

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ

FAKULTA SOCIÁLNÍCH STUDIÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ideová východiska československého undergroundu v období 1973 až 1983

PRAHA 1999

PAVEL UHL

Masarykova univerzita v Brně  
Fakulta sociálních studií

Katedra: politologie  
Obor: politologie  
Školní rok: 1998/99

Ideová východiska československého undergroundu v období 1973 až 1983

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Maxmilián Strmiska, Dr.  
Zpracoval: Pavel Uhl  
Praha 1999

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny

## Úvodem, podmínky vzniku

*Východiskem jest*

- a) *základ od něhož vycházíme, podstatná zásada, prvotní hledisko*
- b) *způsob, kterým jest možno uniknouti z obtížného postavení, z obtížné situace; úspěšné řešení, odpomoc, rozluštění*

Příruční slovník jazyka českého, díl VII., Československá akademie věd, Praha 1953

V šedesátých letech, stejně jako celý Západ, zažilo Československo období otevření se světu, novým kulturním a sociálním proudům. Na Západě, stejně jako v Československu proběhlo něco co by se dalo nazvat společenskou revolucí, která způsobila, že se společnost změnila natolik, že návrat do předchozích poměrů byl prakticky nemožný. V sedmdesátých letech vznikl nový kulturně-sociální fenomén, který je do dnešní doby ještě ne zcela probádaný a který se od všech dosavadních kulturních směrů něčím lišil. Co bylo jeho podstatou, zůstává pro mnohé dodnes otázkou<sup>1</sup>.

V Československu byl proces kulturní a společenské liberalizace ukončen na počátku 70. let, kdy byla zahájena z pozic politické moci společenská normalizace, která se nevyhnula ani kultuře. Kulturní život, respektive lidé, kteří se ho aktivně účastnili, se ocitli před dilematem zda dát najevo loajalitu vůči novému politickému establishmentu nebo přijít o jeho koncesi ke kulturní tvorbě. Postupem času, jak se společenské poměry konsolidovaly, se vytvořilo relativně široké spektrum umělců, kteří tento požadavek nespĺnili. Establishment začal vytvářet poměrně strukturovaný systém podle kterého různé jednotlivce a skupiny zařazoval podle více kritérií do poměrně široké škály možností se kulturně projevat a tvořit. Jako kritéria byla použita zejména konvenčnost projevu, jeho domestikace, schopnost činit ústupky, která byla zvláště oceňována, a jiné.

---

1 Současná literární věda nevezala podzemní kulturu příliš na vědomí. V Přehledných dějinách literatury III (Ladislav Soldán a kol., SPN a. s., Praha 1997) je celému undergroundu věnováno dvakrát méně než establishmentem podporovanému Radku Johnovi.

Tato kulturní politika se systémově lišila od období 50. let tím, že místo striktního ano/ne nabízela širší škálu možností soužití s establishmentem a kladla větší důraz na rozhodnutí samotného umělce. Tato flexibilita činila systém prostupnější.

Pro establishment nejvýznamnější oblastí kultury, ostatně jako po celé 20. století, byla samozřejmě oblast hudební. Její důležitost vyplývala z masové povahy tohoto úseku kultury, ze skutečnosti, že jako jediná dokázala více či méně oslovovat širší skupiny obyvatelstva, působit v interakci a budit zájem zejména mladší generace.

Jiné oblasti kultury, jako umění výtvarné a literární hrály také roli v kulturní politice státu, ale z jiných důvodů, které vyplývaly zejména z toho, že se v těchto kulturních oblastech pohybovali zejména intelektuálové. Z těchto důvodů byly metody kulturní politiky v různých oblastech odlišné, zejména co do kombinace metod povolování, zakazování, kontrolování, ovlivňování a trestání.

Lidé pracující na úseku kultury (umělci) se tedy podle výše popsaného systému "rozprostřeli" po vějíři možností, které jim establishment nabízel. Tato kulturní politika, kde hrál nejvýznamnější roli kompromis, byla velmi účinná, protože se jí podařilo vylíminovat maximální množství potenciálních nepřátel tím, že je do nějaké míry kompromitovala. Navzdory této politice jistá skupina lidí odmítla s establishmentem uzavřít jakoukoliv "smlouvu o ústupu z pozic", která by se týkala kulturní činnosti. Tato skupina lidí netvořila sama o sobě nějaké kulturní nebo kulturně-sociální hnutí, dokonce nelze mluvit ani o nějaké její homogenitě, ale v jejím rámci jedno takové hnutí vzniklo. Toto relativně homogenní hnutí vstoupilo do povědomí československé společnosti pod názvem underground.

## **Co se stalo?**

*Ty, který přijdeš po nás, se zasní.  
Nikdy jsme nebyli osamělí.*

*Tolik nás bylo.  
Tak rádi jsme se měli.*

Ivan Martin Jirous, Magorovo Borágo, 1981 (úryvek z básně)

Underground zdaleka nezaplňoval zmíněný prostor, který byl vymezen odmítnutím režimu. Dá se ale říci, že ono odmítnutí bylo, alespoň v kulturní rovině, určujícím znakem undergroundu, který byl společný všem jeho složkám. Tento spíše politický postulát tedy ovlivnil nejvíce formování undergroundu jako celku; nelze ale říci, že tato ideová pozice, která byla výchozí, byla jedinou jeho myšlenkou. Nehledě na to, že myšlenka odmítnutí sama o sobě neskýtá něco, co by připomínalo ideový program, něco co by bylo v zásadě pozitivního. Vedle této technicky negativní myšlenky<sup>2</sup> se objevovaly i jiné hodnoty, které měly pozitivní a tvůrčí povahu.

Počátky undergroundu by bylo možné klást do konce 60. let, kdy byla založena hudební skupina The Plastic People of the Universe. Toto formální hledisko ovšem neobstojí, pakliže se pokusíme vymežit undergroundové hnutí funkčně, t. j. jako hnutí, jehož podstatou bylo odmítnutí establishmentu z principiálních důvodů. Ze stejných důvodů, které upřesním později, jsem se rozhodl toto období ukončit pro účely této práce v první polovině 80. let. V případě kulturně kritického hodnocení je toto hnutí v čase rozsáhlejší<sup>3</sup>.

---

2 Sváťa Karásek zpívá v jedné své písni: "Say no to the devil". Podobný morálně nekompromisní postoj je vidět i v textech Ivana Jirouse, ale i v textech kapel. Toto stanovisko je jakýmsi leitmotivem postoje undergroundu. O tom, zda je tato původně biblická idea pouze negativním stanoviskem nebo již implicitně obsahuje pozitivní program se mohou vést spory až kolosálních rozměrů. Pro tento okamžik vycházím z předpokladu, že jde v zásadě pouze o negaci (z technického hlediska).

3 Ivan Jirous se ve své Zprávě o třetím českém hudebním obrození o tomto "dvojím vnímání skutečnosti zmiňuje: *"Z undergroundu mytologického se stal underground ve smyslu kulturně sociologickém, tak jak byl zamýšlen a proklamován na počátku šedesátých let Sandersem, Gingsbergem, Nuttalem, Learym a mnoha jinými pionýry tohoto hnutí. Dokonce se odvažují tvrdit, že se teprve v podmínkách našeho establishmentu stal undergroundem v pravém smyslu toho slova."* Na jiných místech se drží kulturního pojetí undergroundu.

Je třeba podotknout, že tuto zásadovou pozici nezaujal underground, respektive tehdy ještě protounderground, jako celek sám od sebe, ale že do ni byl částečně postupně dotlačen sérií vynucených kroků, které se ovšem daly předpokládat, vzhledem k ideové výbavě jeho tehdy nejvýraznější osobnosti Ivana Jirouse, uměleckého vedoucího Plastic People. Ivan Jirous již na konci 60. let kladl důraz na autenticitu uměleckého projevu a uvědomoval si jeho neslučitelnost s požadavky establishmentu, které se v té době objevovaly zejména v komerční podobě.

Pro období této krystalizace v první polovině 70. let byla typická jednak částečná obměna hráčů kapely Plastic People (čistka zvenčí), která souvisela s dilematy uvedenými výše. A dále přechod z anglického repertoáru na původní tvorbu.

Je také důležité, uvést jako formující prvek, činnost kapely Aktual, jejímž kapelníkem byl Milan Knížák. Tato kapela hrála od roku 1968 do roku 1973. Těžko by se dalo mluvit o tom, že tvořila platnou část protoundergroundové společnosti, ale její činnost měla nepochybně na underground jistý vliv<sup>4</sup>. Tato kapela začala poprvé v československém prostředí používat tezi, že texty k muzice by se měly zpívat jazykem, kterému lidé rozumějí. Hrála výhradně vlastní tvorbu. Její texty byly po ideové stránce poněkud jednostranné, na rozdíl ode všeho, co se v undergroundu objevilo později, a některé byly otevřeně politické.

