



Ivan M. Jirous

Zpráva o třetím českém hudebním obrození

I

Na sklonku roku 1974, den před Silvestrem, jeli jsme vlakem na koncert do Líšnice, malé vesnice západně od Prahy. Vystoupili jsme na nejbližší železniční zastávce a pěšky šli asi čtyři zbývající kilometry. Bylo to na kraji soumraku, šli jsme přes poloumrlá bažinatá luka nejkratší cestou k vesnici. Bylo nás čtyřicet pět. Věděli jsme, že z druhé strany, od autobusové zastávky, se k Líšnici blíží jiní naši přátelé a mnozí další přijedou vozy. Měli jsme radostně vzrušenou náladu. Byl konec roku a před námi nesmírně hmatatelná naděje, že ho oslavíme hudbou; šli jsme na první koncert skupiny Umělá hmota, a hrát měli ještě Plastikové, DG 307 a další. Jak jsme se přesouvali pustou krajinou, plno z nás zakoušelo intenzivně pocit, který někteří formulovali slovně. Připomínalo nám to chození na hory prvních husitů. Když to bylo řečeno, žertovali jsme na toto téma a rozvíjeli je. Jak přijdeme do Líšnice, a tam již budou čekat panští – dnes establishmentáci – a rozeženou nás.

Tak se i stalo. Přesto, že se jednalo o předsilvestrovské setkání přátel-hudebníků a venkovského hasičského sboru, s nimiž tito hudebníci hrají fotbalová utkání, v sále veřejné restaurace – přesto, že místní národní výbor předběžně schválil toto setkání – byli shromáždění na místě vyzváni, aby se rozešli, jinak že proti nim bude použito násilí. Rozešli jsme se. Protože lidé, kteří dnes chodí poslouchat hudbu, kterou mají rádi, tak jako kdysi chodili jiní poslouchat na hory slovo, které chtěli slyšet, nemají prozatím jinou možnost než násilí ustoupit. Ve stejné době, kdy museli vyklidit sál restaurace v Líšnici, odbývala se v lokále téže restaurace oslava myslivců s dechovkou, jejíž decibely se vyrovnají decibelům rockové hudby, a s rozsvíceným stromečkem, tím laskavým symbolem Vánoc. Účastníkem této oslavy byl i muž, který zakázal druhým bavit se způsobem, který jim vyhovuje, arogantně odmítl mluvit s jejich zástupci a zavolał na ně policii. Byl to zástupce tajemníka MNV v Líšnici.

Kdysi bychom mu asi říkali sluha Antikristův, dneska je to zástupce establishmentu. Nezaslouží si pozornosti, která je mu

zde věnována. Je jedním z mnoha bezejmenných byrokratů, kteří od počátku sedmdesátých let znemožnili, zakázali či rozehnali řady jiných hudebních setkání. Je příznačným atributem doby, která obrací svoji zášť a podezřívavost proti lidem, kteří nechtějí nic víc než vytvářet takové umění, jaké vytvářet musí, kteří tvrdohlavě odmítají přistoupit na to, že by umění mohlo sloužit ještě něčemu jinému než oslovování lidí, kteří si spolu s ním přejí žít v pravdě.

II

Ani ne tak o tom, co tito lidé dělají, protože hudbu je především třeba slyšet – jako o tom, jak to dělají a proč to dělají, se pokusím mluvit v této zprávě. Týká se třetího českého hudebního obrození – doby, která začíná v první polovině sedmdesátých let, nejspíš tak v roce 1973. Kdy vlastně bylo první české hudební obrození (bylo-li vůbec někdy), není v této souvislosti důležité. Náš termín vznikl vzpomínkou na někdejší výrok Karla Vojáka z okruhu skupiny The Primitives Group: označil totiž za druhé české hudební obrození sklonek šedesátých let, dobu, kdy došlo k netušené eskalaci rockových (nebo bigbeatových, jak se jim tehdy říkalo) skupin především v Praze, ale i kdekoli v Československu.

Jenom v samotné Praze jich bylo několik set. Z nich jen málo dosáhlo veřejného uznání nebo dokonce slávy. O to nejde. Důležité bylo, že u nás dostali příležitost dělat umění lidé, kteří by se k tomu nikdy nemohli dostat přes filtry dané handicapu původu, nevědomosti o tom, co je to vlastně vzdělání, neochoty podstoupit vzdělání v případě, že měli představu o tom, jak obtížné a nepříjemné je dostat se k němu za současného systému školství. Nejpodstatnější je právě to množství rockových kapel v té době. Ať byly jakkoli kvalitní, vytvářely podhoubí pro přirozený výběr. Kapely hrály a rozpadaly se a sdružovaly se v nové. Jak jinak se o sobě mohou dozvědět lidé spřízněných názorů a povah než tím, že si navzájem na relativně veřejném fóru předvedou to, co dovedou?

Za jeden z největších zločinů současného establishmentu považují informační blokádu, kterou obklopuje mladé lidi v tomto nejdůležitějším věku 16–19 let, kdy se člověk formuje pro celý budoucí život. Bere mne čert, když slyším názory, že ten, který je k něčemu určen, se k tomu dostane, že si to najde. Kde si to má najít, když je obklopen zdí neprostupného mlčení a nevědomosti? Josef Janiček, nynější kapelník Plastiků, působil tři roky v kapele The Swimmers, než se stal v devatenácti letech členem skupiny The Primitives Group. Milan Hlavsa, když založil v devatenácti letech The Plastic People of the Universe, měl za sebou činnost ve skupině The Undertakers a dvě vlastní kapely s jepičím životem. Jak mají zakládat nové životaschopné skupiny mladí lidé dneska, když nemají potřebné spontánně vznikající hudební zázemí, v němž by se mohli srovnávat, setkávat a rozcházet se podle své svobodné vůle, vedeni pouze svým svobodným hudebním citěním a především vzájemnou náklonností? Ať je tomu jakkoli, ty doby jsou nenávratně pryč; toto krátké ohlédnutí do historie české rockové hudby je uváděné koncenců jenom pro srovnání se současným stavem, jak o něm budu mluvit za chvíli. Záměrně jsem nejmenoval žádnou z kdysi slavných českých rockových skupin, spíše mi šlo o to upozornit na obrovskou šíři rockové hudby v té době. Ale existovala v Praze kapela, kterou si nelze nepřipomenout: The Primitives Group.



III

*Když se mění modus hudby,
když se modus hudby změnil,
když se mění modus hudby,
třesou se hradby města.*

The Fugs

S odstupem let můžeme dnes již bez nadsázky říci, že se vznikem skupiny The Primitives Group se v Praze objevuje v hudbě fenomén undergroundu – i když zatím nikoli vědomě, ale v rovině pocitové. To je také důvod, proč jsme nezmiňovali jiné kapely „slavné“ éry českého beatu. Žalostně promrhaly svoje možnosti i svoji povinnost. Bylo s úžasem pozorovat, jak rychle zástupci nejmladšího odvětví umění předstihli v komercionalizaci a zkonzumnění staré zavedené pokleslé žánry. Jak se úběžníkem jejich úsilí stala kariéra na půdě tzv. divadel malých forem, jak dbali o zakademičnění svého projevu, aby jim nic nemohli vytknout duchovně nemožoucí kritikové, kteří posuzují oblast rockové hudby odumírajícími kritérii, která se již nehodí na nic, ani na ty oblasti umění, z nichž byla kdysi převzata.

V tomto komerčním moři duchovní bídy, do něhož se jedna za druhou nořily oficiálně přijímané kapely, nebylo možno The Primitives Group přehlédnout. Byla to drsná a surová skupina, na hony vzdálená jakékoli uhlazenosti, spíše podvědomě usilující o pravý opak. Neměla svůj původní repertoár; ale osvědčila dokonalý cit pro hodnoty, hrajíc skladby Jimi Hendrixe, Erica Burdona, The Grateful Dead, The Pretty Things, The Doors, The Mothers of Invention, The Fugs. Na sklonku šedesátých let bylo uvádění anglosaských skupin na českou scénu naprosto nezbytné, měla-li se příští rocková česká hudba pozvednout na světovou úroveň. Trh tenkrát nebyl zdaleka tak nasycen zahraničními gramodeskami jako dnes. Když Primitivové hráli prvně Franka Zappu, znala ho v Praze hrstka zasvěcenců.

