

UNIVERZITA KARLOVA

Fakulta humanitních studií

Studium humanitní vzdělanosti



**Hudební a kulturní projevy
The Plastic People of the Universe
v československém undergroundovém
hnutí**

Bakalářská práce

Vypracoval: Ladislav Leština
Vedoucí práce: Mgr. Matěj Kratochvíl, PhD.
Praha, 2022

Bibliografický záznam

LEŠTINA, Ladislav. *Huební a kulturní projevy The Plastic People of the Universe*. Bakalářská práce, Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2021. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Matěj Kratochvíl, PhD.

Anotace

Tato bakalářská práce se primárně soustřeďuje na manifestaci hudebních projevů a praktik skupiny *The Plastic People of the Universe*, okrajově nevyjímaje ani další související hudebně-kulturní fenomény (např. uskupení *DG 307*, *Aktual* či *Umělá hmota*), a to během období tzv. „normalizace poměrů“ v ČSSR, včetně zahrnutí do širšího rámce uměleckých a společenských mezinárodních vlivů či kontextů tehdejší doby.

Cílem výzkumu je pak odkrýt motivy těchto projevů či vzorců chování (habitu) a pokusit se na poli teoretického zázemí několika autorů (za přispění informací z rozhovorů s jedním z významných účastníků) zjistit, do jaké míry se jednalo o snahu o vymezení a ovládnutí části společenského prostoru, v němž si konkrétní aktéři vyjednávali určitou autonomní pozici, či v jaké míře šlo o ryze autentickou snahu svobodně se seberealizovat v rámci vlastní umělecké tvorby.

Annotation

This thesis is primarily focused on musical expressions and practices manifestation by the group *The Plastic People of the Universe*, including also other related musical and cultural phenomena in the second place (such as were *DG 307*, *Aktual* or *Umělá hmota* groupings), all of that during so-called period of „normalization“ in Czechoslovakia, along with their involvement within broader context of artistic and social international influences of that era.

The main goal then is to uncover motivations of these expressions or behavior patterns (habitus) and try to discover, with the help of several authors' theoretical framework (contributing information from interviews with one of the significant participants), how much there possibly played its role delimitation and control of social space endeavors, where specific actors struggled for their certain autonomous position, or to what extent it concerned only pure authentic efforts on free self-realization within their own artworks.

Klíčová slova

The Plastic People of the Universe; underground; druhá kultura; kontrakultura; kulturní formace; kulturní kohorta; normalizace; československý disent.

Keywords

The Plastic People of the Universe; underground; second culture; counterculture; cultural formation; cultural cohort; normalization; Czechoslovakian dissent.

Prohlášení

Čestně prohlašuji, že předkládanou práci jsem zpracoval zcela samostatně a při její tvorbě jsem využil pouze uvedených pramenů a literatury. Není-li v této práci uvedeno jinak, jsou překlady cizojazyčných textů dílem autora. Tato práce nebyla využita k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne

.....
Ladislav Leština

Poděkování

V první řadě bych rád poděkoval vedoucímu své práce, Mgr. Matěji Kratochvílovi, PhD., za jeho zájem o to dohlížet mé snaze o kvalitní a důstojné zpracování zvoleného tématu, zároveň pak také za jeho podporu v oblasti jak formální, tak obsahové stránky mé závěrečné práce, dodání řady užitečných pramenů a podkladů, stejně jako i notnou dávku nezbytné trpělivosti; jeho hudebně-antropologicky zaměřený seminář věnovaný percepci hudební tvorby mě ve velké míře inspiroval k tomu, vybrat si právě muzikologicky zacílené téma pro svou kvalifikační práci.

Neméně vděku bych chtěl také vyjádřit mému tátovi za dlouhodobou a stěžejní podporu při mém studiu i řadu podstatných vhlédů k námětu mé práce; byl to on, kdo mě – ač nepřímo – k hudbě i zkoumané látce *The Plastic People of the Universe* přivedl... Rovněž bych rád poděkoval všem zainteresovaným respondentům (mezi nimiž je, mimo jiné, právě i Ladislav Leština starší), kteří mi poskytli mnohá cenná svědectví, jimiž jsem mohl doplnit literární prameny coby primární zdroj mých dat, a celkově svou dokumentovanou látku.

A konečně bych rád vzdal dík i spoustě skvělých kolegů-studentů naší fakulty za mnohačetnou vzájemnou výpomoc během našich společných studijních let, především pak ale vynikajícímu sboru všech vyučujících a profesorů FHS UK, kteří v průběhu celého mého studia formovali můj pohled na svět, mé myšlení i vlastní cestu dalšího vzdělávání se, k níž mi pomohli najít ten (jak alespoň věřím) správný směr...

Obsah

Úvod.....	6
I. Teoretická část	8
1. Aplikované teoretické rámce a pohledy odborných studií.....	8
1.1. <i>Struktura a metodika práce</i>	8
1.2. <i>Alan P. Merriam – několik vět o etnomuzikologii</i>	9
1.3. <i>Tia DeNora – Music in Everyday Life</i>	10
1.4. <i>Thomas Turino – Music as Social Life</i>	16
1.5. <i>Annie J. Randall – Music, Power and Politics</i>	20
2. The Plastic People a český underground.....	27
2.1. <i>Počátky The Plastic People</i>	27
2.2. <i>Aktual</i>	32
2.3. <i>Raná sedmdesátá léta a další vývoj „Plastiků“</i>	33
2.4. <i>DG 307 a definitivní nástup normalizace</i>	38
2.5. <i>Umělá hmota</i>	41
2.6. <i>The Plastic People – druhá polovina sedmdesátých let až pozdní léta osmdesátá</i>	43
II. Závěr	59
<i>Závěrečná interpretace</i>	59
<i>Epilog</i>	64
III. Seznam použité literatury a elektronických zdrojů	65
Použitá literatura	65
Internetové zdroje	66
IV. Přílohy.....	67

Úvod

Je zvláštní, že – přestože se tomu tak nemusí z bližší perspektivy povětšinou zdát – historie se v posledku nakonec vždy opakuje, ačkoliv nikdy ne *doslova*... Stejně tak se i děti svých rodičů dostávají ve vlastních životech dříve či později do bodů, v nichž se vyrovnávají s historií svých maminek či otců a jejich minulostí; tento nekonečný proces, koloběh neustálého vymezování se či naopak přejímání předchozích životních vzorců je v mnohém ohledu signifikantním jevem, opakujícím se a v rozličných podobách se objevujícím i v jádru této mé kvalifikační práce.