Rétorika Aktualu používala poněkud antikomunistický slovník, rozhodně ale nebyly tyto texty zaměřeny vůči nějaké ideologii. Snahou kapely bylo zřejmě vyrovnat se vnitřně i vnějšně s establishmentem, čemuž odpovídalo celkově antiautoritářské zaměření textů, které někdy přecházelo až v anarchistické prvky. Ke konci "funkčního období" kapely se začínají objevovat v textech konstruktivnější prvky. Činnost kapely končí v roce 1973 v důsledku represe státní moci.

Význam této "předkapely" je vidět i v tom, že Ivan Jirous se ve své Zprávě o třetím

---

4 Texty vyšly ve sborníku čs. undergroundu a její nahrávky byly pouštěny na druhém festivalu druhé kultury v Bojanovicích v roce 1976 - viz dále. Ivan Jirous kapelu uvádí ve Zprávě o třetím českém hudebním obrození.

hudebním obrození hlásí k ideji vyjádřené v Knížákově textu Pochod aktuálů jako k vyjádření ústřední myšlenky druhé kultury. V tomto textu, stejně jako v některých skladbách z konce činnosti kapely Aktual, je vyjádřena myšlenka vzniku a následného života paralelní komunity, která je založena na jiných hodnotách než okolní společnost. Těmito hodnotami jsou zejména solidarita, soudržnost, autenticita, odpor ke konzumní společnosti a k autoritám. Otázka autorit je v pozdějším undergroundovém hnutí méně výrazná a je spíše otázkou volby autorit, t. j. odpor k formálním autoritám.

V roce 1973 jsou založeny kapely DG 307 a Sen noci svatojánské band, které se stanou dalšími stálicemi československého undergroundu. Do společnosti vznikajícího undergroundu se postupně zařazují Svát'a Karásek a Čárli Soukup. V tomto období se začínají s undergroundem živěji stýkat někteří pražští intelektuálové, kteří se až do té doby znali pouze s některými jeho aktéry. Původně spontánní společnost okolo kapely Plastic People, kterou tvoří spíše dělníci, se tak mění v pestřejší společenství.

Mezi lidmi, kteří začali s undergroundem spolupracovat a stýkat se s ním, patřili zejména Zbyněk Fišer (Egon Bondy), Jiří Němec, Andrej Stankovič a někteří členové Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu. Později, až od roku 1976 i Václav Havel. Sluší se také poznamenat, že underground, o kterém píšu, byl záležitostí především pražskou.

Tato proměna znamenala definitivní přeskupení v to, co už můžeme plně nazývat underground. Společnost do té doby založená spíše na vztahu k hudbě a k formám umění, které s ní souvisely, se transformovala v kulturní hnutí, které kromě muziky plodilo díla literární a výtvarná a žilo svým vlastním relativně izolovaným způsobem života.

Samotná izolovanost byla důležitým momentem, který měl své kladné a záporné stránky. Ze strany několika kritiků<sup>5</sup> bylo undergroundu vytýkáno sektářství a jistá morální nadřazenost a "patent

---

5 Nejznámější z nich byl Mikoláš Chadima, který se pohyboval v alternativních hudebních kruzích. Svá stanoviska



na pravdu". K tomu dodávám, že každá ideologická nebo kulturní orientace, která není hodnotově neutrální a netíhne k hodnotovému relativizmu, což o undergroundu rozhodně říci nelze, se musí kritikovi, který tyto hodnoty nesdílí, jevit jako dávání najevo jisté výlučnosti. Na druhou stranu nutno zdůraznit, že tato výlučnost byla otázkou ryze hodnotovou a ideovou, nikoliv uměleckou. S postupem doby byl underground, který začínal na startovní čáře rockové ortodoxie, schopen přijmout téměř jakýkoliv umělecký projev. Tato skutečnost se stala dokonce jedním ze "základních článků"; hodnotit umělecký projev ryze z hlediska prožitku a autenticity, a nikoliv podle formálních kritérií. Z tohoto hlediska se underground stal hnutím zcela otevřeným, a to jej také učinilo hnutím, které nebylo ryze kulturní, ale mělo širší společenský význam.

Další rys sektářství, nedostatek kritického pohledu na sebe sama je, zejména v počáteční fázi undergroundu, viditelný. Postupem času se tento rys vytratil; tento proces byl završen zhruba v polovině 80. let. Zmíněný jev probíhal souběžně s podstatnou proměnou undergroundu, kterou já považuji za jeho konec, respektive konec undergroundu ve funkčním slova smyslu. Stojí za samostatnou úvahu do jaké míry spolu tyto dva jevy souvisely. K otázce izolace podotýkám ještě, že nebyla výsledkem volby, ale okolností, které souvisely nejenom s establishmentem, ale i s těmi, kteří dodržovali od establishmentu jistý odstup, ale nechtěli mít s undergroundem nic společného.

Zhruba od roku 1973 tedy existuje underground jako širší kulturně-sociální hnutí pod prahem legality, které vyvíjí v rámci možností bohatou činnost, kterou lze jako celek analyzovat a vyvozovat z ní některé hodnotové orientace.

## **A až Ω podzemí**

---

vyjádřil pod pseudonymem Santa Klaus v časopise Vokno, později ve svých pamětech nazvaných Alternativa, nakl. HOST, Brno, 1992

*Neslyším skoro nikdy hudbu teď. Ale až rozehřím ji v sobě, bude kol mne stále a stále jen hřímat.*

Ladislav Klíma, deník 23. 1. 1927

Z hudebních těles, která stojí za povšimnutí, cituji The Plastic People of the Universe, DG 307, The Hever and Vazelína, Umělá hmota (I až III), Sen noci svatojánské band, White Light a DOM, ze sólových zpěváků je třeba jmenovat Svátů Karáska a Čárliho Soukupa a později i Jima Čerta. Hudební projev uvedených skupin a sólistů je sice důležitý, ale pro uvedený účel budou podstatné zejména texty, které skládali různí autoři, někdy členové kapel a v případě sólistů skoro výhradně oni sami.

Z autorů písícih, kteří byli pro underground významní svým literárním dílem je třeba jmenovat Ivana Jirouse a Egona Bondyho. Osobností, která byla pro formování undergroundu rovněž důležitá, zejména svojí přednáškovou a osvětovou činností byl filozof Jiří Němec<sup>6</sup>.

Kulturně společenskými událostmi, které měly význam na fungování a život undergroundové společnosti, byly rovněž některé koncerty a zejména festivaly druhé kultury, které proběhly celkem tři.

Podzemní společnost, tak jak jsem ji nastínil existovala v této podobě více či méně do roku 1983, kdy byla završena její změna. Poměrně dost lidí bylo donuceno k emigraci nebo emigrovali dobrovolně, do undergroundové společnosti se dostali noví mladší lidé, kteří více splývali s jinými politickými či kulturními kruhy. Underground se navíc vnitřně vyvinul tak, že pozbyl sektářských aspektů a de facto splýnul se svým okolím. Jeho hlavní kulturní a ideový přínos byl již vstřebán jeho okolím. Paralelní polis<sup>7</sup>, již byl underground součástí a zároveň předchůdcem dostala takovou

<sup>6</sup> Jiří Němec patřil k progresivním katolickým intelektuálům 60. let, kteří se podíleli na vedení dialogu křesťanů s marxisty, patřil k redakčnímu okruhu Tváře a zasloužil se o uvedení mnoha západních myslitelů do českého kulturního a filozofického povědomí.

<sup>7</sup> Tento termín byl poprvé použit Václavem Bendou v eseji nazvané Paralelní polis, kterou napsal v květnu 1978

dynamiku, že význam undergroundu byl již částečně překonán; zdůrazňuji znova, že ve funkčním slova smyslu, kulturně se underground více či méně vyvíjel dále.

### **The Plastic People of the Universe**

Hudební skupina The Plastic People of the Universe byla ze všech undergroundových kapel nejdéle činná, nejproduktivnější a nejkonceptnější; díky těmto skutečnostem je její zaznamenané dílo zvláště dobrým odrazem tváře českého undergroundu. Uměleckým vedoucím kapely již od počátku 70. let byl Ivan Jirous. Členové kapely byli zejména Mejla Hlavsa, Pepa Janíček, Jiří Kabeš, Vratislav Brabenec a další. Výše zmínění členové kapely a její umělecký vedoucí se autorsky podíleli i na textech, které kapela hrála. Kromě toho zhudebňovali Plastici texty Pavla Zajíčka, Fandy Pánka, Kurta Voneguta, Egona Bondyho, Jiřího Koláře, Nikolaje Stankoviče, Ladislava Klímy, Ivana Wernische, Petra Lampla, Petra Placáka, Christiana Morgensterna, Karla Hynka Máchy a Milana Nápravníka.