Ale to by ještě z Primitives Group neudělalo kapelu, od níž lze legitimně sledovat underground jako hnutí, které vytváří stranou zavedené společnosti vlastní svébytný svět s jiným vnitřním nábojem, jinou estetikou a v důsledku toho i jinou etikou. Byla to především orientace na jeden směr současné hudby, tzv. psychedelic sound. Tady již byli Primitivové zcela tvůrčí. Již proto, že v době, kdy se na tuto hudbu orientují, nevědí o ní o moc víc, než co si pod těmito slovy představují. Vyložili si je ovšem naprosto správně. Usilují svojí hudbou způsobit u posluchačů zvláštní stav mysli, který člověka alespoň na chvíli osvobozuje od všeho a obnažuje mu primární základy jeho bytosti. Kromě hudby k tomu slouží řady jiných prostředků, používání bezprostředního působení živlů – vody (*FISH FEAST*), vzduchu (*BIRD FEAST*) a především ohně, postupy převzaté z výtvarného umění nebo související s hnutím happeningu. Podrobně to bylo popsáno na jiných místech, a hlavně to žije v legendách. Ke skupině The Primitives Group již jen stručně: když tento *enfant terrible* české rockové scény začínali oficiální kritici rockové hudby brát na vědomí, skupina z vlastní vůle přestává existovat. Neznamená to přerušení vývoje psychedelické hudby v Praze. Primitivové se rozcházejí v květnu 1969; tehdy již pět měsíců účinkují The Plastic People of the Universe.

IV

*Krásný je svět
ale plastičtí lidé to nevidí
krásné jsou květiny
ale plastičtí lidé to nevidí
krásný je západ slunce
ale plastičtí lidé to nevidí
Jen jedna věc je pro jejich oči
jen jedna věc je pro ně hezká
Plastičtí lidé v podzemí*

Vesmírná symfonie

The Plastic People of the Universe se hlásili k undergroundu vědomě; ale obdobně jako vytvořili The Primitives Group z neznalosti a neinformovanosti svéráznou verzí psychedelické hudby, byl pojem underground chápán Plastyky ryze pocitově, jako v podstatě doslovný výklad slova podzemí. Nesmírně významným přínosem pro další vývoj rockové hudby v Praze byla skutečnost, že se zakladatel Plastiků Milan Hlavsa ukázal být vynikajícím komponistou. Původní hudební tvorba s sebou nesla i původní texty, z nichž byl v průběhu prvního – říkejme mu mytologického – období Plastiků podán jakýsi nárys kosmogonie podzemí. Underground je v něm chápán mytologicky jako svět odlišné mentality, lišící se od mentality lidí žijících v establishmentu. Texty Michala Jerneka a Věry Jirousové, rezonující s *Kabalou* Cornelia Agrippy z Nettesheimu (jehož symboliku využívali již The Primitives Group ve svých svátcích živlů), představují lid undergroundu v polohách, které plně opravňují přídomek „of the Universe“ – „vesmíru“ v názvu skupiny. V charakteristické skladbě tohoto období *The Sun* Plastici zpívali: „Všechny hloupé mozky jsou na slunci, náš mocný národ žije v sametovém podzemí.“¹¹ Ve skladbě *The Universe Symphony and Melody about Plastic Doctor* oslavili jednotlivé planety sluneční soustavy; část věnovaná Zemi je nazvána *Plastic*

People in Underground. V *Písni dvou nepozemských světů o mytickém ptáku Fafejtovi*² jsou jak narážky mytologické, především na mytologii keltskou a Agrippovu *Kabalu*, tak na svět rockové hudby (Lennona a Yoko Ono), který je opět prezentován skrze mytologický výklad. Pokud Plastici v té době obrazejí svůj zájem konkrétně ke světu, jak by se to mohlo jevit ve skladbě *Kulový blesk*, oslavující oblíbenou postavu skupiny, podivínského vynálezce Prokopa Diviše, jsou reálie příběhu tak změněny (Diviš sedí v chýši v kanadském pralese s přáteli, mezi nimiž je např. Roy Estrada, basový kytarista skupiny The Mothers of Invention), že nenechávají nikoho na pochybách, že jde opět o mytické vidění skutečnosti.

Působení skladeb je umocňováno vizuálními prostředky, skrze něž Plastic People vědomě navazují na činnost skupiny The Primitives Group. Na scéně hoří ohně, obsluhované kostýmovanými ohňostrůjci, členové kapely hrají pomalováni v obličejích, ve skladbě *Kulový blesk* vystupuje plivač ohně. Na premiéře *Vesmírné symfonie* v Klubu výtvarných umělců v Mánesu obětuji Plastici bohu Marsu slepici, při vystoupení konaném týž večer, kdy na Měsici přistáli první lidé, zapálili létající talíře, do té doby neodmyslitelnou součást jejich scény.

Kromě původní tvorby navazují The Plastic People na The Primitives Group i v „osvětové“ činnosti. Uvádějí na pražskou scénu nezapomenutelné skladby Warholovy skupiny The Velvet Underground a seznamují publikum s valnou většinou Sandersových a Kupferbergových The Fugs. Samozřejmě že hrají i novější skladby Franka Zappy. Takhle nějak to vypadalo v dobách, kdy přídomek „of the Universe“ nosila skupina plným právem. Plastici se jmenují stále stejně i dnes, z věrnosti ke jménu, které si kdysi dali. Ale mezitím se staly věci, které je přiměly zakotvit pevně na zemi. Z undergroundu mytologického se stal underground ve smyslu kulturně sociologickém, tak jak byl zamýšlen a proklamován na počátku šedesátých let Sandersem, Ginsbergem, Nuttalem, Learym a mnoha jinými pionýry tohoto hnutí. Dokonce se odvažují říci, že se teprve v podmínkách našeho establishmentu stal undergroundem v pravém smyslu tohoto slova.

Opět pojal ho ďábel na horu vysokou velmi a ukázal mu všecka království světa, i slávu jejich, a řekl jemu: „Toto všecko tobě dám, jestliže padna budeš se mi klaněti.“

Evangelium sv. Matouše

Na počátku sedmdesátých let dochází v Praze k drastickým opatřením, jimiž establishment prakticky likviduje rockovou hudbu jako hnutí. Je zakazován anglicky zpívaný repertoár, jsou měněny anglické názvy skupin, řada předních rockových hudebníků se stává politováníhodnými doprovodnými hráči komerčních hvězd pop music. The Plastic People of the Universe nehodlají učinit a také neučiní žádné změny; ani v názvu, ani v repertoáru, ani ve svém vzhledu, které by jim byly vnuceny cizí vůlí, které by nevyplynuly z charakteru a vnitřní potřeby hudebníků samých. Skupina ztrácí profesionální statut; slabší povahy ji opouštějí a jádro příštích Plastiků, soustředěné kolem Hlavsy a Janička, začíná prakticky z ničeho – bez aparatury, bez nástrojů, bez viditelného zázemí, ale s naprosto jasnou koncepcí: že je povinnost hudebníka hrát takovou hudbu, jakou mu velí hrát jeho svědomí a jaká mu přináší radost; jediné tak může svoji radost z tvoření předat publiku.

Když se po delší přestávce, v níž se formovali Plastic People v novém složení – doplnil je především virtuózní houslista Jiří Kabeš (a nějaký čas s nimi zpíval i Paul Wilson) –, představili v zimě roku 1971 na taneční zábavě v Ledči nad Sázavou, bylo již lidem jasné, že je to jediná významná rocková skupina, která dokázala, že není třeba v ničem slevit z uměleckých nároků ani z atributů, které rockovou hudbu provázejí. Do Ledče přijely desítky lidí z Prahy, z Karlových Varů a z jiných měst. Začala se tvořit atmosféra toho, co nám později připomínalo „chození na hory“, jak se o tom zmiňuji v úvodu této zprávy. Když v Ledči nad Sázavou viděl Milan

Hlavsa tyto desítky přespolních, kteří vlaky, auty i stopem dorazili na koncert Plastiků, pronesl památný výrok: „My se na to nemůžeme vykašlat, i kdybychom chtěli. Jakou by pak ještě měli ty lidi zábavu?“

Kapela Plastic People se ocitla ve výjimečném postavení jediné podzemní rockové skupiny v Čechách. Celou svojí existencí dokazovala, že underground není efektní nálepka, kterou se označuje nějaký nový hudební směr, že je to především životní a duchovní postoj. Vždycky jsem měl za zlé ostatním poměrně slušným pražským rockovým skupinám, že na počátku sedmdesátých let začaly vyklízet pozice, ustoupily establishmentu a za cenu toho, že budou moci veřejně hrát hudbu, **jakoukoli hudbu**, odvrhly možnost, že by mohly dělat umění.