Odmalička jsem vnímal, že kdesi ve stínu časů minulých – v době, kdy jsem ještě nebyl na tomto světě –, leží v rámci mého rodinného prostředí uloženého cosi zvláštního, neobyčejného a unikátního; s tím, jak jsem postupně dospíval a počínal vnímat svět v širších souvislostech, vyvstávalo pomalu na povrch v podobě různorodých fragmentů něco, co neslo jakousi prapodivnou auru – energii čehosi tajemného až *mystického*, a v určité míře i *pokřiveného*... Po dlouhou dobu jsem do umělecké, respektive muzikantské historie mého táty v rámci jeho působení v dnes již archetypálním hudebním uskupení tzv. československého undergroundového hnutí *The Plastic People of the Universe* (vedle snad ještě výrazněji více „podzemního“ spolku *DG 307*) necítil potřebu nějak hlouběji pronikat, a rozhodně jsem do toho také nebyl nijak tlačěn – spíše naopak... Tu a tam jsem samo sebou slýchal o „těch, co se znali s Havlem“ a podobně, a snad občas i pocítil určitou hrdost, ale dlouho bylo pro mě toto téma, tato oblast jakousi „zemí *nezaslíbenou*“... Nicméně, postupem času jsem (při nikterak systematickém, leč kontinuálním rozšiřování svého obzoru percipování světa i umění) jako kdyby oklikou, přesto však přirozeně našel cestu k tvorbě této poněkud atypické kapely – a zároveň tak i hudebně-kulturním expresím mého táty...

Účelem tohoto subjektivně pojatého „entrée“ hned v úvodu této kvalifikační práce je jen a pouze snaha o odkrytí veledůležitého motivu: a sice toho, že má

motivace věnovat se danému tématu, jež je nějakým způsobem přímo spjaté s mým životem a mojí rodinou, a rovněž touha zpracovávat tuto látku spolu se svědectvími, vhledy či konzultacemi osob (mimo jiné) z řad těchto vlastních rodinných příslušníků, jest skutečností *přiznanou*, jíž jsem si plně vědom – a snažím se s ní v rámci metodiky při tvorbě svého závěrečného odborného textu náležitě a co možná nejobektivněji pracovat...

Fenomén *The Plastic People of the Universe* a širěji českého hudebního undergroundu jsem se rozhodl zkoumat nikoli prizmatem ryze *politicko-antropologickým* (ačkoli jde o téma z tohoto úhlu často nahlížené), avšak nutně ani pouze tím *etnomuzikologickým* – mou snahou v této práci je učinit pokus o svého druhu syntézu těchto perspektiv a na základě dat získaných na poli teoreticky ukotveného kvalitativního výzkumu zkusit sloučit dané výsledky v resultát, mající ambici zodpovědět klíčovou výzkumnou otázku: šlo v případě *The Plastic People of the Universe* o čistě uměleckou seberealizaci či součást boje o vytvoření si vlastního životního prostoru? Řečeno obsáhleji: jednalo se u veřejných projevů *The Plastic People* a řady dalších (nejenom striktně hudebních) uskupení či entit v prostředí obecně definované, takřčené „druhé kultury“, o jakkoli bezelstnou snahu *ventilovat* své zcela autentické potřeby umělecké *sebeaktualizace*, a to bez jakéhokoli ohledu na to, co považuje všeobecná konvence za řádné či vkusné, anebo zde již a priori prokvétaly i ambice „*neartistní*“, v určitém slova smyslu politické – tedy tendence daných aktérů o vydobytí si suverenity v rámci společenského prostoru, z něhož mohli být z mnohých důvodů – ať už relevantních či nikoli – třeba i nechtěně vyobcováni?

I. Teoretická část

1. Aplikované teoretické rámce a pohledy odborných studií

1.1. Struktura a metodika práce

Tato práce se primárně zakládá na teoretické bázi písemných pramenů široké typologické škály – od memoárové literatury až po odborné navazující studie – a nadto se též opírá o rozhovory s jedním z přímých aktérů, bývalým dlouholetým členem uskupení *The Plastic People* Ladislavem Leštinou st., které fungují jako doplňující materiál ke konfrontaci (či případné „konfirmasi“) popisů získaných z uvedených druhů publikací. Co se týče samotného stylu zpracování informací z rozprav, při pořizování rozhovorů jsem daného aktéra průběžně zpovídal při postupném zpracovávání literárních zdrojů, v konkrétních momentech, které jsem považoval za klíčové či přinejmenším zajímavé pro kontexty této práce. Její součástí nakonec není zpočátku zamýšlená, samostatná empirická část, mající podobu detailního znění polostrukturovaných rozhovorů a věnovaná snaze o hlubší rozkrytí hledaných souvislostí formou dotazování se širší řady konkrétních participantů; od této metodiky jsem se ve finále rozhodl upustit, a to z důvodů jistých „logistických“ komplikací a neochoty některých původně zvolených aktérů se tomuto tématu (z jejich perspektivy již nespočetněkrát omílanému) znovu zevrubněji věnovat.

Některé rozhovorové poznámky či doplňující glosy k ústřednímu tématu jsem v diskuzích s Ladislavem Leštinou starším (či event. dalšími účastníky) zachytil již v minulosti, v nepřímé vazbě k této závěrečné práci, čímž může být můj pohled nevyhnutelně deformován – jak uvádím již v úvodu v rámci tzv. „positioningu“, je na místě zdůraznit přiznání vlastní subjektivní pozice vzhledem k analyzovanému tématu, přestože jsem se snažil o dosažení maximální možné míry objektivity. Ačkoliv se rozhovory nacházejí v textu pouze v podobě určitých fragmentů a není jich tolik, kolik jsem původně

plánoval, věřím, že mohou přispět k mým snahám o konzistentní závěrečnou interpretaci dat získaných na poli teorie a zodpovězení stanovené výzkumné otázky.

1.2. Alan P. Merriam – několik vět o etnomuzikologii

Vlastní oborové zaměření mé práce se (jak je již zmíněno v jejím úvodu) pohybuje kdesi na pomezí etnomuzikologie a sociokulturně-antropologické diskurzivní analýzy – tuto určitou interdisciplinární „rozostřenost“ se pokusím v závěru svého výzkumu soustředit v jednotné „ohnisko“ a synchronizovat získaná data i nahlížené perspektivy do uceleného a konstruktivního závěru. Je však důležité hned zkrájě zmínit, že to je přece jenom oblast teoretického zázemí domény etnomuzikologie, jež slouží v rámci mé kvalifikační práce coby základní kámen, o nějž se celek textu opírá: je to totiž právě etnomuzikologie jako disciplína, která se ze samé podstaty svého „definičního oboru“ zabývá korelací mezi hudbou (s jejími rozličnými projevy ve všech možných podobách a druzích) a kulturou a jejich vzájemným vztahem včetně různorodých kontextů, jež se mezi sebou prolínají. Tuto úlohu etnomuzikologie výstižně charakterizuje americký (socio)kulturní antropolog Alan Parkhurst Merriam, když ve své nejvýznačnější teoretické studii *The Anthropology of Music* z šedesátých let dvacátého století říká: „Hudba může a musí být zkoumána z mnoha hledisek, neboť zahrnuje aspekty jak historické, tak sociálně-psychologické, strukturální, kulturní, funkční, fyzikální, psychologické, estetické, symbolické a další.“ (MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964, str. 30) Obor etnomuzikologie, zrodilší se na „Starém kontinentě“ spolu se vzestupem nacionálně-politických intencí evropských států a s tím souvisejícím rozvojem národopisectví, respektive rozvinuvší se (v případě „Nového světa“) ruku v ruce s rozkvětem etnologických studií, zkoumajících nativní obyvatele Ameriky (RICE, Timothy. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2013, str. 11), prošel od dob svého vzniku dlouhým vývojem. Merriam svým důrazem, kladeným na nezbytnost proměny vědeckého přístupu

směrem k určité interdisciplinaritě a důležitost stanovení odlišné metodologie oproti tradičnímu uchopování hudby ze strany “klasické“ muzikologie, jež se mnohem výrazněji soustředí na čistě hudební analýzu a historický exkurz, podtrhuje a shrnuje ve své době se množící názory, směřující k mnohostrannosti muzikologické perspektivy. Je tedy podstatné zde vyzdvihnout Merriamovo tvrzení, že k hudbě je v praxi nutné vždy přistupovat jako k fenoménu nutně spjatému s kulturními a sociálními aspekty člověka.