V počátečním období (období, kdy hráli převzatý anglický repertoár, neberu v úvahu z důvodů uvedených výše), kdy Plastici začínají hrát svůj vlastní repertoár, zhudebňují texty své nebo texty lidí ze svého okolí. Poměrně brzy se do textů kapely dostává Egon Bondy<sup>8</sup>. Tato doba je charakteristická směsicí různých textů, z nichž některé se zabývají drogami, jiné alkoholem (zhusta), životem (postoj k alkoholu a životu někdy nelze s určitostí rozlišit), občas se objevuje náznak politického projevu, vše je zahaleno jednak velmi cynickým a černým humorem a jednak nádechem deprese. Drogy nejsou nijak glorifikovány.

Výrazovým prostředkem se stávají často i vulgární slova; další "problematikou" undergroundu se stávají i společensky tabuizovaná témata, respektive interpretace některých

---

<sup>8</sup> Egon Bondy a Martin Jirous se seznámili již patrně v roce 1970 nebo 1969 jako spolupacienti na psychiatrické klinice MUDr. Drvoty.

somatických a psychosomatických skutečností (zácpa, nespavost, psychické potíže apod.). Takovéto literární metody se stávají jedním z běžných prostředků českého undergroundu a byly i využity jako záminka při procesu s českým undergroundem (vizte dále).

Celkový dojem by se dal charakterizovat jako odcizení, které je neuvěřitelně hluboké, a hledání, které je částečně úspěšné. V několika trochu političtějších textech, zejména od Bondyho, se Plastici také vyrovnávají se vztahem k autoritám. Je třeba zdůraznit, že jde o odpor pouze k formálním autoritám, který je ale dáván okázale najevo. Odpor k řádu či nějaké hierarchii ať už hodnot nebo jiných pojmů nelze ani v počáteční fázi českého undergroundu nalézt. V několika textech lze rovněž nalézt jakýsi mystický vztah k Praze. Jistá dávka mystiky je ovšem vlastní Plastikům jako takovým. Dílo tohoto tvůrčího období je jako jediné složeno z písní, které spolu relativně nesouvisejí. Toto období trvá zhruba do roku 1977.

V roce 1978 natáčejí Plastici na Hrádečku delší kompozici nazvanou Pašijové hry. Je to souborné dílo, které je sice složeno z jednotlivých písní, které ale tvoří jeden celek. Tento důraz na tvůrčí práci a přípravu větších hudebních celků, nebo snad i kompozic, je důsledek relativně nulových šancí koncertovat. Skupina se snaží maximum práce koncentrovat do jednoho díla, které bude hráno veřejně asi jen jednou, ale rozhodně bude zaznamenáno na magnetofonovou pásku.

Dílo je zpracováním velikonočních pašijových her způsobem, který by se nedal od rockové kapely očekávat<sup>9</sup>. Autorem libreta, které vychází z biblických textů, je rovněž člen kapely Vratislav Brabenec, který absolvoval osm semestrů na Komenského teologické fakultě. Celé téma je zpracováno s náležitou úctou. Tento počín, jehož výsledkem je opus hodný tohoto označení, svědčí kromě snížené možnosti se veřejně projevat i o jakémsi ideovém směřování ke křesťanství jako souboru hodnot, který je solidní (a pozitivní) alternativou k tomu, co odmítali.

Pašijové hry mají premiéru (a derniéru) v roce 1979 na Hrádečku (od té doby vždy odpovídá

---

9 Dobový tisk dokonce začal obviňovat Plastic People z klerikalizmu (vedle obscénnosti).

nacvičení nového repertoáru nahrání LP a jednomu koncertu).

Plastici stvořili Pašije někdy během roku 1978, poté, kdy každý z nich strávil nějakou dobu ve vězení, které bylo důsledkem známého procesu na podzim 1976, tzv. procesu s českým undergroundem. Myslím si, že je možné spatřovat v tomto uměleckém díle pokus o odpověď na otázku, jejichž význam obvykle přesahuje intelektuální rámec daný běžnými problémy rockové kapely. Zkušenost vězení bývá různá, v případě jádra českého undergroundu lze konstatovat, že tuto zkoušku přestál se ctí a že měla spíše stmelující účinek.

Vedlejším důsledkem tohoto soudního procesu byl i vznik Charty 77. Je nepochybné, že propojení undergroundu s Chartou 77 je minimálně od třetího festivalu druhé kultury (Hrádeček 1977) skutečností, která ovlivňovala obě "strany". Kulturní akce undergroundu se od doby stávaly i místem setkání chartistů. Sami Plastici, kteří Chartu většinou podepsali, se s ní i identifikovali<sup>10</sup>.

V roce 1980 pořádají Plastic People další koncert, který se jmenuje Jak bude po smrti. Na LP vyšel pod názvem Slavná Nemesis. Koncert má opět ucelený tvar, jeho těžištěm jsou texty spisovatele a filozofa Ladislava Klímy. Spisovatele, jehož specifická forma hororu, schopnost popsat hrůznost a děs a pochyby maloměšťácky orientovaných čtenářů o jeho psychickém zdraví, předurčily k tomu, aby se stal jakýmsi literárním guru českého undergroundu. Prvky filozofie Ladislava Klímy se také objevují v uvažování autorů některých undergroundových textů, ale interpretace jeho díla je poněkud jiná, než jak ji podává oficiální literatura.

Pro underground jsou inspirativní zejména Klímova svobodomyslnost, jeho individualismus, subjektivizmus, který přechází v iluzionizmus, a snaha žít v souladu s vlastní filozofií. Underground ovšem jinak vnímal jeho "asociálnost", kterou Klímova oficiální kritika nazývá noetizmem. Underground tento rozměr vnímá spíše jako umělecké vyjádření a interpretuje ho skoro až jako

---

<sup>10</sup> Ivan Jirous v Pravdivém příběhu Plastic People píše: *"Na koncert se bez závěsu dostali i mluvčí Charty. Jeden z nich, Vašek Malý ocenil organizaci: 'Charta by se od vás mohla učit.' 'Co blbneš, vždyť my jsme taky Charta,' řekl jsem mu."* Jednalo se o rok 1981

"specifický druh humoru". Důležitým aspektem vztahu undergroundu ke Klímovi byla i skutečnost, že byl svými současníky odmítán podobně jako underground, mimo jiné i pro ideovou, ale i tělesnou, obscénnost<sup>11</sup>.

V roce 1981 nahrávají Plastic People další desku, jejíž nahrání je spojeno s koncertem. Koncert se jmenuje Co znamená vésti koně a LP vychází pod názvem Leading Horses. Oproti předešlým dvěma dílům to je poněkud volnější soubor. Jeho ústřední myšlenkou je kladení si otázek, které souvisejí s jakousi odpovědností, která vyplývá z již učiněných skutků. V textech, jejichž autorem je opět Vratislav Brabenec se kromě zmíněného leitmotivu objevují opět biblické motivy a občas i ekologické motivy, jejichž původcem je autor Vráťa Brabenec, který kromě toho, že studoval teologii, se také vyučil zahradníkem.

V roce 1983 vzniká další album, které nese název Hovězí porážka. V albu je zpracován motiv, který je jasně vyjádřen v názvu. Kapela zpracovala texty více básníku k jednomu tématu (Ivan Wernisch, Petr Lampl, Petr Placák, Egon Bondy). Samotný výběr námětu souvisí patrně s tím, že dva ze základních členů kapely Mejla Hlavsa a Pepa Janíček jsou vyučení řezníci. Samotné téma je zpracováno velmi umně a celkové aranžmá dodalo souboru původně heterogenních básní jednotící páteř. Syrové až cynické popsání hovězí porážky a okolností, které s tímto rituálem souvisejí, je jakýmsi pokusem o vyjádření morbidity světa, jaký je, nebo jaký by byl, kdybychom se nesnažili jej učinit veselejším. Toto vyjádření zmíněné morbidity funguje jako jakési odlehčení, jehož cílem je jeden z hlavních cílů undergroundu, totiž: "Hlavně, aby nezmizela radost".

O rok později natáčejí Plastici poslední album, které ani není spojeno s žádným koncertem. Album je natočeno už po emigraci Vráti Brabence a je zjevným návratem k rockovému mysticismu, z jehož pozic kapela začínala. Album se jmenuje Půlnoční myš. Kapela, pro niž je toto LP spíše

---

11 Současná literární věda rovněž nevzala Klímu na milost v Přehledných dějinách literatury I, II (Balajka a kol.) se mu věnuje zmínka, ze které pouze vyplývá, že byl filozof a že se podílel na jedné divadelní hře (Matěj poctivý).

atypické, se po té rozpadá. Na jejích troskách vzniká Půlnoc a Domáci kapela, které se stanou součástí postundergroundového kulturního života.

Celková činnost kapely je charakteristická vývojem, který by se dal charakterizovat jako vymknutí se rockenrolové tradici, celková tendence k toleranci. Hodnoty, ke kterým ideový vývoj kapely dospěl, byly kromě jiného odpovědnost za druhé, vzájemná a striktně bezformální úcta k bližnímu, touha po poznání, odmítavý vztah ke konzumním hodnotám, neustálé kladení si otázek, pochybnosti a jistá nekompromisnost v zásadních věcech. Po celou dobu od začátku až do konce byla pro Plastiky jednou z důležitých hodnot rovněž autenticita. Zprvu vnímaná jako hodnota pouze umělecká, později jako hodnota lidská.