Proč to ti hudebníci udělali? Myslím, že jim chybělo a doposud chybí vědomí toho, co je umění, jaká je jeho funkce ve světě a co je povinností těch, kterým se dostalo daru umění vytvářet. Kdo v tomhle nemá jasno, snadno se dostane na scestí. Plastici si zachovali svoji tvář ne proto, že jsou dobří hudebníci; v ostatních rockových skupinách té doby by se možná našli hudebníci lepší – ale i v nejtěžších dobách, kdy jim chyběla aparatura, kdy neměli zázemí, o něž by se mohli opřít, jim bylo jasné jedno: **Je lepší nehrát vůbec než hrát hudbu, která nepramení z hudebníkova vlastního přesvědčení. Je lepší nehrát vůbec než hrát to, co si přeje establishment.** A i takhle je to řečeno přespříliš mírně. Není to lepší, je to nutné. Toto vzdání se všeho, na něž musí být v dnešní situaci kdykoli připraven každý, kdo chce být umělcem, je základní podmínkou, předcházející veškeré veřejné konání ve sféře ducha. A to ne teprve tehdy, kdy jsou věci již zjevné. Jakmile je totiž učiněn první ústupek, ať pod pokryteckou omluvou nebo poctivým dojmem, že na tom nezáleží, je ztraceno vše.

Jakmile položí ďábel (který dnes mluví ústy establishmentu) první podmínku, přistříhnete si vlasy, jenom tak trošku, a budete moci hrát, je třeba říci ne. Jakmile ďábel (který dnes mluví ústy establishmentu) řekne – změňte si

název a budete moci hrát dál to, co hrajete, je třeba říci – ne, nebudeme tedy hrát.

A přitom – vždyť to ani takto nestojí. Není v moci establishmentu zabránit hrát těm, kteří se zřekli všech výhod, které plynou z pozice profesionálního hudebníka. Establishment může přiskřípnout jenom toho, kdo se chce mít lépe než druzí. Na toho, kdo chce líp žít, ne ve smyslu hmotného zabezpečení, ale ve smyslu hledání a sledování pravdy, má establishment malé drápky. Jenom ti umělci, kteří pochopí, že dar umění jim byl seslán proto, aby skrze něj oslavovali svoje bližní, a ne proto, aby se měli lépe oni, ponесou napříště toto jméno. „Velký umělec zítřka půjde do undergroundu,“ napsal na sklonku svého života Marcel Duchamp.³ Nemyslel tím underground jako nálepkou označující nějaký nový umělecký směr. Myslel tím underground jako nový duchovní postoj čestného umělce, reagujícího na odlidštění a zkurvení hodnot ve světě konzumní společnosti.

VI

Jestliže jsme řekli, že Plastic People se stali jedinou skutečně podzemní rockovou skupinou u nás, neznamená to, že byli jedinou podzemní skupinou vůbec. Existovala kromě nich po krátký čas ještě skupina Aktual. Rámcově byla sice rovněž vřaditelná do oblasti rockové hudby, ale nad tímto základem u ní převládaly postupy aleatorické hudby a seriálních kompozic, jimiž se její leader Milan Knížák v podstatě hlásil k proudu nové hudby, jak ji představoval především John Cage. Knížák, který byl v první řadě tvůrcem happeningů, environmentů a events, založením téhle kapely o něco „předběhl“ dobu. Na rozdíl od Plastiků neměl vytvořeno široké zázemí v publiku, které by tuto hudbu přijímalo (v tom smyslu se osvědčila pomalá cesta, kterou bylo od dob The Primitives Group publikum soustavně vzděláváno a postupně přiváděno k novým hudebním formám). Došlo k paradoxní situaci: na společném koncertě Aktuálu a Plastic People

v Suché v říjnu 1971 několik set posluchačů s nadšením uvítalo hudbu Plastiků (hráli tehdy téměř výhradně skladby The Velvet Underground, doplněné několika vlastními kompozicemi) a Aktual u nich zcela propadl. Jediní, komu se Knížákova hudba líbila, byli právě Plastikové a jejich bezprostřední spolupracovníci.

Neuchvátila je jenom hybnost, živost a variabilita vystoupení, kdy byly použity nezvyklé nástroje – sudy od asfaltu, startující motocykl – či na dalším společném koncertě obou skupin v pražském Music F clubu elektrická vrtačka, štípání dříví na pódiu a házení polínek a hrstí rýže do obecenstva atd. Byly to především Knížákovy české texty,⁴ bezprostředně sdělující provokující myšlenky publiku, zvyklému do té doby u dobré rockové hudby (pomijím pseudotvorbu kapel úrovně Olympiku) především na angličtinu jako závazný jazyk tohoto hudebního odvětví. Pravda, Plastic People používali již od svých začátků ve skladbách části českých textů, ale byly to výhradně jakési recitativy, které svojí neobvyklostí spíše zvyšovaly bizarní a manýristický ráz vystoupení, než aby sloužily k bezprostřednímu oslovování lidí. Knížák byl naproti tomu vždy důsledně přesvědčen, i v dobách, kdy to zdaleka nebylo populární, že současná hudba vznikající v tomto teritoriu má lidi oslovovat jazykem, kterému rozumějí.

Právě proto, že vysoce oceňuji Knížákův vliv na další rozvoj vlastní tvorby Plastic People – ne vliv přímý, ale vliv ve smyslu impulsu a provokativního srovnání –, nelze se mi nezmínit i o úskalí, které jsem u Knížákova Aktuálu viděl a které zřejmě později vedlo i k jeho rozpadu. Souvisí s rozporuplností Knížákovy osobnosti vůbec. Ačkoli vždy proklamoval téměř anonymitu uměleckého tvoření, skrývající se v případech jeho a jeho spolupracovníků za název Aktual, ve skutečnosti vždy zůstal individualistou, vůdčí, byť fascinující osobností, vysoce přechnívající své okolí. S výjimkou bubníka a flétnisty Jana Marii Macha vlastně Knížák používal ostatní členy skupiny jako hudební nástroje, na které hrál on sám silou svého ducha a své vůle, kterou dokázal nesporně obdivuhodným způsobem přenášet na své spolčinníky.

Je to jistě funkční co do konkrétního či uměleckého účinku. Ale nestačí to v situaci, kdy je nutno v zájmu přežití stavět kapelu jako společenství rovnocenných individualit, z jejichž vzájemných interakcí vzniká jednolitě dílo. Odpovídalo by to tak ostatně tomu, co Knížák sám proklamuje. Již podruhé se ve vztahu Aktualu a Plastiků musím zmínit o paradoxu: zdá se mi nesporné, že Aktual nepřímo ovlivnil další hudební vývoj Plastiků, ale aby se kruh uzavřel – myslím, že nejširší společenství, které dnes existuje kolem kapely The Plastic People of the Universe, uskutečnilo v praxi to, čím se Aktual, v důsledku vzato, zabýval jenom symbolicky (*Bude město Aktuálů*).

VII

Jistým bodem počínaje není již návratu. Tohoto bodu je třeba dosáhnouti.

Franz Kafka

I v době, kdy se už Plastic People stali undergroundem v pravém smyslu slova co do kulturně sociálního působení, přežívala u nich v repertoáru jakási lyrická nota. Zhudebňovali básně Williama Blakea, text *Fairy Queen* od Edmunda Spencera, který staletí před nimi použil Henry Purcell, texty Jiřího Koláře z jeho poválečného romantického období. Nebylo to pro kapelu ani pro publikum bezvýznamné. Obdobně jako The Fugs si skrze tyto vybrané náklonnosti uvědomovali, že ani současná rocková hudba není jev spadlý s nebe, odtržený od celé šíře kulturního dědictví západní civilizace, jejíž jsme součástí. Ovšem jádro repertoáru (s výjimkou Kolářových textů) bylo zpíváno anglicky – to kapela, především její *spiritus agens* Milan Hlavsa, začínala pocítovat jako handicap.

