współczesna či Galeria Studio.

Nebylo žádným překvapením, že autority se snažily na tyto změny reagovat, protože měly zájem vhodně usměrnit skrytou energii mládeže. Za tímto účelem byly vytvářeny četné mládežnické organizace: *Związek Młodzieży Socjalistycznej* (Svaz socialistické mládeže), *Związek Młodzieży Wiejskiej* (Svaz venkovské mládeže) atd., které byly v roce 1976 přetvořeny v jednu velkou organizaci, *Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej* (Svaz polské socialistické mládeže). Naštěstí ne každého mladého Poláka zajímalo takové pojetí každodenní reality, jak si je představoval Gomulka nebo Gierek (polští generální tajemníci), ne každého lákaly výhody vnucené životní dráhy. Mládež se stále častěji bouřila a dávala najevo své roztrpčení. Popularitu získávaly nové subkulturní

či širěji alternativní vzpurné skupiny: především hippies.

Pozdní šedesátá léta charakterizuje zintenzivnění těchto proměn, započatých s pořijnovou politikou oblevou a postupně upevňovaných v následujícím období zvaném „malá stabilizace“. Krize hodnot a perspektiv se stala nevyhnutelnou. Překrývala se s blížící se ekonomickou krizí a jejími nejznámějšími důsledky, jež představoval v prvé řadě Výbor ochrany dělníků a později Solidarita. Klíčovým momentem byl jistě rok 1968, ačkoli jeho charakter byl v Polsku úplně jiný než na Západě a ne tak dramatický jako v Československu. V případě Polska tu byl „jen“ antisionistický hon na čarodějnice, boj s inteligencí a studentské nepokoje, které nevyhnutelně polarizovaly poměry a vytvořily výraznou hranici mezi „my“ a „oni“. To poskytovalo vhodné podmínky pro rozvoj disidentského hnutí. V roce 1966 zřídil Marek Garztecki asi první kontrakulturní klub v Polsku (a možná i v celé středovýchodní Evropě), místo setkávání pro nadšence a hippies: Folk and Protest-Song Fan Club, jenž po přestěhování změnil název na Jajo pełne muzyki (Vejde plné hudby). Vznikají taky první sjezdy a komunity hippies (Ożarów Mazowiecki, Podkowa Leśna). Pro konec šedesátých let byly taky důležité festivaly, jež vydláždily cestu pro zde analyzované jevy další dekády: Ogólnopolski Festiwal Awangardy Beatowej v Kališi, Muzyczny Camping v Lubániu atd.

Celostátní přehlídka hudby mladé generace – takto zněl plný název festivalu v Jarocině, malém městě nedaleko Poznaně – se poprvé uskutečnila v roce 1980. Dříve fungovala jako Wielkopolskie Rytmu Młodych. Díky novým, šikovným organizátorům se stala nejvýznamnějším festivalem osmdesátých let. Ostří mé kritiky se soustředí ke dvěma problémům: shora danému, trochu konjunkturalistickému prosazování popularity Jarocinu a opomíjení finanční otázky během analýzy tohoto jevu. Obojí vyplývá patrně z mechanismů potlačení „málo“ důležitých faktorů a ze sentimentálního přístupu, což je pochopitelné, není však dobře, když takové tvrzení míří k heroizaci individuálních postojů. Také četné životopisy umělců z tehdejších let, jak se zdá, bohužel, deformují obraz tehdejšího dění.