Na Merriama posléze navazují další generace badatelů, zkoumajících z různých pohledů prolínání hudby a společenských hledisek, a tato tendence pokračuje až do nynějška; v následující části hodlám postupně představit pro mou práci relevantní současné autory, pohybující se ve sféře etnomuzikologie či hudební antropologie, na pozadí jejichž teoretických konceptů a myšlenek se pak pokusím v samém závěru práce zkoumanou látku *The Plastic People* interpretovat a zasadit ji v rámci diskuzní části do patřičných kontextů.

1.3. Tia DeNora – Music in Everyday Life

Prvním z témat, kterými se zde hodlám zabývat, je pojetí emocionálních a estetických komponent sociální organizace člověka skrze hudbu (ve vztahu k sobě samému i společnosti jako celku), jemuž se ve své studii s názvem *Music in Everyday Life* věnuje britská sociomuzikoložka Tia DeNora, působící na katedře sociologie a filosofie exeterské univerzity v jižní Anglii. Autorka ve své práci z roku 2000 svým způsobem předznamenává relativně aktuální tendence, jež se na poli kritických kulturních studií projeví během několika posledních desetiletí, a to v reakci na tzv. „afektivní“, popřípadě i „materiální obrat“: tato změna paradigmatu částečně determinovala inklinaci nových metodik v přistupování ke zkoumané společenskovední látce z jiného úhlu pohledu – z perspektivy, zakládající se na *afektivitě* a *materialitě kulturních objektů*. DeNora se tak mj. do určité míry de facto vymezuje vůči některým myšlenkám přítomným v teorii vlivné „Frankfurtské školy“¹ – zčásti na ni však zároveň navazuje –, především pak reaguje na jednoho z jejích

¹ Takřečená „Frankfurtská škola“, bezpochyby jedna z nevlivnějších filosofických škol minulého století, označuje skupinu sociálních vědců – především z řad sociologů – a také filosofů, kteří v „předvečer“ Druhé světové války působili v rámci Institutu pro sociální výzkum, založenému počátkem dvacátých let dvacátého století v německém Frankfurtu nad Mohanem; po nástupu Adolfa Hitlera k moci tito představitelé marxistického přístupu k sociálním vědám (v euroatlantickém akademickém okruhu později definovaného jako „neomarxismus“) emigrovali do Spojených států amerických, kde pokračovali ve své akademické činnosti až do první poloviny sedmdesátých let. (EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. *Frankfurt School*. Encyclopedia Britannica [online])

nejvýznačnějších představitelů, Theodora Ludwiga Wiesengrund-Adorna. (DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, 2000, str. 1-4) Tím, že autorka klade ve svém sociomuzikologickém výzkumu vyšší důraz na stránku ovládnutí a korigování emocí jednotlivce, tlumočení významů, zakoušení rozličných „virtuálních“ možností skrze hudbu a coby rozhodující faktor v ustavování vlastní identity člověka akcentuje právě již zmiňované afektivní a estetické činitele, jež se manifestují speciálně právě ve formě moderní hudby – to vše však primárně v rovině „materiální zkušenosti“ s hudbou, v rovině jejího užití jakožto „matérie“, „látky k životu“ –, popírá tak částečně teze Adorna a dalších (kupříkladu jiného významného myslitele 2. pol. 20. st., britského sociologa Anthonyho Giddense) o tom, že v postmoderní kapitalistické společnosti již není pro autonomní podoby umění, podléhající bezprostřední a nemilosrdné komodifikaci, prakticky žádný prostor. Avšak současně s tím se DeNora odkazuje směrem k diskurzu „*estetické reflexivity*“ v (post)moderní teorii sociálního jednání: zde autoři jako Lash a Urry nebo výše uvedený Giddens poukazují na „... *vzestup estetizace coby strategie pro zachování identity a společenských hranic v jinak anonymních a často přelidněných existenčních podmínkách.*“ (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 51) V duchu této perspektivy je moderní „já“ – novodobá individuálnost – chápáno coby subjekt zvýšených nároků na flexibilitu, na jeho konstantně přítomnou *modifikovatelnost*. Toto „já“ – jehož zrození, respektive plné „uzrání“ stopují zmiňovaní autoři do časů nástupu evropské renesance a humanismu, ačkoliv má své kořeny zapuštěné v křesťanské teologické koncepci duše – je tak chápáno jakožto předmět podléhající rapidně se rozvinuvším tlakům neustále expandující modernity. (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 52) Autorka upozorňuje na fakt, že tato „reflexivní projekce“ ve vztahu ku konstituování individuálního „já“ (jehož vlastní kultivace spočívá ve svého druhu konglomerátu, sestávajícímu z kombinace sociálních, materiálních a diskurzivních praktik) nebyla – poměrně překvapivě – v přímé vazbě k oblasti hudby v zásadnějším měřítku nikterak podrobněji

reflektována či analyzována. Dokonce i v rámci subkulturních teorií, kteréžto pracují s problematikou vztahu hudby a formování života jednotlivce, „...lze nalézt jen málo konceptuálního prostoru dedikovaného teoretizaci privátního, vnitřního světa jednotlivce v souvislosti s jeho vědomím existence a vlastního já...“, tvrdí Shepherd a Wicke. (SHEPHERD and WICKE in DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 46)

Pro kontext této práce lze čerpat zajímavé teze především z třetí kapitoly autorčiny zmiňované studie, nesoucí název „Music as a technology of self“. Jejich kompatibilita se zkoumaným prostředím českého undergroundu je však přinejmenším problematická, a to ze dvou důvodů: zaprvé, jak autorka sama přiznává, oproti celé generaci předcházejících studií, věnujících se obdobnému tématu pouze ze zkušenostního pohledu aktérů-mužů, pracuje DeNora naopak ve formě polostrukturovaných rozhovorů jen s respondenty ženského pohlaví; zadruhé, vzorek jí empiricky zkoumaných (v daném případě zpovídaných) osob dozajista nereflektuje své jednání – vlastní pocity a pohledy na zkoumanou věc – v podobně „deformovaném“ sociálním prostředí, jako tomu bylo v prostoru do určité míry uzavřeného, „normalizovaného“ socialistického Československa. Další kámen úrazu se pak navíc může skrývat za faktem, že námi sledovaný undergroundový „sociální materiál“ sestává z *producentů* (výrobců) hudební (či širěji) umělecké tvorby, kdežto v případě studie *Music in Everyday Life* se jedná primárně o *konzumenty* hudby. Aplikování autorčina modelu lze tudíž považovat za relevantní pouze s přihlédnutím k řečeným limitacím.