Poslední kapkou, kterou Plastici potřebovali, aby se stali truvéry, u nichž označení underground již nepřipouští nejmenší pochybnost, bylo setkání s tvorbou pražského básníka

Egona Bondyho, kterou od té doby téměř výlučně zhudebňují. Bondy je totiž básník, který se zabývá těmi nejlhubinnějšími záležitostmi člověka, od jeho rozměru společenského až po jeho zraňované a nedokonalé biologické bytí. Ve své poezii bezděky splňuje jeden z bodů programu, který formulovali představitelé undergroundu v roce 1964: „Vykorenit naprosto a navždy svatopavelskou lež, mlčky předpokládající v křesťanské konvenci, že lidé neserou, nechčiji a nešoustají.“⁶ Neexistuje snad tabu, které by v Bondyho poezii nebylo porušeno; ale nikdy to není samoúčel nebo záměrná provokace, je to pouhé vyslovování pravdy o životě a pozici člověka ve světě. Tím, že Plastici začali zhudebňovat texty básníka, jemuž establishment nikdy neumožnil zveřejnění ani jediné básně, dali jasně najevo, že jim tisíckrát víc než o zaujetí místa v oficiální kulturní struktuře jde o to, aby vytvářeli a zprostředkovávali svým posluchačům to, co oni sami za kulturu považují.

Jádro skupiny je tehdy již natolik silné, že si to mohou dovolit. Vzácně se v něm shodují a doplňují neklidný duch Milana Hlavsy, který má nezkrotnou tendenci hnát hudební vývoj ustavičně kupředu; Josef Janíček, mnohostranný hudebník s úžasnou vnitřní kázní, který tvoří v kapele jakýsi protipól klidu; Jiří Kabeš, který byl u počátku české rockové hudby a pak po léta nehrál až do doby, kdy ho Plastici vyzvali ke spolupráci; ostrý zvuk jeho elektrické violy dodává Hlavsovým skladbám poněkud nadzemský charakter; a konečně poslední stálíce, saxofonista Vráta Brabeneč, s sebou přinesl spontánnost a především humor, který se právě při zhudebňování Bondyho textů tolik osvědčuje.

Jak je tomu v tradici české psychedelické hudby, ani nyní, kdy Plastic People zhudebňují texty, které zřetelně oslovují jejich posluchače, neopomíjejí scénickou stránku představení, která se někdy zčásti mění v hudební happening. V závěru vystoupení v Klukovicích u Prahy v červnu 1973, při skladbě s klímovským názvem *Jak bude po smrti*, aleatorické elektronické kompozici, využívající podivuhodný nástroj theremin, byl před pódiem rozvinut obrovský transparent

s nápisem AJ OBEŠEL JÁ POLÍ PĚT, který zcela zakryl pódi-
um a hudebníky. Vystoupení zakončil básník Pavel Zajíček,
který stál na stole v pozadí scény s rozsvícenou žárovkou
před ústy, kouleje při tom očima, střemhlavým skokem skrz
transparent skočil mezi shromážděné diváky sedící na zemi
před pódiem.

Nejucelenější scénický útvar předvedli Plastici na kon-
certě ve Veleni u Prahy v prosinci 1973. V naprostém roz-
poru s obvyklou atmosférou rockových hudebních událostí
byl udán ráz ve stylu venkovských tancovaček s dechovkou:
Do lesička na čekanou. Na scéně byl vytvořen environment
z obrovského množství habrových větví; byly tam pařezy,
na nichž hudebníci nenuceně svačili jako dřevorubci, popí-
jeli pivo a bavili se, jako kdyby publikum neexistovalo. Na
krají pódia stál v azbestovém stříbřitém skafandru⁶ Zajíček
a říkal do mikrofonu sen, který se mu zdál uplynulé noci:
„Prvního prosince! Plastic People of the Universe concerti-
no! Šestadvacátého prosince, každý pytlík fazolí, a do hor!
Anti! Vystrč hlavu z polštáře – zbav se konečně tíhy – zbav se
hrozného vladaře – vodpráskni kilo stíhy – jdi-pij-blij-žij-pij-pyj!
Běžím s hovnem proti plátnu – do plátna to hovno zatnu!“
Pak přešel k monotónnímu výkřiku „Anti!... Anti!...“, který
opakoval několik minut v nezměněném zpomaleném ryt-
mu, přerušovaném občas výkřiky: „DG 307 zdraví Pražice! –
Teta Hendrix obecní cestář v Ostrohu! – Seeberg!“⁷ Zjevná
kontradikčnost jeho schizoidního projevu vůči tomu, co se
odehrávalo na scéně (kde hudebníci naprosto neteční k jeho
vystoupení nerušeně svačili a posléze zazpívali píseň *Do
lesička na čekanou* falešně a způsobem, jaký se ozývá v hos-
podách těsně před uzavírací hodinou), je obdobou způsobu,
jaký používají Plastici v zacházení se zhudebněnými texty.
Nejlíbeznější melodie jsou vyhrazeny slovům typu „Včera
v neděli hrozně mě svrbělo v prdeli“⁸ apod. Dráždivé napětí,
které vzniká z rozporu mezi drsností textu a krásným tělem,
do něhož je oděn, je jedním z neúčinnějších prostředků
psychedelické hudby. Když konečně začali Plastici hrát, ne-
uslyšelo konsternované publikum rockové skladby, na jaké

bylo připraveno, ale sérii elektronických skladeb s happygovými prvky – například *Kohoutkova kometa*, kdy Ivo Pospíšil z kapely DG 307 chodil v hvězdném hábitu po jevišti s kometkou vyrobenou dětmi na tyči, zatímco Hlavsa kokhal. Po několika skladbách pro Plasty tradičního typu se pak v závěru ozvala skladba *Do lesička na čekanou*, kde základní dechovková melodie, sledovaná saxofonem a violou, byla rušena v opačném rytmu hudbou obvyklé rockové struktury.

Přes všechny prvky elektronické hudby, které byly Plastikům zprostředkovány jak zasvěceným poslechem současné rockové hudby, tak poučením u Edgara Varèse, přes některé aleatorické postupy, přes jazzové názvuky, které jsou Brabencovým přínosem k výslednému hudebnímu profilu skupiny, zůstává základem skladeb Plastiků živý a důrazný rockový rytmus, z něhož dnes vyrůstá hudba kultivovaná, místy až manýristická, ale nikdy ne akademická. Podstatným rysem hudby Plastiků je, že se nikdy nezřekli užívání hlasu jako nástroje k oslovování lidí. Není asi náhodou, že hudebně relativně zajímavé současné české či slovenské skupiny mají převahu své tvorby ryze instrumentálního charakteru. Hlas je oslovující, a tudíž nebezpečný; kapely, které nechtějí zpívat pokleslé lyrické nesmysly a neodvážejí se, nebo je ani nenapadne zpívat texty, které by lidem skutečně něco sdělovaly, řeší tento problém absencí hlasu vůbec.

Kapela The Plastic People of the Universe se právě důrazem na hlas a oslovení, přes veškeré bohatství a komplikovanost svého hudebního projevu, řadí ke kapelám typu The Fugs nebo David Peel⁹ mnohem spíše než třeba k současné podobě The Mothers of Invention.

VIII

Proč vlastně označujeme za počátek třetího českého hudebního obrození právě rok 1973? V tomto roce jednak vznikly dvě nové kapely – Sen noci svatojánské band a především DG 307 –,

jednak začínají společné akce, na nichž se podílejí kapely různých hudebních orientací; mizí někdejší nesnášenlivost mezi rockovou hudbou a jinými hudebními formami. Lidé se začínají starat spíš o to, co je spojuje v odporu vůči kulturní politice establishmentu, než co je rozděluje v jejich náklonnosti či averzích týkajících se způsobu uměleckého projevu.