### **DG 307**

Kapelou, která vedla paralelní život se skupinou Plastic People byla DG 307, kterou založili dva její členové, Pavel Zajíček a Mejla Hlavsa. Důvodem pro činnost mimo kapelu byla jakási touha po méně filozofičtějším vyjádření, které velmi sevřená cesta, po níž se Plastic People ubírali, neskýtala. Kapela fungovala do jisté míry jako mentální ventil pro atavističtější vykřičení se do světa. Zhudebněné texty Pavla Zajíčka jsou jakousi jádrou filozofií z pozice prostého, až selsky uvažujícího, člověka reagujícího na útoky establishmentu proti jeho morální a mentální integritě. Kapela někdy fungovala i ryze recesisticky, což byl rozměr, který Plastic People až na výjimky scházel<sup>12</sup>. Zvláštností bylo, že kapela fungovala paralelně s Plastic People, aniž by její protagonisté svoji domovskou kapelu opustili. Mejla Hlavsa byl autorem hudby v obou dvou kapelách, které se od

---

12 Takovou výjimkou byla jedna píseň Plastic People, jejímž recitativním leitmotivem byl komentář k hokejovému utkání, který byl přesnou kopií rozhlasových vzorů, včetně pozadí skandujících fanoušků. Jediným a podstatným rozdílem oproti tehdejšímu standardu byl jazyk, ve kterém komentování probíhalo, totiž latina. Eugen Brikcius, který byl autorem komentáře si dal záležet na úrovni filologických narážek (ante portas = před brankou apod.). Toto dílo je výsledkem kulturního ovlivnění undergroundu Křižovnickou školou čistého humoru bez vtípu.

sebe velmi lišily.

I tato kapela, která byla založena v roce 1973 a jejíž činnost trvala po dobu celého undergroundu, se trochu vyvíjela, a to k hlubším myšlenkovým pozicím. Její fungování nebylo založeno na fungování kolektivu, jako v případě Plastic People, ale na spolupráci dvou lidí. Existence skupiny také nebyla zatížena takovým mýtem jako Plastic People a její poněkud zlehčující nazírání světa ji umožnilo nevnímat svoji existenci jako otázku bytí a nebytí undergroundu vůbec. Což bylo břemeno, které Plastic People evidentně tížilo.

### **The Hever and Vazelína**

Další kapelou, která se podílela na undergroundovém životě byla skupina The Hever and Vazelína, jejímž nejvýraznějším členem, zakladatelem a autorem textů byl Miroslav Skalický. Kapela měla kratší trvání, pouze od roku 1973 do 1976. Na rozdíl od dvou předchozích kapel měla trochu anarchističtější zabarvení. Skalického styl je mnohem lehčí a ironičtější než projev dvou předchozích kapel. V textech se často objevují útoky na zcela konkrétní symboly soudobého establishmentu a konzumní kultury (tesilová verbež, červený vejložky, zelená blbost). Sám Skalický uvádí ve svém životopise jako dvě největší životní chyby absolvování tanečních a povinné vojenské služby.

Další specifičností Skalického poezie je její sociální aspekt, jakási "dělnická" zemitost, která je ovšem obsažena i v samotném názvu kapely. Kritika establishmentu je vedena částečně z pozice svobodomyšlného člověka, který špatně snáší industriální společnost. Jeho kritika je někdy vedena i z pozic kvazipolitických, když nepovažuje soudobou společnost za beztřídní apod. Kritika zbyrokratizované a industriální společnosti je vedena z pozic dělníka, nikoliv někoho, kdo stojí mimo v pozici salonního revolucionáře.

Kapela fungovala do roku 1976, po té Skalický píše poezii, která již není zhudebňována.



Jeho styl se stále ironizuje a oblíbenou formou se stává epigram, srovnání s Karlem Havlíčkem Borovským se nabízí i z více pohledů, včetně zvláštní neumětelské šroubovanosti, jejíž druhou stranou mince je zvláštní jiskra humoru. Sám Skalický ve svém životopise, který je datován rokem 1979, píše, že poslední dobu žije na venkově, který vychvaluje před industriálním prostředím velkoměsta. Tento druh úniku nebyl v undergroundové společnosti nijak neobvyklý, v různých dobách jej prováděli různí lidé.

### **Umělá Hmota, DOM**

V roce 1973 byla založena kapela Umělá hmota (později označovaná jako Umělá hmota I.), která se po roce života rozdělila na dvě stejnojmenné kapely označované nadále II. a III. Zakládajícím tandemem kapely byl Milan "Dino" Vopálka a Josef "Vaťák" Vondruška, jejichž odlišné pojetí kapely vedlo ke zmíněnému rozdělení.

Umělá hmota II., podobnější své předchůdkyni než její sestra, byla jakýmsi folklorem undergroundu. Její projev byl nejbliž absurdně pojaté vesnické zábavě, jejíž ústřední myšlenkou je jakýsi hybrid mezi apokalypsou a utopií<sup>13</sup>. Na poměry undergroundové společnosti se v textech objevuje poměrně málo politických soudů. Těžiště společenského protestu kapely spočívá v rustikální svobodě slova, kterou se snažila Umělá hmota vyjádřit svůj kritický vztah ke světu. Z hodnot, které se dají v textech vystopovat jsou uvědomění si situace člověka a jeho povahy, která souvisí s tím, že každý má své potřeby a slabost, které jsou tím podstatným, co člověka vymezuje a co mu určuje jeho postavení ve světě; nikoliv ideály.

Umělá hmota III. se naopak vyznačovala zvláštní nesmělostí a poněkud stydlivějším vztahem k okolí. Josef Vondruška později zpíval s kapelou DOM, která se ještě více přiblížila jeho umělecké

---

13 Zářným příkladem tohoto paradigmatu je píseň *Kdyby z vodovodu tekla alkohol*. Po krátké úvaze o případných důsledcích této skutečnosti (v libovolné verzi). Nám nezbude nic jiného než váhat mezi apokalypsou a utopií.

vizi. Vondruška plachým a stydlivým způsobem sděloval světu, jak jej vnímá z pozice úplného outsidera, který nemá nikde zastání, ale není schopen se ztotožnit se svým okolím. Na druhou stranu je třeba zdůraznit, že po tom nijak zvlášť netouží. V případě Vondruškova abstraktního individua, které je nějakým způsobem mimo společnost většiny, jsou to právě ideály, které mu brání v tvorbě kompromisů se společností.

Obě dvě pojetí vyloučeného jedince, Vopálkovo a Vondruškovo, jsou poněkud odlišná. Co je ale spojuje, a naopak odlišuje třeba od Skalického, je pohled zvenčí. Pohled vyloučeného a vyhnaného. Kdežto Skalický nabízí pohled bitého, který chce, ale nemůže uprchnout.

Postavení jedince je vůbec oblíbeným tématem undergroundu. Oblíbenějším než osud skupiny, jak by se mohlo zdát z povahy činnosti a společenského života undergroundu.

### **White Light**

Hudební skupina White Light (Bílé světlo), existovala pouze v období 1973 až 1976. Její činnost patří k méně významným z hlediska myšlenkového přínosu. Vnímáním skutečnosti byla tato kapela asi nejbližší Plastic People, přínosem do ideového katalogu undergroundu byla zejména myšlenka, že umělecká činnost vyvíjená pod tlakem represe má svou zvláštní hodnotu. Hodnotu nejen morální, ale zejména uměleckou. Tímto trochu mesianistickým přístupem jakoby doplňovalo Bílé světlo pozici Plastic People tím, že je dokázalo nějak zvenčí ohodnotit a umožnit tímto činem jiným, aby si uvědomili, co vše může být řečeno o údělu vzdorovat útlaku samotným utlačovaným třeba jinému utlačovanému. Tento postoj byl totiž pro pevné ideové a umělecké zakotvení Plastic People přímočaře nevyjádřitelný. Název skupiny byl takto více než příznačný. Jestliže by mohla být vyčítána undergroundu nějaká falešná skromnost, tak pouze bez znalosti tohoto hudebního tělesa.

### **Sen noci svatojánské Band**

Rovněž roku 1973 byla založena skupina Sen noci svatojánské Band, která byla ryze recesistickým sdružením, které hrálo skoro výhradně melodie klasické muziky. Tato kapela byla založena a udržována členy Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu, což byla jediná umělecká formace z 60. let, která nějakým způsobem přímo ovlivnila undergroundové kulturní hnutí. Tato škola, vyhlásila u příležitosti založení své kapely, že nastává Křižovnické hudební jaro<sup>14</sup>, což bylo řádně zhodnoceno v Jirousově Zprávě o třetím českém hudebním obrození. Ostatně tento nezanedbatelný "křižovnický" undergroundový proud jako jediný přinesl do undergroundu prvky dadaizmu, v jeho čisté formě a obohatil tak jeho kulturní výbavu. Samotné pojetí křižovnického dada se v undergroundových podmínkách příliš nezměnilo. Nejvýraznějším posunem oproti jeho západním vzorům bylo přizpůsobení širšímu publiku a odstranění elitního až elitářského a intelektuálního charakteru.