Tím prvním, na co v dané části své publikace Tia DeNora naráží, je to, jak muzika příslušným aktérům – lépe řečeno aktérkám – v souvislosti s jejich vůlí či touhou po vlastní „péči o sebe sama“ pomáhá transformovat „úroveň jejich nálady nebo energie, dle toho, jak si specifické okolnosti žádají...“ (DENORA Tia. *Ibid.*, str. 53) Autorka postuluje, že hudba je doslova „nosičem“ (ve smyslu *dopravního prostředku* – anglicky „*vehicle*“), zcela výjimečným *médiem*, které zmiňovaní respondenti užívají pro přenastavení svého mentálního (a ve

spojitosti s tím taktéž tělesného – fyzického, *materiálního*) rozpoložení z nepreferovaného stavu do stavu žádoucího. DeNora doslova píše: „... *Je to zdroj pro modulování a strukturování parametrů estetického působení – nálady, pocitů a emočního nastavení, motivace, touhy, určení svého prostoru či vlastní oddělenosti, způsobu jednání, energie. Co tím respondenti často míní, je to, že charakteristické vlastnosti hudby – její rytmy, gesta, harmonie, styly a tak dále – jsou užívány coby referenční rámce nebo reprezentace toho, kde by si sami zpovídání přáli být nebo kam chtějí směřovat, po stránce emocionální, fyzické a tak dále.*“ (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 53)

Konkrétní projevy daných jednotlivců se pak odvíjí, respektive jsou utvářeny mnoha faktory, jež na ně měly v průběhu jejich života vliv: ať už se jedná o předchozí asociace rozličných hudebních materiálů s jedinečnými situacemi, konotace obecnějšího rázu či reminiscence a paralely, vnímané specifickým způsobem ze strany samotných aktérů. Stejně tak jako je hudba využívána k tomu „dostat se *do* určité nálady“, je pak s její pomocí docilováno také toho, aby se posluchač z nějaké nálady dostal *pryč*, zbavil se jí – zpomalil, zklidnil se, snížil hladinu stresu apod. Autorka na několika příkladech demonstruje, jak její respondenti za pomoci hudby v jistých konkrétních případech unikají do jakési virtuální reality, uzavírají se v ní a jsou tak schopni transponovat svůj hněv či smutek pocházející z fyzikálního, „skutečného“ světa do jiné podoby v dané sféře vnitřní říše imaginace (např. namísto udeření někoho do obličeje, bušení do polštáře, rozbití flašky); tím se v rámci pouze *symbolického* jednání s danými pocity zřejmě lépe vypořádávají, vyrovnávají – vše se zkrátka jednodušeji a rychleji „usazuje“. V souvislosti s tímto aspektem užívání muziky coby způsobu jakéhosi osobního ventilování se – svého druhu mentální *protilátky* –, na nějž DeNora poukazuje, vyvstává na tomto místě první bližší a bezesporu zajímavá spojitost s výzkumným materiálem, jemuž se v této práci věnuji: autorka se (vedle jiného) u zpovídaných akterek dotýká též případů využití druhu muziky, jí definované jako „protirežimní“ („*anti-establishmentarian*“), která v sobě nese prvky agrese, hněvu či odmítání, ačkoli na ni u tázaných žen připadá volba pouze při výjimečných příležitostech; ve

svém běžném životě respondentky povětšinou sahají po jimi preferované, „pozitivní“ muzice a pouze v případech „negativního nastavení, rozčilení, pocitů hněvu“ apod. volí pro ně atypický výběr – rockovou, punkovou „nálož“, při jejímž poslechu často zvyšují hlasitost k maximálním hodnotám a zavírají se ve svém pokoji, bytě či garáži, čímž „... si přisvojují pozici toho ovládat symbolické i fyzikální prostředí...“ (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 56) Takovéto bezprostřední okolí poté na pár okamžiků sestává pouze z hudby samotné. Jak říká jedna z akterek, šestadvacetiletá postgraduální studentka z New Yorku Karen: „... když jsem prostě podrážděná, nechci poslouchat lidi zpívat o tom, jak jsou šťastní... Cítím se tak ještě víc naštvaně, když slyším něco podobného a jsem ve špatné náladě...“ (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 57) Bylo by však příliš zjednodušující, vidět zde v hudbě pouze nástroj pro expresi jakéhosi niterného emočního nastavení. Zásadně podstatnou komponentou rovněž je onen (již nastíněný) prvek *reflexivity* – podle DeNory je (nejenom) v tomto případě důležité nahlížet konstituci vztahu mezi hudbou a jejím „uživitelem“ jako vzájemnou relaci určité zcela unikátní interkonektivity, *rekurze*: jako kdyby zároveň i hudba *sama* určovala úroveň vnitřní regulace toho, s kým interaguje, aniž by to dotyčný tušil... Snad jako kdyby byla hudba sama o sobě *živá*... Jak autorka shrnuje na konci související pasáže: „... Tudiž, užití hudby coby virtuálního prostředku pro vyjádření či konstruování emocí znamená zároveň definovat temporální a kvalitativní struktury těchto emocí, nechat je vyplavat na povrch v reálném čase a následně se posunout dál. V tomto smyslu je hudba stejně tak stimulantem jako i úložištěm pocitů – hněvu, smutku a tak dále.“ (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 58) Je třeba neopomenout také zmínku, odkazující na specifické „DIY“² („Do-It-Yourself“ – „Udělej si sám“) praktiky citovaných respondentů – zejména těch bez formálně-hudebního vzdělání –, jež jsou spjaty s jejich aktivitami týkajícími se hudby, čímž dle DeNory opět dochází k utvrzování daných aktérů v jejich vlastní konfiguraci a transformanci módů estetického působení („*aesthetic agency*“), primárně ve vztahu k jim samým – jejich subjektivnímu „já“.

(DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 62)

² Fenomén „DIY“ je v soudobém slova smyslu – čili významu určitého socio-kulturního jevu, jež se (původně však ne zcela nutně) objevuje v reakci vůči moderní masově-konzumní kultuře – poprvé zmiňován v západní Evropě, především pak Spojených státech amerických během padesátých a následně šedesátých let dvacátého století: pojí se s termíny autenticity či (anti)komercialismu, které jsou skloňovány i v této závěrečné práci, a projevuje se (vedle jiného též na poli rockové hudby) úpravou nebo zhotovováním vlastních výrobků bez profesionálního zázemí (ať už se jedná o oblečení, domácí pomůcky či různé nástroje – praktického i uměleckého rázu – nebo např. tiskoviny, jako tomu bylo v případě českého undergroundu ve formě samizdatových vydání publikací a knih rozličného druhu). (FRITH, Simon. *Rock*. Encyclopedia Britannica [online])

Vysvětlit dopodrobna myšlenky, obsažené v citované studii, není na ploše této kvalifikační práce reálné, a nemělo by to být ani cílem. Pokusím se však v rámci tohoto omezeného prostoru rozebrat ještě jeden důležitý (a se zřetelem k tématu této práce adekvátní) element, přítomný v autorčině publikaci – a sice navazující myšlenky, týkající se spojitosti mezi již skloňovanou hudbou, osobní identitou, personálně-emocionální stránkou a individuální (a hypoteticky též kolektivní) *pamětí*.