Na jaře 1973 byl v Praze na návštěvě člen Křižovnické školy¹⁰ z jedné západní země, který jezdil do Prahy předtím několik let každé léto. A mluvil o tom, jak je překvapen tím, že všichni zvážněli. Znal nás jako divokou spontánní společnost a najednou našel skupinky lidí, kteří jako by – alespoň on to tak vyjádřil – zintelektuálněli. Bylo třeba tohoto pohledu zvenčí, abych si uvědomil, jak jsme se všichni unavili za tu dobu od devětašedesátého roku. Bylo to období, kdy nám všem začalo docházet, že to, v čem žijeme, není provizorium, že je to na dlouhou dobu, nejspíš navždycky. Byla to poměrně mrtvá sezóna, rozhodně pokud jde o kolektivní činnost; doba útlumu a kocoviny z oficiální kulturní situace, jak se vybarvila na počátku sedmdesátých let. Mám pocit, že právě rok 1973 byl rozhodující pro překonání této krize. Bylo třeba, aby se lidé přestali spoléhat na to, že se stane něco, co znovu umožní hudebníkům veřejně hrát, básníkům publikovat, malířům vystavovat. Spoléhání na zázraky ochromuje tvůrčí práci a hlavně kolektivní činnost: nic nestojí za to dělat, dokud to nebude možné. Ale jakmile jednou člověk uvědoměle pochopí nebo podvědomě pocítí, že je něco navždy, musí ho nutně zaplavit pocit osvobození. Jestliže svět už nikdy nebude vypadat jinak, není třeba se rozptylovat čekáním na záchranu. Musíme se zabydlit v existujícím světě tak, abychom v něm žili vesele a důstojně.

IX

Sen noci svatojánské band vznikl jako kapela Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu; založili ho tři výtvarníci – Karel Nepraš, Míla Hájek a Milan Čech, inženýr chemie Petr Lampl a všestranný hudebník Vráta Brabenec (týž, který hraje s Plastiky). Přítomnost Neprašovy osoby v kapele není náhodná a je do jisté míry určující pro kontinuitu i směr, kterým se Sen noci svatojánské band ubírá. Obdobně jako Karel Nepraš navazuje svoji činností v Křižovnické škole na to, co dělal v neodadaistické skupině Šmidrové, obnovuje autentickým způsobem ve Snu noci svatojánské bandu pozici, kterou kdysi v pražském kulturním kontextu zaujímalo Šmidří dechové těleso, které bylo složeno výhradně z malířů a sochařů, kteří ve své většině byli součástí tehdejší výtvarné avantgardy. Pro Neprašovo vnitřní ustrojení je příznačná skutečnost, že zatímco jeho někdejší druhové ze skupiny Šmidrové pořádají tzv. Milionářské večírky za přítomnosti Helenky Vondráčkové a jiných představitelů pop music, Nepraš je jedním z iniciátorů skupiny, v níž žije skutečný duch šmidrovství. Nechme stranou úvahy o tom, jak snobové, které dnes oslovují ostatní šmidrové, oceňují jejich aktivitu. Spíš nás zajímá, jakého se dostalo přijetí Snu noci svatojánské v prostředí, které ještě nedávno odmítalo jakoukoli jinou hudbu než rockovou. Na *Soukup's Marriage* – hudebním parníku realizovaném okruhem kapely Plastic People v červnu roku 1973 – byl Sen noci svatojánské právě tímto publikem přijat se spontánním nadšením.

Kapela Sen noci svatojánské band totiž naplňuje jednu z bytostných potřeb svobodně myslícího člověka – smysl pro humor. V dokonalé persifláži a s naprostou vážností – mírněnou pouze zakalkulovanými hudebními nedostatky – předvádí slavné skladby vážné hudby a slavné kýče pop music, v osobité úpravě, někdy dokonce integrující oba žánry najednou. Kmenové skladby Snu noci – Mozartova *Malá noční hudba* a *Krásné je žít* – slova z filmu *Doktor Živago* na hudbu Johanna Strausse, zlidověly v této úpravě mezi publikem,

ktelé přijalo Sen noci svatojánské band mezi své favorizované kapely, protože dovede citlivě rozpoznat autentičnost tohoto monstrózního hudebního útvaru, který by nikdy nemohl najít milost u jakéhokoli soudného hudebního kritika.

Nejslavnějšími akcemi Snu noci svatojánské se staly dva výlety-happeniny, které s nimi uspořádal Olaf Hanel. Druhého jarního dne roku 1973 to byl výlet na Blaník, kde na pódiu, jímž je vrchol tohoto legendárního kopce ozdoben, hrál Sen noci do ouška blanickým rytířům. O rok později, kdy byl celým kulturním světem slaven Rok české hudby (ale Křižovnická škola u příležitosti založení Snu již rok před tím vyhlásila, že nastává Křižovnické hudební jaro, které dosud nebylo zrušeno), jel Sen noci svatojánské se svými přáteli v najatém autobusu k pramenům Vltavy a nazpět a hrál na odpovídajících místech jednotlivé motivy ze symfonické básně Bedřicha Smetany *Vltava*.

Sen noci je nesporně vřaditelný do širokého proudu dadaistických reminiscencí, jak se objevují v moderním umění v posledních třech desetiletích. Ale je tady patrný významný posun proti dobám, kdy se podobným záležitostí věnovala jenom úzká intelektuální elita. Tato zdánlivě výlučná či spíše polosoukromá záležitost našla dnes široké fórum u lidí, kteří vycitili, že duchovní spřízněnost není zprostředkovávaná hudebním stylem nebo zastávaným uměleckým směrem, ale postojem lidí, kteří tyto hodnoty vytvářejí, k establishmentu a v upřímnosti jejich vztahů k sobě navzájem. Při všem potěšení, které nám poskytuje poslouchání a pozorování Snu noci svatojánské, je třeba uvědomit si jeho místo v současném hudebním kontextu a jeho omezení. Není to kapela, která by proměňovala vědomí lidí a zasahovala jejich myšlení. Je v podstatě privatissimem. To není výtkla lidem, kteří ji dělají. Těžiště jejich práce, jak vidíme na příkladu kapelníka Karla Nepraše, je někde jinde. Nepraš je koneckonců především sochař a kreslíř, a v této oblasti se jeho humor, uplatněný ve Snu noci svatojánské ve své laskavé podobě, stává důležitým mementem, upozorňujícím nás na deformace a skryté hrůzy lidských vztahů. Sen noci poskytuje svým poslucha-

čům prostor radosti, v němž se odehrává nevázaná a nezávazná hra. Jak vzácné a potřebné je to ve strnulém světě, kde musíme žít! Ale k hudbě, která nás oslovuje důrazněji a zběsileji, se musíme obrátit jinam: ke skupině DG 307.

X

DG 307 se narodili někdy v polovině roku 1973 jako výsledek těsné duchovní symbiózy dvou přátel – Hlavsa a Zajíčka. Nevznikli z intelektuálního záměru, spíše z nezbedné spontaneity. Je s podivem, jakou hudební schizofrenii v ní Hlavsa projevil. Kompozice, které vytvořil pro Zajíčkovy texty, se nikterak nepodobají hudbě Plastiků, v níž jako by byl vázán vlastním hudebním vývojem, kultivovaným dnes až do manýristických poloh, avšak neztrácejících původní ostrot a živost. Jestliže se dnes Plastici místy až nebezpečně blíží vážné hudbě, jsou DG 307 mladší, daleko víc osvobození od rockových a jakýchkoli jiných hudebních konvencí. Je to zdůrazněno i vizuálně používáním řady netradičních nástrojů – hraje se na železný řetěz, tyč od vysavače, psací stroj atd. Značný prostor je ponechán i náhodě – je to dáno již proměnlivostí hudebníků, kteří doplňují základní dvojici. Ve zpracování textů se Hlavsa pohybuje od zřetelnosti a snahy o sdělnost, jak to vyhovuje jejich někdy až apelativnímu charakteru (*Očišťování*), až k úplné derealizaci textu, který je rozpracován na slabiky a používán jako zvukomalebný materiál, znemožňující bezprostřední sledování textu bez znalosti jeho písemné předlohy (*Útopenec*).

Podivuhodný rozkmit mají i Zajíčkovy texty¹¹ – od temného humoru, zasvěceně komentujícího bytí vyvržence, vyvržence společnosti a alkoholika („Když tě čapne / raní svěrák / myslíš že / vysvobodil by tě / smrťák / ktorej tě sekne / do tepla / todle známe dobře / voba dva / Já i Mejla / Já i Pavel“), až po deskriptivně přesný popis pozice lidí undergroundu ve světě konzumní společnosti, kde navenek hrají role více či méně neškodných bláznů nebo šašků,

ve skutečnosti pak pro ni plní funkci špatného svědomí. Ostatně humor se z posledních textů DG 307 spíše vytrácí. Zajíček jako by za poslední dva roky existence skupiny zestárnul víc, než je biologicky možné. Stal se z něho chiliastický kazatel, apelující jazykem – u něhož je přes všechny slang, neologismy a úzkostlivou Zajíčkovu snahu mluvit tak, jak mu zobák narostl, cítit poučení z četby Nového zákona – na nás všechny, kdo jsme se rozhodli tvořit a žít v undergroundu, abychom neztratili odvahu a lidskost.