Kromě hudebních skupin byli součástí undergroundu i sóloví zpěváci, kteří se zpravidla doprovázeli na kytaru. Je vhodné zmínit zejména Svát'u Karáska, Čarlího Soukupa a Jima Čerta.

### **Svát'a Karásek**

Svát'a Karásek byl evangelický kazatel, který ztratil v roce 1973 státní souhlas k výkonu duchovenské činnosti (již předtím mohl vykonávat duchovenskou činnost pouze v pohraničním Novém Městě pod Smrkem). Poté, co nemohl dál kázat slovo boží, začal tak činit prostřednictvím zpívaného projevu během kterého se sám doprovázel na kytaru. Texty jeho písní, stejně tak jako jejich aranžmá, vycházely z tradic černošských spirituálů, až později začal zpívat texty, jejichž forma byla zcela jeho dílem. Svě texty si skládal výhradně sám. Někdy používal Karásek jako básnické metody, zvukovou podobnost anglického textu s českým textem. Obsah samotných Karáskových

14 Toto Křižovnické hudební jaro nebylo dosud zrušeno.

textů se týkal v drtivé většině biblických motivů. Jednotlivé písně tvořily ucelená podobenství, ve kterých nebylo těžké najít souvislost se soudobými problémy. Měli bychom-li najít jedno slovo, které charakterizuje Karáskovu uměleckou činnost, byl by tím slovem Optimizmus. Vzhledem k tomu, že je Karásek protestant, je jeho podání slova božího poněkud neformální; možná neformálnější než by bylo na kazatele obvyklé. Hodnoty, ke kterým se hlásí, jsou zejména solidarita, přátelství (láska k bližnímu), statečnost apod. V textech naopak staví do špatného světla, lidskou zpupnost, výstavbu jakýchkoliv kompromisů či selhání, aniž by sám sebe považoval za jakkoliv statečnějšího než své bližní.

Byl to Karásek, který poprvé v undergroundových podmínkách řekl, že ten ďábel se kterým je třeba svést svůj osobní boj, totiž odolat jeho svodům, je soudobý establishment, aniž by jakkoliv ztotožňoval ty, kteří mu slouží, s ním samotným. Jestliže je posláním kazatele dávat lidem nějakou naději a ukazovat cestu, či vést je k hledání dobra, byl ze strany establishmentu akt odebrání státního souhlasu Svát'ovi Karáskovi něco jako velmi naivní omyl<sup>15</sup>.

## **Čárlí Soukup**

Dalším "bardem" undergroundu byl Čárlí Soukup (vl. jm. Karel). Tento zpěvák, který si také sám skládal texty, se také sám doprovázel na kytaru. Ostatně být samostatným zpěvákem mělo své konspirační výhody i nevýhody. Jeden člověk nejde rozdělit, nejde poštvat proti sobě, i když je úplně sám, kytaru si vždy někde půjčí, když se někam dostane jeden, je vyhráno apod. Na druhou stranu, když chytanou jednoho, je to jako kdyby chytily všechny. Soukupovy texty, které stejně jako vše v undergroundu byly samozřejmě politické, by se daly popsat asi jako sociálně-ekologická poezie. Jako básnickou metodu používá velmi lehkou ironii, se kterou zpívá nejčastěji o tom, co viděl okolo

---

15 Karásek se nikdy ve svých textech nehlásil k nějakému protestantskému tradičnímu étosu; této role se naopak ujímá katolík Jirous ve své Zprávě o třetím českém hudebním obrození, kde srovnává schůzky androšů na českém venkově za účelem uspořádání koncertu s husitským chozením na hory.

sebe. O společenských problémech, jejichž kořen on sám viděl v nevyrovnaném vztahu člověka s přírodou, v nelidském uspořádání společnosti. Zajímavým aspektem Soukupovy tvorby bylo zvláštní selské filozofování, které bylo ovlivněno indickou filozofií. Konkrétními "cíli útoků" Soukupovy poezie se stávají symboly konzumní společnosti, často i z druhé strany, t.j. masová výroba apod. (výroba implikuje konzum). Tato ideová Soukupova rovina je srovnatelná až se současnou ekoanarchistickou doktrínou, zbavenou samozřejmě jakéhokoliv násilného rozměru. Je třeba dodat, že tato kritika se nezaměřovala pouze na československé poměry, ale i na ty západní.

Dalším cílem jsou symboly soudobého establishmentu. Jeho ironizace a zdařilé odmaskování téměř všech psychologických metod, jak ovlivňovat tehdejší ovládané, se zaměřují na mýty jako spartakiáda, MDŽ, samoobsluha, mediální politika apod. Dvě výše zmíněné roviny se navzájem překrývají; není nezajímavé, že mezi ně řadil Soukup i sociální systém totalitního Československa, který mohl být vnímán s frustrací. Soukup při kritice zdůrazňoval zejména jeho motivační aspekty jako bezúročné půjčky, státní pomoc a jiné, které jedince korumpovaly. Jako pozitivní body se objevují občas písně s křesťanskými motivy, které ovšem jsou spíše v menšině, takže Soukup vyzní spíše jako zpěvák protestsongů. K dokreslení jeho osobnosti třeba dodat, že se snažil žít v souladu se svým přesvědčením na statku v Řepčicích, ale i jinde. Ostatně Řepčice se staly v prostředí undergroundu pojmem.

## **Jim Čert**

Dalším "solistou" undergroundu byl Jim Čert vlastním jménem František Horáček, který se na rozdíl od dvou předchozích zpěváků doprovázel na akordeon. Podobně jako Skalický nebo Soukup byl orientován jako sociálně orientovaný ironik, který ale nevnímá problémy tak ostře. Jeho projev vyzní spíše jako osobní zpověď, která třeba u Soukupa chybí. Jeho postoj je poněkud smířlivější. Kromě této roviny se Jim Čert orientoval i na mysticky laděné pohanské a keltské texty,

respektive jejich stylizace. Jeho tvorba neměla nějaký hlubší filozofický podtext.

## **Festivally**

Pro underground, respektive pro jeho poznání nejsou významní jen jednotliví aktéři či skupiny, ale i některé události, které jeho život ovlivnily. v sedmdesátých letech proběhly tři festivaly druhé kultury. Význam má, i když nepřímý, také pokus o koncert v Českých Budějovicích v roce 1973, který skončil masakrem ze strany represivních orgánů státní moci a byl prvním náznakem toho, že establishment nezávislé hnutí nepřehlídí. Koncert skončil obviněním několika účastníků, kteří byli posléze odsouzeni. Samotný tzv. proces s československým undergroundem proběhl později, v roce 1976.

První festival druhé kultury proběhl v Postupicích v roce 1974. Druhý festival druhé kultury proběhl v Bojanovicích v roce 1976. Nejvýznamnější a poslední třetí festival druhé kultury v ČSSR proběhl 1. října 1977 na Hrádečku Václava Havla. Tento festival byl zajímavý tím, že dotáhl až do dna toleranci českého undergroundu. Na festivalu vystoupili i folkoví zpěváci Jaroslav Hutka a Vlasta Třešňák, kteří by se z kulturního hlediska těžko dali řadit k undergroundu. Na koncertě vystoupila za doprovodu Hutky také bývalá populární zpěvačka Marta Kubišová, která zpívala lidové písně. Tento festival se konal už po vzniku Charty 77 na chalupě jednoho z jejích zakladatelů. Tato událost, stejně jako většina následujících undergroundových akcí nebyla pouze kulturní záležitostí, ale stala se i místem setkání disentu jako takového. Totéž neplatilo jen o koncertech, ale i výstavách a jiných kulturních akcích. Tato skutečnost má význam pro sledování míry tolerance, která s postupem času v rámci undergroundu stoupala, aniž by samozřejmě obsahovala jakýkoliv náznak větší ochoty činit kompromisy s ďáblem.

## **Písemnictví**

Kromě výše popsaných kulturních aktivit byli pro život undergroundu významní i autoři vyjadřující se psaným slovem. Dva nejvýznamnější autoři byli Ivan Martin Jirous přezdívaný Magor a Egon Bondy vl. jm. Zbyněk Fišer. Oba autoři psali jak prózu, tak poezii. Kromě nich bylo mnoho dalších, kteří se alespoň nějak podíleli na undergroundovém literárním životě. Poměrně často vycházely sborníky, k příležitostem jubileí (nebo kvazijubileí jako 45) různých osobností undergroundu. Od počátku 80. let začal vycházet dokonce časopis Vokno, který byl zaměřen na undergroundovou literaturu, u jehož zrodu stál Ivan Jirous. V této práci se nadále budu širě zabývat pouze dvěma výše zmíněnými autory, protože rozsah jejich děl zdaleka přesahuje rozsah děl jiných autorů. O mnohých jsem se navíc již zmiňoval v souvislosti s hudebními plody undergroundu.