Paměť a hudba jsou spojitě nádoby – již svatý Augustín, raně křesťanský myslitel a jeden z nejvýznačnějších církevních otců, poukazuje ve svém *Vyznání*³ (lat. „*Confessiones*“) na tajemství této dynamiky. DeNora hovoří o hudbě ve vztahu k paměti a časovosti jako o „časovém médiu“, schopném putovat napříč časoprostorem – stejně jako konkrétní kus oblečení nebo povědomá vůně je hudba materiální a estetickou součástí okolního prostředí a vyvolává vzpomínky; oproti hmotným, *materiálně-fyzikálním* objektům byla však *prožita*, „absorbována“ v určitém kontinuálně probíhajícím, *trvajícím* časovém úseku, čímž se od zmiňovaných příkladů liší. Hudba se stává jakýmsi „*soundtrackem události*“ – melodickou ozvěnou minulosti, života samého. (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 67) Jak ovšem autorka dále rozvádí, daný specifický hudební „kus“ – ačkoli dozajista v arbitrárním (čili nahodilém) vztahu k prožívanému momentu či zkušenosti – jako kdyby podle explicitních i implicitních vyjádření respondentů *rezonoval* s konkrétní situací; jako by dle nich byl v souladu s určitou jimi vnímanou *správností* či přesností (angl. „*rightness*“), opodstatněností, vibrující mezi daným místem a jeho okolnostmi, sociálními vazbami, vlastním nastavením, hudbou a aktéry samotnými – aktéry, vystupujícími coby „*estetičtí činitelé*“ („*aesthetic agents*“) s osobními pocity, tužbami a náladami, kteréžto doslova *jsou* hudbou samotnou. Jinými slovy řečeno: v nastíněných souvislostech hudba není pouhým *doprovodem*, jakýmsi podkresem dané unikátní situace, ale je v přímém vztahu k personální

³ Ve svém opus magnum – jednom z nejvýznačnějších textů západní filosofie – rozvíjí Augustín kromě jiného úvahy nad smyslem času a osobní paměti člověka ve vztahu k Bohu, a činí tak mj. příkladem s písní (kapitola XI., hlava XXVIII.), jež je metaforickou analogií k lidskému životu jako celku: „*Chci zazpívatí známou píseň. Než začnu, vztahuje se mé očekávání na celou píseň. Jakmile jsem začal, tolik utkvívá v mé paměti, kolik jsem zpěvem takořka poslal v minulost, a celá má činnost může býti nazvána vzpomínkou s hledem k tomu, co jsem zazpíval, očekáváním s hledem k tomu, co mám zazpívatí. Mé pozorování však dosud trvá, pomocí kterého stává se minulým, co bylo budoucí. Čím více se to děje, tím více ubývá očekávání a přibývá paměti, až celé očekávání se ztráví, poněvadž celý skončený děj přejde v paměť. A co se praví o celé písni, to lze říci o jednotlivých jejích částech a slabikách; totéž i při ději delším, jehož částí byla třeba ta píseň. To lze říci i o celém životě lidském, jehož částí tvoří veškeré skutky člověka. To konečně o věku celého lidstva, jehož částmi jsou všechny životy jednotlivců.*“ (AURELIUS, Augustinus. *Vyznání*. Ladislav Kuncíř v Praze, 1926, str. 413)

realitě toho, kdo ji v reálném čase percipuje. Jak k této vzájemné vazbě DeNora poznamenává: „... zkoumání interakcí mezi člověkem a hudbou tudíž odkrývá, že subjekt, paměť a spolu s nimi osobní identita jsou společně ustavovány ve fundamentální socio-kulturní rovině, kde je dichotomie mezi ‚subjekty‘ a ‚objekty‘ tak či onak anulována a zrušena.“ (DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 67) Hudba tak může sloužit jako svého druhu nosič, jenž nejenom že uchovává temporální struktury minulých událostí, akcí a míst – včetně souvisejících okolností –, ale navíc (za předpokladu, že tyto již uplynulé situace našly svůj smysl či byly utvářeny právě ve spojení s hudbou) dokáže poskytovat i šablonu nebo návod pro jinak již trvale fungující emocionální, jakožto i *ztělesněné* vzorce chování, a to podle toho, jak byly dotyčným jedincům původně vtisknuty či „imprintovány“.

(DENORA, Tia. *Ibid.*, str. 68)

Nyní však přistupme k dalšímu vybranému autorovi, jehož perspektiva nabízí jiný možný úhel pohledu na ústřední tematiku, jež je jádrem této práce.

1.4. Thomas Turino – Music as Social Life

Zatímco Tia DeNora se ve své studii soustřeďuje na výzkum vztahů mezi hudbou a jejími „spotřebiteli“ především z perspektivy osobní identity – konstituování sebe sama jako individuálního činitele (angl. „*agent*“) za účasti prvků „reflexivní estetiky“ –, hledisko druhého autora, jehož koncepci zde hodlám do určité míry rozebrat (a případně ji i v samém závěru práce aplikovat na vlastní zkoumanou látku), je spíše nahlédnutím formování sociálních struktur na poli mezi aktéry-hudebníky a hudbou samotnou způsobem *holistickým*, tzn. analýzou utváření hudebně-kulturních komunit pohledem „shora“.

Thomas Turino – americký etnomuzikolog, profesor muzikologie a antropologie na illinoiské univerzitě v Urbana-Champaign, dlouhodobě činný v oblasti výzkumu role hudby a také tance („*participatory music and dance*“) při utváření a definování různorodých společenských i politických hnutí – je autorem mnoha publikací, z nichž pro účely této práce shledávám vhodnou

především jeho populární, ve svém oboru elementární studii *Music as Social Life* z roku 2008, nesoucí podtitul *The Politics of Participation*. Je zajímavé (a pro – pokud možno – objektivní posuzování problematiky rozebírané v této práci též užitečné), že zde – speciálně pak v kapitole s názvem „Old-time Music and Dance – Cohorts and Cultural Formations“ – Thomas Turino sleduje původ, respektive proces formování „kulturních kohort“ a „kulturních formací“ z perspektivy *hudebníků*, aktivně se participujících na tvorbě konkrétních hudebních stylů; oproti předchozí autorce tu tak máme přístup, jenž se navzájem více překrývá a doplňuje se mnou zkoumaných materiálem.

Pojmeme-li Turinovo bazální rozlišení mezi jím řečenými „*cultural cohorts*“ a takzvanými „*cultural formations*“ jako součást pojmosloví signifikantního pro kontext této práce, bude nutné se v následujícím výkladu pohybovat převážně v mezích uvedené šesté kapitoly, kde se na fundamentální rovině touto distinkcí (ovšem nejenom jí) zaobírá. Jako základní východisko pro vlastní výzkum tematiky úlohy a významu muziky v utváření společenských struktur slouží v úvodu této části knihy autorovy vzpomínky na rané mládí, strávené na předměstí New Jersey během šedesátých let minulého století. Co je pro Turina důležité a na co se hlavně soustřeďuje v souvislosti se socio-ekonomickou realitou a atmosférou, jež byly symptomatické pro řadu obdobných periferních lokalit napříč Spojenými státy tehdejší doby, je jakýsi specifický pocit či *potřeba* významné vrstvy obyvatelstva opětovně objevit, *znovunalézt* cosi jako „ztracený domov“ – mnohé garážové kapely a amatérská hudební uskupení, hrající ve sklepích (jako v případě Thomase Turina) s perkusemi v podobě lžiček a kbelíků, džbánem namísto basy či čtyřstrunným banjem⁴ lazeným podle vrchních čtyř strun kytary a napodobující hudbu „zašlých časů“ (doslova „*old-time string band music*“ či alternativně také „*hillbilly*“⁵, vycházející především z rané country dvacátých let dvacátého století), byly podle autora projevem určitých tenzí v americké společnosti, která hledala marně cosi ztraceného v labyrintu rapidně se rozšiřivší industrializace a modernity. To, jak Turino – s odkazem na další autory –