Název DG 307 si skupina původně zvolila v domnění, že se jedná o diagnózu schizofrenie, ale definice diagnózy „přechodných situačních poruch“, která patří pod číslo 307, daleko přesněji vyjadřuje pozici kapely a okruhu jejích posluchačů ve světě.

Zní takto:

„Patří sem: situační poruchy přechodné u osob bez zjištěné předchozí duševní poruchy, například:

- velká stresová reakce (panická reakce)
- bojová únava
- poruchy adaptační schopnosti v dospívání a ve stáří
- afektivní poruchy jednání
- zkratové jednání
- psychopatická reakce u normální osobnosti na silnou stresovou situaci.“

Kapela DG 307 je výkřikem zoufalství normálních osobností, neschopných přizpůsobit se té tváři světa, jakou nám nastavuje současná konzumní společnost. Jejich skladby by se možná daly srovnat s časnou produkcí The Fugs; ale za jejich divokou podobou se skrývá hluboká vážnost, kterou jsme zdědili z tradic středoevropské kultury. Jestliže DG křičí – „Symbol degenerace, to jsme my!“ –, není to jenom černý humor: je to i svědectví o sebereflexi generace, jejímž výrazem je tato hudba. Nepochybně je to hudba dekadentní v nejlepším smyslu slova. Ale jaká jiná progresivní hudba – považujeme-li za rys progresivnosti adekvátní odpověď na to, čím nás svět oslovuje – může vzniknout v prostředí, ve kterém je nám dáno žít?

Oproti Plastikům, kteří vytvořili a vytvářejí konkrétní prostor pro setkání lidí dobré vůle (i vznik DG 307 byl jejich existencí podmíněn), je v aleatorickém charakteru DG 307 obsažena i možnost jejich neexistence. Ale i kdyby DG 307 přestali hrát – načas či navždycky –, vepsali do hnutí pražských rockových kapel a pražské podzemní hudby nezapomenutelnou kapitolu. I kdyby to byl jen výkřik, ještě dlouho budeme slyšet jeho ozvěnu.

XI

Umění budou jednou dělat všichni.

Comte de Lautréamont

Když jsem před lety prvně četl slavný Lautréamontův výrok, příliš jsem s ním nesouhlasil. Nejvíce asi z podvědomého pocitu elitářství, které je často chorobou intelektuálů, a z něho vyplývající nedůvěry v to, že by v každém člověku mohla být obsažena schopnost vyjádřit se neopakovatelným, tvůrčím individuálním činem. Dnes je mi jasné, jak to bylo miněno. Nezbytným předpokladem k uvolnění skrytých tvůrčích vlastností kteréhokoli jedince je prostor svobody, v němž žije, který mu neklade žádná omezení a zákazy. Není-li tomu tak dnes v Praze v hudebním světě všeobecně, vyznačuje se naproti tomu společenství, jehož mluvčími jsou skupiny The Plastic People a DG 307, otevřeností, s níž je přijat bez podezřavosti i takový tvůrčí výraz, který by byl jistě zcela odsouzen těmi, kteří místo autentičnosti a poctivosti projevu oceňují technickou dokonalost a miní tím přizpůsobivost tvůrce tomu, co je za umění dosud považováno nebo vydáváno.

Mluvím o skupině Umělá hmota. Její hudba není vybraným uměleckým tvarem, jako je tomu u Plastiků, ani agresivní výzvou, jak ji na nás křičí DG 307. Nejspíš bychom ji mohli označit za folklor undergroundu. Dotvrzuje, jak skutečné lidové umění vždy znovu vzniká v prostředí,

kde je dostatečně podněcující tvůrčí atmosféra zprostředkovaná tzv. vyššími uměleckými formami. Nejsou důležité až nehorázné technické nedostatky této začínající skupiny, která je ostatně s bezděčnou rafinovaností vysvětluje slovy svého kapelníka: „Ladění považuji za zbytečnost buržoazní hudby.“¹² Důležité je, že nevstoupila na podzemní scénu jako chladná mrtvola, jak se to stává řadě skupin oficiálního hudebního dění, ale jako horké tělo, schopné života a výrazu; a především jako tělo s ústy, která mají lidem, kteří je pozorně poslouchají, co říci.

Jestliže by se totiž hudbě Umělé hmoty, kdyby o to šlo, dalo vytknout až příliš, její texty¹³ se vyznačují pozoruhodnými kvalitami. Je v nich dokonale obsaženo to, čemu kdysi Jiří Kolář říkával městský folklor – například v textu o umělé ženě *Barbaře* nebo ve skladbě *Nejhezčí děvče z podzemí*, v níž jsou pozornými očima viděny reálie Prahy, města, ve kterém se narodili členové kapely jako prostí dělníci, kterým se nedostalo než základního školního vzdělání. Ale dimenze skladeb jako *Konec světa* nebo *Nejistoty*, v nichž jsou zřetelné ozvuky lidového českého baroka, o kterém tvůrce těchto textů v životě neslyšel, nás zavádějí již někam docela jinam: k chiliastické atmosféře pražské podzemní hudby, o níž budeme mluvit za malou chvíli.

XII

Na podzemní hudební scéně se nepohybují jenom kapely. Na *Hanibal's Wedding* – I. hudebním festivalu druhé kultury v září 1974, se vedle nich objevují i zpěváci Sváťa Karásek a Charlie Soukup.

Charlie Soukup zpívá o jídle, o televizi, fotbalu, rádiu; nenechává na pokoji jedinou posvátnou hodnotu konzumní civilizace. Ale jeho písně¹⁴ nemají obvyklý trapný charakter tzv. protestsongů. Soukup neprotestuje, ale s jemným jazykovým citem ironizuje. Není to křikloun, ale skrytý komentátor tuposti těch, kdo nahradili stádními požitky možnost být svobod-

nými, pestrými a rozmanitými; a především pak možnost být lidskými.

Pro ty, kteří označují účastníky koncertů Plastic People slovy lůza a chátra (tak to říkal okresní soudce v Českých Budějovicích), nebo o nich dokonce tvrdí, že to nejsou lidi (jak to bylo řečeno příslušníky VB po koncertě v ZK ČKD Polovodiče Krč v Praze¹⁵), by bylo možná překvapením, s jakou pozorností toto publikum vyslechlo a s jakým nadšením přijalo písně Sváti Karáska.¹⁶ Až na jednu výjimku jsou to písně náboženské. Karásek vychází obvykle z úvodní sloky anglicky zpívaného spirituálu; podle zvukových asociací začíná český text například „stounavej“ – „stone away“, který pak rozvíjí zcela nezávisle na obsahu výchozího textu. Tam, kde se obě textové složky – anglická i česká – významově doplňují, dosahuje Karásek maximálního účinku, jako je tomu v písni *Řekni ďáblu ne* („Say no to the devil, say no!“ – „Sejmou ti podobu, sejmou!“). Že si vybírá religiózní témata evangelický duchovní Sváta Karásek, je spíš přirozené než divné. Ale i ironik Soukup má ve svém repertoáru písně *Věřím v Boha všemohoucího* nebo *Na obzoru hvězda vychází*. Umělá hmota zpívá v *Nejistotách*: „Na vrcholu hory / sedí poutníci / Tíše hovoří / o životě a o smrti...“ Mluvili jsme již o Zajičkovi jako o chiliastickém kazateli. Říká: „Každý ráno bychom se měli očišťovat / každou noc bychom se měli milovat / každou vteřinu bychom měli bejt / připravený na konec“ (*Očišťování*). „Prožíváme hodné radosti / uprostřed marnosti / bídu sme si uvědomili / abychom žití naplnili / tento pozemské azyl / není konečnej cíl“ (*Naši známi*).¹⁷ „Sme nosiči strachu / sme předzvěsti prachu“ (*Co sme?*) a Plastic People zpívají v jedné z posledních skladeb: „My žijeme v Praze, to je tam, kde se jednou zjeví Duch sám.“¹⁸

Chápu, že z toho má establishment malou radost. Ale i my máme malou radost z establishmentu. Připomněli jsme již, že způsob, jakým se schází publikum na koncerty zmiňovaných hudebních skupin, připomíná husitská chození na hory. Se všemi důsledky. Nemá smysl vypočítávat všechny zakázané, znemožněné či rozehnané koncerty. Stačí snad vzpomenout

události kolem koncertu v Rudolfově u Českých Budějovic z 30. března 1974, kdy pohotovostní policejní oddíly zmasakrovaly několik set jeho účastníků z celé republiky. Chiliastické nálady nutně vznikají v dobách, kdy duchovní útlak ze strany světské moci začínají lidé pocívat jako neúnosný. Samozřejmě jenom někteří lidé; nemluvíme o konzumentech. Mluvíme o lidech, kteří žijí spolu v duchovním ghettu, které není obehánno zdí, ale roztroušeno v cizím a nepřátelském světě.