### **Magor**

Ivan Jirous, absolvent filozofické fakulty oboru dějiny umění, se v sedmdesátých letech literárně zviditelnil nejprve jako umělecký kritik undergroundu, posléze i jako básník. Ivan Jirous, kromě toho, že byl uměleckým vedoucím skupiny The Plastic People of the Universe, se stal jakýmsi teoretikem undergroundu, který svým významem jeho hranice překračoval; ostatně tento jev nebyl v podmínkách podzemí nijak zvláštní. První jeho ucelnější dílo, které se týká této oblasti byla již několikrát zmiňovaná Zpráva o třetím českém hudebním obrození. Jirous v tomto díle rekapituluje skutečnost, již v této práci zmíněnou, že někdy okolo roku 1973 chytila nezávislá hudební scéna "druhý dech" a podařilo se jí navzdory establishmentu vytvořit si vlastní nezávislý kulturní prostor. Toto dílo je vzhledem k Jirousově postavení psáno z pozic zúčastněného pozorovatele, což nijak nesnižuje jeho hodnotu. V práci je postupně rozebírán vznik undergroundu, jeho podstata a společenské okolnosti jeho působení. Postupem díla, které graduje, rozebírá jednotlivé kulturní

události, tělesa či aspekty a postupně dospívá k čisté konstrukci, která je novinkou v českém kulturním a společenském prostředí. Výstavba eseje je postavena mimo jiné na šesti citátech, které ji fázují. Úvodem je citován Mao Ce-Tung, respektive jeho myšlenka absolutně autentické revoluce vedené bez metody a zcela zespoda; dále jsou citovány dvě hudební básně ze západní Evropy, které svědčí o počátečních kulturních inspiracích; jako čtvrtá přichází citace Evangelia sv. Matouše, kde je nastíněno v čisté podobě dilema "kompromisu s ďáblem" v podobenství o Kristově pobytu na poušti; další citací je Kafkův výrok: *Jistým bodem počínaje není již návratu. Tohoto bodu je třeba dosáhnouti*; předposlední citací je výrok hraběte de Lautréamont: *Umění jednou budou dělat všichni*; na závěr narazíme na citaci Johna Milтона: *Musíme si rozumně počínat v tomto světě, do něhož nás Bůh neodvolatelně umístil*. Z tohoto sledu lze vystopovat, kudy se ubíraly Jirousovy úvahy o minulosti, budoucnosti a roli českého podzemí. Jirous ke konci vysloveně odmítá jako politický cíl destrukci současného establishmentu, a tímto potvrzuje základní směřování podzemní kultury, jimiž je touha po vlastní autenticitě, odmítnutí elitářství, odpovědnost nikoliv před společností, ale před sebou samým, respektive před tím co v sobě samém představuje lidství obecně. Jirous odkrývá skutečnost, že odmítnutí establishmentu, a nikoliv jeho zničení, je cestou ke svobodě, (minimálně té vnitřní); ostatně establishment jako takový je nezničitelný. Tento étos v Jirousově podání pramení zejména z křesťanství; Jirous sám katolík se hlásí i k protestantskému, respektive husitskému, étosu chození na hory a na závěr zmiňuje Martina Húsku, táborského chiliastu: *Člověk věrný jest cennější než jakákoliv svátost*. Z textu je patrné, že si Jirous částečně uvědomuje vznik nového společenského fenoménu a poměrně pregnantně se mu daří formulovat to, co někdo jiný a někdy jindy nazval drama disentu.

Kromě zmíněného textu, který byl širší studií, napsal Jirous poměrně dost recenzí, které se zabývaly kulturní činností v rámci undergroundu, ale i mimo něj; kupř. recenze na hru Václava Havla *Horský hotel*, kterou nazval *Horský hoteliér Havel*. V recenzích, kromě toho, že je v nich



patrný podzemní katalog uměleckých a lidských hodnot, je vidět rovněž snaha po jisté pozici normality, minimálně před sebou samým. To se projevovalo mimo jiné v tom, že recenze vypadala jako recenze, která by měla vyjít v tisku; událost o které píše, je normální kulturní událost, která by měla proběhnout bez asistence složek represe. Toto hraní si na normální svět, které bylo čím dál tím úspěšnější, se promítalo i do společenského života undergroundu a jeho okolí. Souviselo to i se stále stoupající schopností nahlížet své okolí i kriticky, tak jak je běžné v širších kruzích<sup>16</sup>. Z pozdější fáze Jirousovy tvorby, která se postupem času emancipuje stále více, jsou zajímavé zejména eseje Moc píšu s malým m a Nebyla nikdy v troskách, což jsou dvě polemiky s kritikou undergroundu Mikolášem Chadimou a Prof. Václavem Černým. V těchto polemikách Jirous obhajuje smysl a pozici undergroundu. Chadima kritizuje underground za příliš zbytečně zásadové postoje, které podle něj nemají mít souvislost s hudbou, a vyčítá undergroundu sektářské postavení<sup>17</sup>. Další kritik podzemní kultury byl Václav Černý, jehož hlavním problémem bylo nepochopení undergroundu jako celku. Černý se zaměřil ryze na jeho kulturní projev, který poměřoval kritérii své generace. Aspekt, který vyčítal nejvíc podzemní kultuře byl její negativismus, což Jirous ve své polemice fundovaným rozbořem vyvrací. Na Chadimovu práci reaguje rovněž polemicky a pozici undergroundu odůvodňuje více či méně filozoficky.

Podobný vysvětlující význam má i práce Jiří Němec - kněz bez kolárku, která je jeho příspěvkem do Infochu. I v této práci se snaží nějakým způsobem vystihnout podstatu undergroundu, na pozadí přednáškové činnosti Jiřího Němce. Jako jeden z charakteristických rysů, vnímá Jirous jakési antielitářství podzemní společnosti, které bylo jako princip odkryto až v podmínkách, které undergroundu přichystal establishment; ostatně pochopit, že lidé si jsou rovni, je velmi, ale velmi

16 Těto mety se undergroundu podařilo dosáhnout, což znamenalo zároveň jeho konec, protože se tak zbavil posledního sektářského charakteru a vzhledem k tolerantní stále rostoucí společnosti disentu se de facto rozplynul.

17 Nutno podotknout, že Chadimu nelze podezírat z nějaké zbabělosti, protože sám byl signatářem Charty a v oblasti politické se jeho postoje nelišily.

těžké.

V jedné své práci polemizuje Jirous s Lubošem Drožděm na téma literární práce Egona Bondyho, kterého jako autora a filozofa hájí. Text se jmenuje *Zasadil jsem Vám osiku, pane doktore* a pochází z roku 1979, což je patrné i z poněkud pochmurné prognózy ke konci eseje, což je jinak jev u Jirouse zřídka. Na závěr dotváří konstrukci významu undergroundu i zvýrazněním jeho duchovních hodnot, které mají význam i mimo kontext přežití či zániku undergroundu. Zde Jirous výjimečně připouští možnost, že snaha jeho vlastní a jeho okolí bude marná a smysl undergroundu klade do ontologických rovin.

Jirous byl člověk s širokým kulturním rozhledem, který je v jeho teoretických pracích vidět, takže se dá z jeho textů usuzovat k jakým kulturním odkazům a hnutím se hlásí, z jakých tradic vychází a jaké z nich naopak odmítá. Poměrně pozitivní měl vztah k myslitelům, kteří měli nějaký vztah k beatové generaci jako Ed Sanders, Ginsberg, Leary apod. Relativně záporný vztah měl Jirous k šedesátým letům a k jejich kulturním veličinám, ačkoliv nepopíral, že v československých podmínkách znamenala šedesátá léta přínos. K západním hnutím jako hippies měl vyloženě vztah negativní. Totéž by se dalo říci i o surrealistech, k nimž měl velmi rezervovaný vztah. Z kulturních tradic šedesátých let se underground hlásil zejména k výše zmíněné Křižovnické škole. Je třeba přiznat, že rezervovaný přístup měl i k punkovému západnímu hnutí sedmdesátých let. Dost Jirousových kulturních odkazů vede i na Východ do oblasti SSSR (Savinkov apod.). Z domácích vzorů lze jmenovat letmo France Kafku či Ladislava Klímu.

V jedné své kratší eseji (1980) se Jirous zamýšlí nad problematikou emigrace, která v té době byla aktuálním tématem, protože mnoho lidí z undergroundového prostředí bylo k emigraci donuceno, nebo se k ní rozhodli. Otázka zda emigrovat, či nikoliv byla navíc zproblematizována tím, že o dobrovolné emigraci se u mnoha lidí nedalo mluvit, protože nátlak a vyhrožování, včetně fyzických útoků, byl dost silný. Ke konci eseje, která se k emigraci vyjadřuje záporně, se Jirous

přiznává, že jej napsal proto aby si sám před sebou zablokoval cestu ven, protože ji vnímá jako útěk před problémem a jako sebevraždu sui generis. Schopnost vytrvat vnímá naopak jako jedinou možnost, která může vést k nějakému zlepšení poměrů. Odpovědnost za společenské poměry již není diskutována a je obsažena implicitně v celém uvažování Jirouse, ale i ostatních osobností undergroundu.