⁴ Turino vzpomíná dlouhou – a v některých ohledech i problematickou – historii pětistrunného banja (v mnohém stejně problematickou jako samotné dějiny USA), které – jako mnohé, co má v americké hudební kultuře trvalou váhu – nese silnou africkou stopu a je bez přehánění „národním hudebním nástrojem Ameriky“, pokud jej uvažujeme coby platný „index“ hudební a kulturní tradice Spojených Států. (TURINO, Thomas. *Music as Social Life*. The University of Chicago Press, 2008, str. 165)

⁵ Mezi kapelami nebo interprety, kteří určovali směr popsaneho „old-time music“ „soundu“ v Americe dvacátých let 20. století, byli např. *Skillet Lickers*, *Charlie Poole and the North Carolina Ramblers* nebo *Al Hopkins and the Hill Billies* (právě zde je jeden ze zdrojů původu zmiňovaného označení „hillbilly“). (TURINO, Thomas. *Ibid.*, str. 166)

v následující citaci vzpomíná konstelaci, jež ve své době v Americe panovala, poukazuje poměrně výstižně na již zmiňovaný podstatný rys relativně překotné transformace preindustriální společnosti v průmyslovou a s tím spjaté urbanizační exploze: „Počátkem dvacátého století žilo šedesát procent populace Spojených států přímo nebo v bezprostředním okolí lokalit s méně jak dvěma a půl tisíci obyvateli, přičemž většina z nich se věnovala zemědělství; k roku 2000 žilo padesát dva procent Američanů v předměstských oblastech. (Caplow, Hicks a Wattenberg, 2001) V porovnání jak s venkovskými městečky, tak městskými čtvrtěmi, předměstí byla podivnými, sociálně vyloučenými místy. Když jsem byl v padesátých letech chlapcem, jediný dospělý, kterého jsem kdy viděl jít po cestě v našem městečku, mimo obchodní centrum, byl muž s podezřeními považovaný za nějakého „kejklíře“ a podivína. (...) Dospělý muž procházející se po cestě během všedního dne byl čímsi zvláštním a pochybným. Spousta periferií v sobě stále má tento atribut jakési separace a závislosti na automobilové dopravě (viz Kunstler, 1993).“ (TURINO, Thomas. *Ibid.*, str. 156-157)

V padesátých letech, o nichž Turino pojednává, pak vzniká cosi jako „nová vlna“, přinášející vzkříšení folkové muziky – takzvaný „*folk revival*“ –, mj. v reakci na potřeby mainstreamu produkovat hudbu nějakým způsobem osvobozenou od tlaků neustálého porovnávání se s hvězdami hudebního (show)byznysu – neboli: „... získat hudbu zpět k propojování s místy, minulostí a ostatními lidmi, s domovem, ať už je chápán jakkoli.“ (TURINO, Thomas. *Ibid.*, str. 157)

Je paradoxní, že se poměrně záhy ze svěžích představitelů této folkové „renesance“ staly hvězdy nové: ať už hovoříme o raném *Bobu Dylanovi*, *Petu Seegerovi*, uskupení *Kingston Trio* nebo například o slavné newyorské trojici *Peter, Paul & Mary*. (TURINO, Thomas. *Ibid.*, str. 155) Avšak pro mnohé z těch, kteří pocházeli ze společenských kruhů „suburbánní“ nižší střední třídy a měli nutkání se jakkoli participovat na vlastní „autentické“ hudební tvorbě, bylo o tolik snazší a přirozenější pokusit se přiblížit například právě úspěšnému *Bobu Dylanovi* s jeho svérázným „mečivým“ vokálem, než jenom pomýšlet na to snažit se být jako *The Beatles*, *Rolling Stones* nebo *Jefferson Airplane*; jak Turino píše – rock’n’roll byl možností volby, avšak volby čímsi nedosažitelné,

neboť „... hvězdy jako *The Beatles* (...) vypadaly tak důležité a tak vzdáleně čemukoliv, v co jsme sami mohli jen doufat. Pak tu ovšem byli *Pete Seeger* a *Bob Dylan*. Ti byli taky velcí, a byli silnými vzory díky svému úspěchu. Dodnes si pamatuju, jak jsem poprvé slyšel *Dylana*... (...) ... nemohl jsem si pomoci, ale říkal jsem si: „Jestli může zpívat takhle a vydávat nahrávky, dokážu to taky. Ztraceně, to dokážu zpívat líp!“ Bylo to velice osvobozující...“ (TURINO, Thomas. *Ibid.*, str. 156)

Pojem „autenticity“ hraje v Turinově koncepci vůbec poměrně kruciální roli. V případě hnutí „*old-time music*“, ale i řady obdobných hudebně-kulturních scén obecně znamená představa jakési autentičnosti a inherentní „čistoty“ v komparaci se svým okolím součást vlastní ideologie: u výše zmiňované skupiny (či lépe řečeno kohorty) má jít například o vliv „revivalistických a folkloristických“ („*revivalist and folkloristic*“), nacionálně lazených diskurzů, existujících v představách aktérů o tom, co znamenají termíny „folk“ a „tradiční“ – diskurzů určujících a vymezujících, z jakých reálií by měl nový styl pramenit, v binární opozici k jakému konceptu (v tomto případě vůči kategorii „moderní kultury“) stát.... Jak Turino vlastními slovy odkazuje na jednu z definic významného francouzského filosofa a psychologa druhé poloviny 20. století, představitele filosofického (post)strukturalismu, Paula-Michela Foucaulta: „... diskurzy – systémy předpokladů a konceptů, které formují způsob uvažování o určité skutečnosti – přivádějí na svět své vlastní pojmy a jsou udržovány díky smysluplnému osvojení si těchto pojmů.“ (TURINO, Thomas. *Ibid.*, str. 156) Smyslem celého tohoto dosavadního exkurzu do historie americké kultury bylo položit základ pro Turinovo fundamentální rozlišení mezi tím, zda jsou (de facto jakékoli) sledované hudební projevy a s nimi spjaté společenské vzorce chování výsledkem *dlouhotrvajícího* působení sociokulturních struktur v rámci komunit či regionálních „kulturních formací“, nebo zda jde o výraz utváření poněkud specifitějších „kulturních kohort“. V případě prvně jmenované skupiny, aktéři zcela přirozeně *vyrůstají* s vlastní hudbou a tanečními styly a formují tak svůj habitus již od útlého věku; v druhém případě – kam se řadí i uváděná „*middle-class old-time music*“ – se jedná o cílené, ve