Toto společenství, založené na duchovní spřízněnosti, vzájemném respektu individualit a toleranci, je v neustálém pohybu a zrodu. Filozofické aspekty takto existující vrstvy lidí, nebo subkultury, jak se jí říká cizím slovem, do důsledků domyslel a básnickou formou sdělil Egon Bondy v utopickém románu *Invalidní sourozenci*.¹⁹ Pasáže, kde popisuje vzájemné chování „invalidů“ – vyvrženců společnosti konzumní –, by se daly beze změny vztáhnout například na I. hudební festival druhé kultury, pořádaný v malé vesničce Postupicích na Benešovsku.²⁰

Nikdy by nevzniklo tak pevné, semknuté a přitom neorganizované společenství, kdyby tlak establishmentu nebyl tolik nesnesitelný. Je to společenství vzájemné záchrany lidí, kteří chtějí žít jinak, v jejichž hodnotovém žebříčku stojí výše touha po ukojení duchovních potřeb než snaha o dosažení hmotného zabezpečení, jak jim ho nabízí establishment, za cenu zřeknutí se všeho, co činí z člověka neopakovatelnou individuální svobodnou bytost.

XIII

*Musime si rozumně počínat v tomto světě zla,
v prostředí, do něhož nás Bůh neodvolatelně umístil.*

John Milton

Častokrát tady padlo slovo underground a dvakrát termín druhá kultura. Na závěr bychom si měli ujasnit, co to je. Underground není vázán na určitý umělecký směr nebo styl,

přestože například v hudbě se projevuje převážně rockovou formou. Underground je duchovní pozice intelektuálů a umělců, kteří se vědomě kriticky vymezují vůči světu, ve kterém žijí. Je to vyhlášení boje establishmentu, zavedenému zřízení. Je to hnutí, které pracuje převážně s uměleckými prostředky, ale jehož představitelé si uvědomují, že umění není a nemá být konečným cílem snažení umělců. Underground vytvářejí lidé, kteří pochopili, že uvnitř legality se nedá nic změnit, a kteří ani neusilují do legality vstoupit. Ed Sanders z newyorských The Fugs to formuloval jasně, když ohlásil „totální útok na kulturu“.²¹ Tento útok mohou uskutečnit pouze lidé, kteří stojí mimo ni. Stručně řečeno, underground je aktivita umělců a intelektuálů, jejichž dílo je nepřijatelné pro establishment a kteří v této nepřijatelnosti nejsou trpni a pasivní, ale snaží se svým dílem a svým postojem o destrukci establishmentu. Nezbytnými vlastnostmi těch, kteří si zvolili underground za svůj duchovní postoj a prostoj, je zběsilost a pokora. Komu tyto vlastnosti scházejí, nevydrží v undergroundu žít.

Je smutným a častým jevem na Západě, kde byl underground na počátku šedesátých let teoreticky formulován a ustanoven jako hnutí, že někteří umělci, když dosáhli skrze působení v něm ocenění a slávy, vstoupili do kontaktů s oficiální kulturou (budeme jí pro naše potřeby říkat první kultura), která je s jásotem přijala a pohltila, jako přijme a pohltí nové karosérie automobilů, novou módu či cokoli jiného. U nás se věci mají podstatně jinak, daleko lépe než na Západě, protože žijeme v ovzduší naprosté shody: první kultura nás nechce, a my nechceme mít s první kulturou nic společného. Odpadá tedy pokušení, které je pro každého, i toho nejsilnějšího umělce, semenem zhouby: touha po uznání, úspěchu, získání cen a titulů a v neposlední řadě i po hmotném blahobytu, který z toho všeho vyplývá. Zatímco na Západě žije ve zmatku řada lidí, kteří by pro svoji mentalitu tady možná patřili mezi naše přátele, u nás byly věci vymezeny jednou provždy naprosto přesně. Nic z toho, co děláme, se nositelům oficiální kultury nemůže líbit, protože

je to nepoužitelné k vytváření dojmu, že věci jsou v pořádku. Věci totiž nejsou v pořádku. Neexistuje v lidských dějinách období, které by bylo beze zbytku obdobím šťastným, a skuteční umělci byli vždycky ti, kteří upozorňovali na to, že věci v pořádku nejsou. Proto je jedním z výsostných znaků umění vytváření neklidu. Cílem undergroundu na Západě je přímo destrukce establishmentu. Cílem undergroundu u nás je vytvoření druhé kultury. Kultury, která bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jimi vládne establishment. Kultury, která nemůže mít za cíl destrukci establishmentu, protože by se mu tím sama vehnala do náruče. Ale která zbaví ty, kdo se k ní budou chtít připojit, skepse, že se nedá nic dělat, a ukáže jim, že se toho dá udělat mnoho, když ti, kdo to dělají, chtějí málo pro sebe a víc pro druhé. Jedině tak se dají důstojně přežít zbývající léta života, která čekají nás všechny, kdo souhlasí se slovy táboorského chiliasty Martina Húsky: „Člověk věrný jest cennější než jakákoliv svátost.“

únor 1975

1/ Všechny texty a básně, které Plastic People zhudebnili, vyšly knižně v publikaci *The Plastic People of the Universe, Texty*, Jaroslav Riedel (ed.), Maťa, Praha 1997; 2., rozšířené vyd., Maťa, Praha 2001 (zde též podrobné komentáře k původu jednotlivých textů).

2/ V publikaci *Plastic People of the Universe, Texty* je tato skladba nazvána v původní angličtině *The Song of the Fafejta Bird about Two Unearthly Worlds*, což je do češtiny přeloženo jako *Fafejtova píseň dvou nepozemských světů*.

3/ Citovaný Duchampův výrok je možno ověřit ve stati Paula Benneta „*Marcel Duchamp, un art de vivre*“, z LE DEVOIR.com (na adrese <<http://www.ledevoir.com/2007/07/14/150252.html>>). Zde stojí: „Duchamp fustigera jusqu'à la fin de sa vie l'ego des artistes et la compétition dans le domaine de l'art. Pour lui, l'artiste véritable ne peut que se réfugier dans la clandestinité, aller sous terre pour échapper à la frénésie de l'art commercialisé. Il fut un des premiers, sinon le premier, à utiliser le terme d' «underground»: «The great artist of tomorrow will go underground», déclara-t-ill à la occasion d'un colloque organisé en 1961 par le Musée de Philadelphie, qui avait hérité de la

collection la plus complète de ses oeuvres /.../." Význam tohoto vskutku klíčového výroku osvětluje též interview Jeana Neyense s Duchampem z r. 1965 (viz <[http://toutfait.com/duchamp.jsp?postId=1440&key word=>](http://toutfait.com/duchamp.jsp?postId=1440&keyword=>)), v jehož závěru Duchamp praví: „Une table ronde qu'on avait faite à Philadelphie, on m'avait demandé «Où allons-nous?». Moi j'ai simplement dit: «Le grand bonhomme de demain se cachera. Ira sous terre.» En anglais c'est mieux qu'en français – »Will go underground«. Il faudra qu'il meure avant d'être connu. Moi, c'est mon avis, s'il y a un bonhomme important d'ici un siècle ou deux – eh bien! Il se sera caché toute sa vie pour échapper à l'emprise du marché... complètement mercantile, si j'ose dire.“ Adekvátní překlad Duchampova výroku by tedy měl v češtině spíše znít: „Velcí, [vynikající] lidé [dosl. chlápíci] budoucnosti [zítřka] se skryjí [před veřejností], Sestoupí do podzemí.“ V kontextu české literatury se zde přímo vnučuje srovnání se závěrem Bondyho básně *Jedině umění je zárukou spásy našeho lidstva* ze sbírky *Sbirečka* (1974): „Na vás / kteří jste básníky / spočívá zvážení lidstva / proto žijte i nadále v skrytu / nedávejte o sobě vědět / žijte / pracujte / Egon Bondy“ (Bondy 1992b). Daný text se vlastně jeví být „variací na duchampovské téma“. Za připomenutí v této souvislosti však rozhodně stojí např. i slavný esej Otokara Březiny *Skryté dějiny!*

4/ Všechny texty kapely Aktual vyšly knižně ve svazku: Milan Knížák, *Písňné kapely Aktual*, Mafá, Praha 2003.