Na sledování Jirousovy literárně kritické práce je zajímavé vidět postupnou emancipaci a stále rostoucí vnitřní svobodu.

Kromě prózy byl Jirous autorem i poezie. Jeho nejznámějším dílem jsou Labutí písně, které napsal za svého pobytu ve Valdicích (III. NVS). V jeho poezii, která je uměleckou kritikou přijímána nesmírně kladně, se objevují spíše narážky na osobní vztahy než odkazy, ze kterých by se dala vyvozovat hodnotová orientace. Obecně jsou Labutí písně jakousi nádobou pokory před Bohem naplněnou vzdálenou nadějí. Jirousovy básně obecně odrážejí nejvíce jeho osobní se vyrovnávání se svým osudem.

## **Egon Bondy**

Druhým mnou zmiňovaným literátem undergroundu byl Egon Bondy, který psal básně a romány či novely, které měly ryze literární charakter. Krátce poté, co se seznámil s undergroundovým prostředím, které jej velmi ovlivnilo a které ovlivnil on, napsal román Invalidní sourozenci, který je pokusem o popis podzemní společnosti, kterou umísťuje do velmi vzdálené budoucnosti, někde za pátou vědecko-technickou revolucí. Z líčení uspořádání fiktivní společnosti, kterou Bondy samozřejmě připodobňuje té současné, se dá vyčíst, jaká pozitiva shledává na undergroundové společnosti, včetně filozofického zdůvodnění jejího modu vivendi. Jako počáteční krok vnitřního osvobození jedince, které je v díle postaveno na roveň faktickému osvobození, je podle Bondyho nepochybně prohlédnutí podstaty režimu a jeho odmítnutí. Podmínkou udržení této

pozice, kterou sdílí větší počet lidí, je udržení její počáteční neorganizované fáze. Bondyho společnost invalidů není nijak organizovaná, žije na ekonomickém okraji společnosti a představuje pro establishment životní alternativu, která je po materiální stránce méně přitažlivá, ale po duchovní stránce mnohem autentičtější. Důležité je, že tak to už funguje několik stovek let, zatímco zbytek společnosti zažívá stále se opakující boje o svržení vládnoucí vrstvy, které končí ustavením nové vládnoucí skupiny. Jedinou cestou, která vede z tohoto kruhu ven, je podle něj úplná rezignace na společenské uplatnění a budování nových společenských struktur - nestructur, kde neexistují vztahy podřízenosti a nadřízenosti, ostatně ani tržní vztahy nejsou ve společnosti invalidů relevantní. Bondy v románu konstruuje jakousi vizi postindustriálního komunitarizmu, který obsahuje maoistické prvky. Kromě této organizační úrovně je kladen důraz na protikonzumní zaměření invalidní společnosti, na její protimaterialistické zaměření a duchovní orientaci, která má pluralistický charakter. Zbytková neinvalidní společnost je rozdělena do dvou táborů, státních celků, které spolu čas od času válčí, čehož se invalidi z obou dvou táborů nezúčastní, a války svorně bojkotují vzájemnou komunikací. Touto konstrukcí naráží Bondy na bipolární svět a podzemní společenství vnímá jako alternativu nikoliv jednoho režimu, ale celého světového uspořádání.

Bondy se v díle vyjadřuje i k otázce emigrace, kterou popisuje jako jakousi ontologickou změnu, která znamená zároveň útěk z života a kterou sám osobně odmítá. Dílo Invalidní sourozenci se stalo kultovním dílem českého undergroundu, protože pro mnoho lidí, kteří se v něm pohybovali, bylo potvrzením jejich životních postojů a zároveň zajímavou intelektuální inspirací.

Dalším dílem, které Bondy byla novela Mníšek (1975). V tomto kratším díle, jehož děj je zasazen do doby rozpadu římského impéria a úplného chaosu v Evropě, se zabývá Bondy hledáním životní jistoty a pravdy, což je touha vlastní každému jedinci. Mladý irský mnich putující Evropou zažívá úplnou deziluzi z rozvrácení a kulturního úpadku evropské civilizace a nachází rozuzlení svého problému ve vidění na břehu Vltavy, patrně na místě budoucí Prahy, kde se mu zjeví

Bohorodička. Ve zjevení dochází k poznání, že Boha je třeba hledat především v sobě samém a nikoliv ve věcech či rituálech. Toto poznání jej upevní ve víře a umožní mu další existenci.

Počátkem roku 1976 napsal Bondy román Šaman, ve kterém se pokouší reflektovat svoji roli, kterou hraje mezi mladými lidmi, a roli, kterou zaujímá filozof ve společnosti. V románu se Bondy vyrovnává se svým osobním selháním, kdy neodolal tlakům establishmentu a byl donucen se podílet na jeho represi. Svůj smysl nachází v tom, co znamená pro mladou generaci, která z jeho filozofického a literárního díla čerpá svoji inspiraci. V této roli nalézá Bondy smysl své existence, která je jinak provázena osobními selháními. Tento román je do jisté míry autobiografický a značně sebeodhalující.

V povídce Afghánistán, kterou psal počátkem 80. let se opět vrací k metodě, kterou použil v Invalidních sourozencích, k fabulaci budoucnosti, tentokrát velmi blízké, ale velmi jiné. Evropa po světové válce, kterou přežije minimum jejích obyvatel, hledá další formy své regenerace. Bondyho hrdinové se setkávají na jejím západě s utopickými komunitami, které jsou inspirované mírovými hnutími z 60. let a na jejím východě s vojenskými organizacemi totalitního typu. Bondy a jeho hrdinové zaujmají k oběma organizačním strukturám negativní postoj a hájí cestu postupného pokorného nenásilného budování, postaveného více či méně na tradičních hodnotách. Během příběhu se Bondy vrací dvakrát opět k tématu emigrace, ke které zaujímá rovněž negativní stanovisko a staví ji na roveň mentální sebevraždě<sup>18</sup>.

Bondy kromě toho, že napsal rozsáhlá díla prozaická, se věnoval i poezii, která je rovněž významná. Jeho poezie má charakter jakéhosi hlasitého vnitřního monologu, který je plný emocí, měnících se názorů a vzpomínek. Bondy se potácí s mírně depresivním nádechem mezi marxistickým nazíráním světa a úplným dějinným relativizmem, které jsou tu a tam doplňovány

<sup>18</sup> Toto stanovisko vkládá Bondy do úst Magorovi, který vystupuje jako literární postava a prosí hlavní hrdiny: "Jenom nikdy neemigrujte, nikam neemigrujte!", což v podmínkách neexistence států a míst kam emigrovat znamená sebevraždu, kterou se chystali hlavní hrdinové provést.

pochmurnou atmosférou pražských hospod, alkoholem, kocovinami, setkáními s přáteli a záblesky naděje, které spatřuje nikoliv v kolektivních dílech, ale v úsilí jednotlivců nebo nikde.

Celé Bondyho dílo, které bylo psáno v době, kterou sdílel s podzemím, je touto skutečností velmi ovlivněno. Bondy, původním povoláním filozof, zůstává filozofem a hledačem pravdy i v dílech literárních. Na jeho literatuře jsou viditelné jeho marxistické kořeny, které mu zejména umožňují kritiku všech establishmentů, co jich na světě jest. Jako východisko nachází Bondy jednotlivce ať se to zdá jakkoliv nepravděpodobné, pouze ve svém nejstarším prozaickém díle (Invalidní sourozenci) klade ještě důraz na komunitu, hnutí či skupinu. Rovněž příklon ke křesťanství je u Bondyho patrný. Fascinace undergroundem je také viditelná v jeho próze a poezii, což dokazuje do jaké míry je přístupný okolním vlivům.

## **Výstupy, odkaz a závěr**

*příští neděli povede koně někdo jiný  
příští neděli bude svátek posvícení  
příští neděli bude svátek věšení svatých  
kdo povede koně příští neděli*

*učení žádají slovo  
je to jejich svátek  
slepí povedou koně  
je to neděle slepého Berty  
horníci povedou koně  
je to jejich kůň*

*uplynul týden  
tuto neděli bude posvícení (a zatýkání)  
a pohřeb koně v neděli večer*

Vrát'a Brabenec, Co znamená vésti koně

Celou undergroundovou tvorbu je třeba hodnotit z hlediska jejího vývoje v čase a poměřovat,

tím, co podzemí dokázalo vstřebat, z čeho vycházelo, jaké podněty dalo okolnímu světu a jakým způsobem fungovalo v interakci s okolím. Na počátku stály vedle sebe velmi různorodí lidé; dělníci bez vzdělání, vysokoškolsky vzdělaní intelektuálové, evangelický kazatel, marxistický filozof, umělci z šedesátých let a mnoho dalších jiných velmi odlišných lidí. Nucenou kohabitací a vzájemným ovlivňováním dospěla tato komunita k podivuhodné míře tolerance, jejímž základem byla úcta k bližnímu, ale i k sobě samému. Vzájemným poznáváním tak mnozí dospěli k sobě samému a pěstovaný individualismus se takto stal opačnou stranou mince tolerance, ale i solidarity, bez které by život v podzemí nebyl možný. K syntéze těchto hodnot se můžeme dostat pouze přes uvědomění si nějaké odpovědnosti, jejíž zdroj lze najít zase pouze v tom, co je více lidem společné a co spolu souvisí, sdílené lidství, jehož původ nás nějak přesahuje.