své podstatě zájmově orientované shromažďování se a propojování participantů za účelem účasti na konkrétních aktivitách, vymezení se kolem komplexního stylu, ruku v ruce s přizpůsobením se souvisejícímu, obecně přijímanému diskurzu. To ovšem podle autora nutně neznamená, že je první zmiňovaná třída v dané typologii nějakým způsobem nadřazenější, respektive více autentickou oproti té druhé... Jednotlivé styly, praktiky i hodnoty sdílené a prosazované u obou typů společenských uskupení mohou být zcela upřímnými, dedikovanými artikulacemi odlišných kulturních pozic, a tudíž pozic – navzdory této své rozdílnosti – v zásadě shodně autentických. Podle Thomase Turina nejde u popsáných kulturních kohort o pouhé imitace, svého druhu *simulakra*⁶ – pokud by tomu tak bylo, v tu chvíli by se o neautentických kulturních praktikách dalo bez delšího váhání hovořit; jsou-li však určité kulturní manifestace, „zhmotňující“ se na sociálním poli, spjaté s robustnějšími a více relevantními průvodními znaky, lze je nahlížet coby součást suverénní tradice. Je však nepochybným faktem, že v případě kulturních kohort – a chceme-li hovořit konkrétně, mějme opět na mysli chování vlastních členů společenství „*old-time music*“ – může často docházet k pozoruhodným dynamikám či paradoxům vlivem vzájemného působení různorodých „třecích ploch“ mezi kolidujícími diskurzy (např. mezi zvyklostmi typickými pro kosmopolitně-kapitalistickou sociální realitu a habitem, vědomě či nevědomě se pojícím s jednodušším venkovským, „*folkovým*“ způsobem života), jež mohou u daných jednotlivců zákonitě vznikat. (TURINO, Thomas. *Ibid.*, str. 159-163)

1.5. Annie J. Randall – Music, Power and Politics

Profesorka muzikologie Annie Janeiro Randall ve své kompilaci esejů z roku 2005 s názvem *Music, Power and Politics* tematizuje za přispění akademiků z celého světa (Velké Británie, Německo, Jižní Afriky, Čínské lidové republiky, Iránu, Spojených států amerických, Srbska a Černé Hory) význam hudby jakožto určité platformy pro uskutečňování různých podob

⁶ Pojem „simulakrum“, v plurálu „simulakra“ (z latinského „*simulare*“ – „napodobovat, jevit se“), se objevuje již u Platóna v rámci jeho uvažování problému „mimésis“; mnohem později tvoří také podstatnou součást díla francouzského filosofa Jeana Baudrillarda, podle nějž se v postmoderní společnosti staly elektronické, konzumní obrazy (právě „simulakra“ – tj. formy bez obsahu, vyprázdňené ikony či nápodoby) více skutečnými (*hyper-reálnými*), než je samotná fyzikální realita. [podle jiného francouzského teoretika, poststrukturalisty Gillesse Deleuze, jsou simulakra také základem učení Friedricha Wilhelma Nietzscheho o „věčném návratu téhož“ – pozn. autora] (THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. *Jean-Baudrillard*. Encyclopedia Britannica [online])

socio-politického boje v odlišných společnostech, dobách a podmínkách; samotnou snahu o „vystopování“ podstaty konkrétních hudebních podob a kulturních projevů včetně souvisejících diskurzů činí daní autoři s přispěním celé řady význačných teoretiků a myslitelů – jak již zmiňovaných Adorna, Foucaulta nebo Baudrillarda, tak třeba také Antonia Gramsciho či Jacquese Attaliho. Ať už jde o éru vzestupu a dominance nacionálního socialismu v hitlerovském Německu, historickou etapu jihoafrického apartheidu, Maovu Čínu, propagandistickou sílu populárně-lidových písní během americké „Civil War“, punkovou revoltu mládeže spolu s „krizí identity“ Anglie sedmdesátých let dvacátého století za vlády „Železné lady“ Margaret Thatcherové nebo vládní kontrolu a dohled nad nahrávacími a vysílacími právy a obecně vzato možnostmi veřejného vystupování na hudebním poli ve východoněmecké DDR („Deutsche Demokratische Republik“), jednotlivé kapitoly vždy sledují užití rozličných mocenských nástrojů prostřednictvím *média hudby* v navazujících oblastech sociální, ekonomické a politické sféry veřejného působení. Především poslední jmenovaná část, věnující se situaci v komunistickém Německu ještě před pádem Berlínské zdi („*before the fall of the Wall*“) – konkrétně jde o jedenáctou kapitolu, nesoucí název „Fighting for the Right (to) Party? Discursive Negotiations of Power in Preunification East German Popular Music“, jejímž autorem je doktor Edward Larkey z americké Marylandské univerzity –, se přímo nabízí coby ideální paralela, vhodná pro naši hledané kontexty a celkovou komparaci s naší vlastní zkoumanou látkou. Pro upřesnění se sluší snad jenom zdůraznit, že žádný z autorů nepřisuzuje hudbě samotné („*music itself*“) jakousi *suverénní moc* potlačovat či umlčovat, své posluchače k něčemu donucovat, přimět je čemusi odporovat – svými případovými studii se dotyční spíše snaží o odkrytí toho, jakými způsoby (za pomoci jakých deformačních prvků kontroly) je hudba k takovýmto praktikám zneužívána.

Larkey svůj výzkum východoněmecké populární kultury osmdesátých let minulého století ilustruje na příkladu tří hudebních kousků – písniček

„Werkstattsong“ (1981), „Die Gräfin“ (1983) a „Halb und Halb“ (1987), pocházejících z repertoáru rockových kapel *Pankow*, *Silly* a *City*, ve všech třech případech se zrodily ve Východním Berlíně. Příslušné skupiny se podle autora snažily vyjednávat své pozice jak pod tlakem restrikcí komunistické strany, tak zároveň v kontradikci s úsilími mezinárodního nahrávacího a zábavního průmyslu o definování, *vyprodukování* jednoznačně rozlišitelných, atraktivních hudebních značek. (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. [ed.]. *Music, Power and Politics*. Routledge, 2015, str. 195) Tato určitá vnitřní rozpolcenost snad jako kdyby – navzdory jistým zkreslením – metaforicky poměrně výstižně odrážela jakousi všudypřítomnou „schizofrenii“ v situaci Berlína rozděleného „Zdí“, poválečného Německa doslova rozetnutého ve dvě, se svojí rozporuplností a skrytou ambivalencí v přijatelnosti jen a pouze reálného socialismu na straně NDR nebo naopak konzumního kapitalismu v západním okruhu SRN: takováto traumatizující neúplnost krásně vyznívá právě ve jmenované písni „Halb und Halb“⁷ („Půl napůl“). Samotné strategie zmiňovaných hudebních uskupení pak reflektovaly, stejně jako samy spoluutvářely kompromisní taktiky konstituování vlastní identity jak na úrovni jednotlivých individualit, tak i konkrétních skupin, upevňujících své pozice u spřízněného publika. Autor vlastní analýzou těchto interakcí podle svých slov usiluje o prohloubení znalosti mechanismu, jenž stojí za vzájemným působením kapel a jejich auditorií „... na pozadí procesu globalizace kulturních průmyslů na jedné straně a zvýšené míry potlačování potenciálně subverzivních kulturních produktů z pozice státu na straně druhé...“ (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. [ed.]. *Ibid.*, str. 195) – tedy mechanismu, jenž hraje zásadní roli v tom, jak populární hudba pomáhá utvářet specifická sociálně-kulturní hnutí mezi jedinci s přechodnými či neukotvenými sociopolitickými postoji – ergo identitami.