Mojé teze je, že Jarocin byl nejen největším festivalem alternativní hudby, ale taky skvěle prosperujícím podnikem a to shora řízeným, kontrolovaným vládou, ale současně také poskytujícím všem zúčastněným stranám nemalé zisky. V dosavadních analýzách se opomíjejí informace o platech umělců. I když se čas-

to jednalo o debutanty, dostávali stejný honorář jako „hvězdy“. Vydáme-li se dále tímto směrem, zjistíme, že festival měl své soukromé sponzory (podniky), placený vstup a podléhal postupné profesionalizaci: identifikátory dovolující přístup do určených sektorů, outsourcing (ozvučení), využití médií atp. Kdybychom opomenuli kontext tehdejší Polské lidové republiky (PLR, polsky PRL) – šedivou všednost, nudu, nedostatek mnoha druhů zboží a lístky na potraviny – vypadal by skoro jako současné hudební festivaly. Znamená to, že se Jarocin stal laboratoří kvazikapitalistických proměn? Firmou zkoumající možnosti a způsoby příštího fungování? Tyto otázky zůstávají otevřené.

Co by také nemělo ujít pozornosti, je fakt, že Jarocin získal význam po zesílení mediální kampani vedené Walterem Chelstowským, hlavním tvůrcem obrazu Jarocina v letech 1980–1986. Podpora televize (Studio 2), radiové stanice Rozgłośnia Harcerska (Skautský rozhlas) či místního rozhlasu Nieprzemakalni (Nepromokaví) vynesla festival z pozice jedné z mnoha lokálních událostí do postavení celostátního podniku uznávaného autoritami. Za úspěch odpovídali lidé schopní vycílit díru na trhu a šikovně ji obhospodařovat – vytvořili žádaný produkt, hudbu mladé generace. Byl to výrobek zaměřený na mladé lidi, ač vytvářený značně staršími činiteli. Úspěch Jarocina povzbudil k další expanzi a uplatňování podobného vzorce: Rock Galicja, Poza Kontrolą atp. Lze tedy mluvit o nezávislosti Jarocina, anebo vůbec punk-rocku? Vždyť festival byl vždy organizovaný výše zmíněným ZSMP a Jarocinským kulturním domem. Jiným zářným příkladem prostoru umělecké svobody byl varšavský klub Riviera Remont. Byl založen v roce 1973 a rychle se stal jedním z nejzajímavějších a nejprogresivnějších kulturních center v Polsku. Tady se konala světová premiéra Antonioniho *Povolání: reportér*, setkání s Václavem Havlem, Juliem Cortázarem, Bernardem Bertoluccim, Volkerem Schlöndorffem, Marcellem Mastroiannim, koncerty světových jazzových hvězd či první punkový koncert v Polsku: The Raincoats (1978!). A to jsou jen některé příklady. Jaká racionální úvaha tedy stojí za srovnáváním Remontu a Jarocinu? Oba byly centry společenských a kulturních proměn. Klub byl stejně jako festival řízen ZSMP, v dvoupatrovém prostoru se konaly nejen náročné, alternativní události, což se dnes usilovně podtrhává, ale taky lihem oplývající diskotéky pro mladé aparátčíky a stejně mladé stranické reformátory, kteří záhy měli modernizovat politický systém v Polsku.

Nenarodila se právě v Remontu nejen současná kultura, ale i základy třetí polské republiky? Remont přitahoval různé lidi jako magnet.

Výše popsané skutečnosti oslabují důvěru v dosavadně přijatý obraz fungování kultury v Polsku osmdesátých let, zejména v souvislosti s mechanismy fungování festivalů nebo studentských klubů. Punk-rock, který byl součástí tzv. třetího oběhu kultury⁵, měl být protichůdný zároveň jak režimu, tak postsolidaritní opozici. Zatímco ale druhý oběh byl skutečně separován od vlády výraznou hranicí, třetí oběh, zapletený do ekonomických poměrů, byl schopen vzpoury jen axiologické či estetické. To však nesnižuje uměleckou hodnotu děl vytvořených v těchto prostorech, zpochybňuje to pouze tezi o protisystémové DIY povaze tohoto fenoménu. Biografie hlavních umělců angažovaných v kontrakturním hnutí a taky pozdější osudy většiny organizátorů ukazují, že tato moje výzkumná perspektiva je odůvodněná. Na jedné straně máme totiž evidentní třídní charakter první vlny punk-rocku, její intelektuální rysy a prolínání hudby s výtvarným uměním, na druhé máme pozdější kariéry čelních postav, jako jsou Paweł Sito, Kuba Wojewódzki, Katarzyna Kanclerz, Grzegorz Brzozowicz a jiných, kteří podivuhodně snadno našli své místo v reáliích turbokapitalismu devadesátých let.