Nosnou myšlenkou této morální emancipace byl již zmíněný étos odmítnutí učinit morální ústupky, který úzce souvisí s výše jiným způsobem popisovanou autenticitou jedince, která se v podzemní kultuře objevuje zprvu jako autenticita umělecká. Tato nová orientace souvisí i se vztahem k různým uměleckým a politickým směrům. Ještě jednou zdůrazňuji, že étos disentu zde hrál hlavní roli. Z těchto pozic vychází kupř. vztah k surrealismu, který je odmítán jak Bondym, tak Jirousem, ač Bondy ze surrealismu vyšel. Důvody jsou pro jednoho přílišná ideologičnost a pro druhého bezvýchodnost. Stejný je i odmítavý postoj k západním revolučním hnutím 60. let. K anarchistickým kulturně-sociálním hnutím 70. let apod. Podmínky undergroundu nutili jeho účastníky k praktičtějšímu filozofování, které vedlo k menším revolucionářským ambicím, respektive k hledání cest, které jsou jak schůdné, tak morálně bezpečné. Často bylo totiž důležitější místo podnikání složitých a dalekosáhlých kroků vpřed vytrvání alespoň na pozicích, na kterých se zrovna setrvalo. Pro srovnání: seberevolučnější hnutí neskýtá záruku nějakého morálně odůvodněného postoje, který někdo zaujme za cenu ztráty téměř všeho, a nikoliv ve prospěch myšlenky, za kterou bojuje, což je zejména u revolucionářů běžné, ale pouze pro udržení vlastní mentální a morální integrity. Tento

postoj, v jehož základech stojí úcta k člověku, sebou počínaje, a který byl hlavním přínosem podzemní kultury, má za následek vytvoření kulturního a lidského prostředí, které je zvláště citlivé na postavení jednotlivce.

Tímto se ohnisko zájmu opět dostává k jednotlivci, jako středobodu, k jednotlivci, který se proto musí o něco opřít. Pozice neukotvená v prostoru je za těchto podmínek, které vyžadují normativní rámec, skoro neudržitelná. Hodnotové orientace podzemí byly různé a často měly blízko ke křesťanství, což umožňovalo i snazší odůvodnění výše zmíněné konstrukce.

Podotýkám, že 60. létům jakkoliv byla svobodomyšlná, tento étos chyběl, což se projevilo mimo jiné i v úspěšnosti normalizace a konsolidace poměrů.

Výše uvedená, různě interpretovaná podzemní pojetí lidského údělu jsou jenom různými cestami při hledání nějakého smyslu cíle a důvodu bytí, které se tak stává něčím jako ontologickým evergreenem undergroundu.

Tímto se ovšem ideový přínos podzemí nevyčerpává, kromě zmíněného katalogu hodnot, který pochází z úvah, které souvisejí s interpretací lidského údělu, byl underground mimo jiné přínosem minimálně ve dvou dalších rovinách. V rovině ekologické a v rovině sociální. Minimálně první z nich není zcela odvoditelná od zmíněného étosu disentu. Obě potom souvisejí s denním chlebem undergroundových občanů, s reálným životem. Potřeba vyrovnaného vztahu s přírodou je patrná v textech většiny undergroundových autorů. Stejně tak zjištění sociální nedostatečnosti soudobého systému. Z těchto potřeb pramenila i snaha chovat se tak, jako by se nic nedělo a udržovat zdání normality.

Společným jmenovatelem tří výše uvedených okruhů je odpor ke konzumním hodnotám. Celkové zaměření undergroundu se zdá tedy v jistém smyslu konzervativnější než by se na první pohled zdálo. Pro korekci tohoto možná ukvapeného výroku uvádím, že toto pro underground neplatí zejména v oblastech metod komunikace, uměleckého projevu, konvencí a mezilidských vztahů.



V roce 1976, kdy byl zahájen proces s československým undergroundem, bylo již undergroundové společenství natolik emancipované, že dokázalo upoutat pozornost lidí, kteří do té doby nebyli nijak organizováni a kteří se po té, co se seznámili na chodbách soudních síní Městského soudu ve Spálené ulici v Praze, byly schopni dohodnout na základním prohlášení Charty 77. Atmosféra, která na oněch chodbách vládla je velmi dobře popsána v eseji Václava Havla Proces.

Soužití undergroundu a Charty pak trvalo až do úplného splnutí. Někteří lidé měli k undergroundu zvlášť blízko, mezi nimi bych jmenoval zejména Václava Havla, který se i částečně podílel na tvorbě LP Hovězí porážka a Půlnoční myš od PPU.

O tom, co byla tolerance v Chartě, bylo již řečeno mnoho. Nevím, zda se někdo zamyslel nad tím, odkud se tato bezprostředně objevila, protože tradice 60. let tyto hodnoty neskýtá. Totéž by se dalo říci o onom étosu disentu, který je dnes populárním morálním odkazem dob předrevolučních, aniž většina lidí tuší, kde také může mít kořeny. Ostatně reakce establishmentu, respektive jeho mediální kampaň, v souvislosti s českým undergroundem a Chartou 77, měla dost podobných rysů, které by nasvědčovaly i tomu, že režim v těchto fenoménech spatřoval podobné nebezpečí. Mým předpokladem je, že ovlivnění Charty ze strany undergroundu zde bylo poměrně silné, o čemž svědčí kromě zmíněného eseje Václava Havla rovněž známý esej Václava Bendy Paralelní polis. Ostatně diskuse mezi Václavem Havlem a zastánci radikálnějších otevřených postojů na straně jedné, a Ludvíkem Vaculíkem a Petrem Pithartem na straně druhé, by možná vypadala jinak a neskončila by tak jednoznačně.

Jan Patočka napsal v roce 1977 esej, jehož hlavní myšlenky by se daly srovnávat s hodnotami, které byly undergroundem živeny. Předpokládat, že by se Patočka inspiroval undergroundem, je poněkud zpupné, stejně naivní ale je i předpokládat opačný tok idejí, nicméně rezignovat předčasně na nalezení příčinné souvislosti je stejně neprozíravé jako učinit ukvapený závěr, a proto bude nejrozumnější nechat tuto otázku do jisté míry otevřenou.

Seznam literatury:

- 1) CS. Underground I/A., sborník uspořádal Horna Pigment, edice Mozková mrtvice, Praha 1984
- 2) CS. Underground I/B., sborník uspořádal Horna Pigment, edice Mozková mrtvice, Praha 1984
- 3) CS. Underground II/A., sborník uspořádal Horna Pigment, edice Mozková mrtvice, Praha 1985
- 4) CS. Underground II/B, sborník uspořádal Horna Pigment, edice Mozková mrtvice, Praha 1985
- 5) Invalidní Sourozenci; Egon Bondy, Sixty-Eight Publishers. Corp., Toronto 1981
- 6) 3x Egon Bondy, Šaman, Mníšek, Nový věk; Egon Bondy, Panorama, Praha 1990
- 7) Afghánistán; Egon Bondy, Tvorba, Praha 1990
- 8) Magorovy labutí písně; Ivan Jirous, Rozmluvy, Anglie, 1989
- 9) Magorův zápisník, Ivan M. Jirous, Torst, Praha 1997
- 10) Alternativa; Mikoáš Chadima, HOST, Brno 1992
- 11) Charta 77, 1977-1989; sborník uspořádal Vilém Prečan, Archa, Bratislava 1990
- 12) Kniha Charty, hlasy z domova 1976/77; sborník uspořádal Vilém Prečan, Index, Kolín nad Rýnem 1977
- 13) Slovník českých spisovatelů; Jiří Brabec a kol., Sixty-Eight Publishers. Corp., Toronto 1981

## Obsah:

Úvodem, podmínky vzniku	4
Co se stalo	6
A až $\Omega$ podzemí	10
The Plastic People of the Universe	12
DG 307	16
The Hever and Vazelína	17
Umělá Hmota, DOM	18
White Light	20
Sen noci Svatojánské Band	20
Svát'a Karásek	21
Čarlí Soukup	22
Jim Čert	23
Festivaly	24
Písemnictví	25
Magor	25
Egon Bondy	30
Výstupy, odkaz a závěr	33
Seznam literatury	38
Obsah	39