5/ Jde o citaci z knihy Jeffa Nuttalla, *Bomb Culture*; ve vyd. v Delacorte Press, New York 1968, se příslušná pasáž nachází na s. 264 a zní v orig. takto: „(h) To eradicate utterly and forever the Pauline lie implicit in Christian convention, that people neither shit, piss, nor fuck.“ Jde o součást enumerace aspirací, kterou Nuttall uvádí slovy: „Four years ago the underground was anxious to bring about the following developments on a larger scale.“ Časové určení „před čtyřmi lety“, tj. v r. 1964 – vzhledem k roku 1. vyd. Nuttallovy knihy – vysvětluje Jirousovu dataci daného výroku.

6/ Ve vydání anglického a francouzského překladu Jirousovy *Zprávy (Report on the Third Czech Musical Revival, in The Merry Ghetto; La troisième renaissance musicale tchèque, in Le ghetto joyeux*, přílohách k desce *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned*, London-Paris 1978 [anglický překlad byl znovu vydán ve svazku *Views from the Inside*, ÚČL FF UK, Praha 2006]) je toto místo komentováno autorskou poznámkou: „Tyto skafandry byly vlastně určeny pro českou horolezeckou expedici zabývající se výzkumem sopek v Ekvádoru.“

7/ V anglickém a francouzském překladu (viz pozn. 6) je toto místo komentováno autorskou poznámkou: „V té době Zajíček a Hendrix [Vladimír Smetana] a jiní žili společně na starém hradu Seebergu v západních Čechách, kde se pokusili vytvořit komunu.“

- 8/ „Včera v neděli...“: jde o báseň Egona Bondyho ze sbírky *Velká kniha*, odd. *Ožralá Praha* (1951–1952), tiskem mj. in *Básnické dílo Egona Bondyho II.*, Pražská imaginace, Praha 1992, s. 149 (Bondy 1992a); též v souborném vydání textů *Plastic People* (viz pozn. 1, Riedel 1997, 2001).
- 9/ Kapela newyorského zpěváka Davida Peela, který měl na českou undergroundovou hudební scénu značný vliv, se jmenovala *The Lower East Side*. Viz v ČR vydané CD *David Peel & The Lower East Side: The Pope Smokes Dope (and other Song Classics)*, Globus Music, Praha 1999.
- 10/ O neformálním sdružení umělců pojmenovaném „Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu“ viz např. Jirousův text *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, in K. Š. *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu* [katalog], Galerie moderního umění Hradec Králové, Středočeská galerie Praha, Hradec Králové – Praha 1991; viz též studie Vladimíra Boreckého: *Exposice Křižovnické školy; Praga comica; Im-Gast-Haus-Sein (Peták mezi Šmidry a Křižovníky)*, vše in Vladimír Borecký, *Odvrácená tvář humoru*, Dauphin, Liberec – Praha 1996. Zmiňovaný „člen /.../ z jedné západní země“ byl, dle domněnky Paula Wilsona, kanadský herec a dramatik Ted Johns.
- 11/ Zajíčkovy texty určené ke zhudebnění kapelou DG 307 (před rokem 1989) vyšly v jednom svazku: Pavel Z., *DG 307 (Texty z let 1973–1980)*, edice Vokno, Praha 1990.
- 12/ Tento výrok Josefa Vondrušky cituje sám jeho autor ve své memoárové knize *Chlasej a modli se*, Torst, Praha 2005, s. 368.
- 13/ Texty pro Umělou hmotu psali především Josef Vondruška a Milan „Dino“ Vopálka; výběr z Vondruškových textů (včetně Jirousem zmiňovaných básní *Nejistoty a Konec světa*) vyšel knižně v jednom svazku: *Josef Vondruška, Rock'n'rollový sebevrah*, „Zvláštní vydání...“, Brno 1993 (Vondruška byl, jakožto svého času „kapelník“ skupiny Umělá hmota, též autorem výše citovaného výroku o „ladění jakožto zbytečnosti buržoazní hudby“). Vopálkovy texty byly publikovány především v různých samizdatových sbornících; text *Barbara* byl otištěn na obálce LP *Umělá hmota: Barbara*, Globus International, Praha 1991; další Vopálkovy texty (včetně Jirousem citovaného *Nejhezčího děvčete z podzemí*) vyšly v 6. č. exilového časopisu *Paternoster* (Videň 1984, s. 46–62); další texty vyšly rovněž v *Paternosteru* (č. 29, Praha 1992, jakožto příloha k rozhovoru s Vopálkou, „Básník undergroundu a piva“, s. 69–78); další texty byly otištěny v příloze k CD *Umělá hmota II. Ve sklepech – 1976/77*, Guerilla Records, Louny 2003.
- 14/ Soukupovy písněvé texty vyšly v jednom svazku: *Charlie Soukup: Radio*, Torst, Praha 1998 (Soukup 1998).
- 15/ Tento koncert se konal 29. června 1972.

16/ Karáskovy písňové a básnické texty vyšly v jednom svazku: *Svatopluk Karásek, Protestor znamená vyznávám*, Evropský kulturní klub - Kalich, Praha 1992 (Karásek 1992); mnoho Karáskových textů bylo též otištěno na přílohách k LP a CD - viz diskografii.

17/ *Naši známí*: tento Zajíčkův text se neobjevuje v žádném samizdatovém vydání; zřejmě také ani nikdy nebyl skupinou DG 307 zhudebněn; je však součástí rkp. *Mařenické knihy*, s níž přešel do souborného vydání Zajíčkových textů (Zajíček 2002).

18/ Jde o Bondyho báseň *Magické noci* ze sbírky *Sbírečka* (1974); celý text zní: „Magické noci počal čas / Kocha snad z toho vezme čas / Magické noci počal čas // My žijeme v Praze to jest tam / kde se jednou zjeví Duch sám / My žijeme v Praze to jest tam“; viz *Básnické dílo Egona Bondyho VII.*, Pražská imaginace, Praha 1992, s. 121 (Bondy 1992b).

19/ Zřejmě nejvěhlasnější prozaická práce Egona Bondyho *Invalidi sourozenci* byla kromě nesčetných samizdatů doposud vydána knižně třikrát: poprvé v Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981, podruhé v nakl. Archa, Bratislava 1991, potřetí v nakl. „Zvláštní vydání...“, Brno 2002; dílo bylo přeloženo do itaštiny (*Fratelli invalidi*, Eleuthera, Milano 1993) a do němčiny (*Die Invaliden Geschwister*, Elfenbein, Heidelberg 1999).

20/ Jde o autorem výše zmíněný *Hanibal's Wedding*, tj. koncert uspořádaný v domě postupického Sokola 1. 9. 1974 jako oslava svatby Arnošta a Jarky Hanibalových. Na tomto koncertu, resp. festivalu, byl pořízen kvalitní dokumentární film rež. Josefa Dlouhého, jenž byl s komentáři pamětníků promítán v Čs. televizi v r. 1990 pod názvem *Concert (Premiéra)* - viz filmografii.

21/ Tento Sandersův slogan si v Československu poprvé osvojil - a přizpůsobil - Milan Knižák; viz jeho text ke skladbě *Atentát na kulturu*, napsaný pro skupinu Aktual již v r. 1967 (o vydání viz pozn. 4).