Zmínil jsem výše původ a tradice, z nichž vychází polské punkové hnutí osmdesátých let. Dohromady s „festivalózou“ se staly přirozeným rozvinutím a výsledkem dřívějších úspěchů a rozšířením bojiště. Mám však dojem, že souběžně s tímto emancipačním procesem se objevily nové, dosud nedostatečně analyzované problémy. Mezi ně patřilo nejen postupné zaplétání se s vládním aparátem, což po roce 1981, čili se zavedením stanného práva, bylo chápáno jako kolaborace a podpora režimu, ale především podléhání procesu komercializace. Proslulé Wilczkovy zákony,⁶ které ještě v PLR povolovaly soukromou hospodářskou činnost, podle mě nebyly ani tak impulsem ke změně, jako spíše její výsledek a odpověď na bouřlivá osmdesátá léta, kdy zábavní průmysl dosáhl vrcholu a stal se velkým strojem na vydělávání peněz. Jak uvádí Konrad Wojciechowski, v roce 1979 byla PLR jedním velkým festivalem: „83 událostí mezinárodního rozsahu, 184 důležitých celostátních a 60 regionálních událostí.“⁷ To dává dohromady 327! Až příliš jasný je tak přístup vlády PLR: chléb je, ač ne vždy čerstvý, potřebujeme tedy hry v podobě různých zformátované zábavy. Nejsou to až příliš pragmatické počátky punk-rocku?

POZNÁMKY

1. Na druhé straně je třeba si pamatovat, že Jarocin byl jediným festivalem, jenž nebyl odvolán po vyhlášení stanného práva, což v konečném důsledku může vzbuzovat výhrady.
2. Squaterské hnutí v Leningradu sice na první pohled popírá tuto tezi, nejde ale o výjimky, ale o rozsah a opakovanost těchto jevů.
3. Symbolický pro rockovou hudbu v Polsku je rok 1959, kdy se uskutečnil první rockový koncert v Polsku a vznikla skupina Rythm and Blues.
4. Označení pro příslušníky polské subkultury typické pro padesátá léta – protějšek českých pásků, ruských stilag, britských teddy boys a amerických beatníků.
5. Pojmem třetí oběh se označuje oblast kultury v období pozdní PLR, alternativní jak vůči kultuře hlavního směru podporované vládou, tak zároveň politické opozici a jejímu takzvanému druhému oběhu (zveřejňovanému neoficiálním způsobem anebo v zahraničí). K třetímu oběhu tak patří aktivity anarchistických, pacifistických a ostatních kontrakturních hnutí (pozn. překl.).
6. Obecný název zákonů Mieczysława Wilczka (ministra průmyslu) a Mieczysława Rakowského (předsedy vlády) týkajících se hospodářské činnosti, které liberalizovaly stávající právní předpisy. Stojí za zmínku, že první právní regulaci připouštějící kvaziskokromé podniky představovalo nařízení z roku 1976.
7. Citát pochází z nepublikované knihy Konrada Wojciechowského a Mirosława Makowského *Festiwal PRL, czyli piknik, rozkosz i lunapark*.

Odkazy na internetové zdroje:

<http://www.zero-books.net/books/poor-but-sexy>

<http://culture.pl/en/article/polish-festivals-you-cant-attend-anymore>

<http://culture.pl/en/work/beats-of-freedom-leszek-gnoinski>



ŁUKASZ STRZELCZYK

autor je doktorand Varšavské univerzity
a kurátor výtvarného umění
a sound artu