Vnitřní dichotomie toho, jak se jmenované kapely ve své tvorbě snažily o

⁷ Skladba „Halb und Halb“ odkazuje na pouhou poloviční naplněnost podstaty lidského bytí, rodinného života, skomírající lidskosti („*humanity*“) jako takové – v přeneseném slova smyslu tak poukazuje na rozervanost Evropy, Německa a konkrétně i Berlína, poznamenaných důsledky studené války; zpěvák Toni Krahl zpívá o tom, jak „... zpola sedíc před poloprázdnou sklenicí, poslouchaje rádio jen napůl hlasitostí...“, vznášející sám k sobě a mezi prsty mu protékajícímu životu, z něhož zbývá už jen půlka, řečnickou otázkou: „*Na co ještě čekáš?*“; poslední dvojverší pak v tehdejšímu ovzduší muselo působit zřejmě nejprovokativněji: „*Im halben Land und der zerschnittenen Stadt, halbwegs zufrieden mit dem, was man hat...*“ („*V půlce země a zpola přetátém městě, jen napůl spokojený s tím, co máš...*“) (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. [ed.]. *Ibid.*, str. 200-201)

deklarování jasné a vážně míněné pozice ve vztahu k problémům ve své zemi vedle snahy o zachování jakési „povinné“ image, pojící se s obecně očekávanou dávkou „rockové energie“ a požadovanou distribucí dostatečné porce „zábavy“ („*fun*“) směrem k řadám svých fanoušků, má být v autorově snaze o dekódování této své „duality“ – s odkazem na již rozebíranou Tiu DeNora – klíčem k lepšímu pochopení toho, jak je muzika využívána k etablování „sociálního prostoru včetně jeho materiálně-kulturních zdrojů coby místa pro emoce, činy a *bytí* jako takové“; pro strukturování „motivace, hladiny energie a vlastních tužeb“ a vytváření „matérie“ potřebné k samotnému „konání“ (ve smyslu praktické činnosti – reálného *projevování se* ve skutečném, *hmatatelném* světě) a „utváření zkušenosti“. Navíc, odvolávajíc se nejen na zmiňovaného Michela Foucaulta, ale také Arjuna Appaduraie, předního indicko-amerického antropologa současnosti pohybujícího se v oblasti globálních studií, Larkey ve svém výzkumu aplikuje vlastní modifikovanou verzi Appaduraiovy koncepce nadnárodní cirkulace kulturních komodit „... za účelem představení diskurzivních praktik vyjednávání jakožto prostředků pro vytváření a ovládání různých institucionalizovaných veřejných prostorů, v nichž dané kapely typicky působily.“ (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. [ed.]. *Ibid.*, str. 196)

Nebudu zde detailně rozebírat samostatné příklady všech uvedených písní se svými obsahy a dobovými okolnostmi (ne)akceptovatelnosti jejich potenciální existence na vinylu či magnetickém pásku audiokazet, na veřejných pódíích nebo v „éteru“ rádiových vln – spíše se pokusím o objasnění toho, jaký postoj dané skupiny zaujímal vůči orgánům státní kontroly a jejich dohledu nad kulturou a uměním a vice versa, jak k tomuto napětí přispívala branže vydavatelského průmyslu včetně vidiny zisků při exportu svých hudebních produkcí na Západ a jak se daný mutuální vztah projevoval v možnostech využití jednotlivých hudebně-komunikačních kanálů, jako byly zmiňované hudební nosiče, koncertní performance či radiové frekvence.

V souladu s koncepcemi DeNory se podle Larkeyho na příkladu otázky zahrnutí výše jmenovaných potenciálních distribučních kanálů a míry tolerance ze strany státní agendy při jejich využití ve věci šíření hudebního materiálu u vybraných skladeb jasně ukazuje, že takovéto „... diskurzivní vyjednávání moci ve vztahu ku třem možným kontextům interpretace (performance) výše zmíněných písní ve finále zcela závisí na okolnostech možnosti kontroly estetického působení, roviny času a subjektivity.“ (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. [ed.]. *Ibid.*, str. 203)

Jakákoli omezení dostupnosti příležitostí či alternativ pro *prostorovou cirkulaci hudby* ochromují schopnost posluchačů konstituovat vlastní koherentní identity a ruku v ruce s tím tak redukuje jejich možnosti „aktivace“ efektu zpřístupnění vlivu hudby pro kompletní aparát lidské percepce – empírie –, čímž dochází ke snížení afinity v oblasti propojení významů dané hudby s událostmi, odvíjejícími se v sociálním prostředí posluchače. (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. *Ibid.*, str. 203) Z toho, co výše řečené naznačuje, plyne také logika prioritizace daných restrikcí: ze strany dominující (tj. státní) moci panovaly největší obavy z šíření hudby vzduchem, tedy radiovými vlnami (ve specifické konstelaci rozděleného Berlína byla v tomto ohledu situace ještě komplikovanější než ve zbytku DDR) – oproti tomu koncertní vystoupení byla snáze kontrolovatelná.⁸ Obdobně jako v Československu, amatérské i profesionální kapely ve východním Německu byly povinované každoročně si obnovovat povolení k veřejnému vystupování; k samotnému pořádání koncertů – a de facto jakýchkoli „open-air“ akcí – bylo nezbytné mít policejní souhlas, přičemž permanentní monitorování průběhu daného „eventu“ „v reálném čase“ bylo neodvratitelnou samozřejmostí; navíc, od roku 1958 zde existoval jakýsi „toleranční limit“, týkající se repertoáru veškeré hudební produkce – minimálně 60% všech interpretů i programů v rádiích muselo pocházet ze zemí socialistického tábora. Oproti tomu domácí konzumace hudby prostřednictvím vinylů či audiokazet vytvářela unikátní „privátní“ prostory, v nichž nacházelo uplatnění to, co podle Larkeyho nazývají autoři Silverstone a Hirsch „morální ekonomii domácnosti“; v tomto smyslu „objekty a významy, inkorporované v

⁸ Navzdory všem opatřením, zajišťujícím dohled nad veřejnými vystoupeními, skýtaly i koncerty určitý stupeň potenciální autonomie; k razantním zakročením ze strany státu a jejich „politizaci“ docházelo v případě, kdy dané akce hrozily tím, že se svými specifickými „deviantními“ projevy stanou *plně veřejnými* – jinými slovy, že o nich začnou ve větší míře referovat západní média a využívat je v rámci vlastní propagandy, jako tomu bylo například v případě výtržnosti na berlínském Alexanderplatzu při koncertě slavné východoněmecké skupiny *Puhdys*. (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. [ed.]. *Ibid.*, str. 204)

rámci soukromých prostor a praktik života v domácnosti“ definují konkrétní „sémantický vesmír“ daného uzavřeného domova ve vztahu k tomu, co nabízí veřejný svět komodit a pomíjivých (efemérních), účelných vazeb. (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. *Ibid.*, str. 205) Domácí technologie, užívané v souvislosti s privátním poslechem hudby, plní funkci „médiá politické interakce“, ovšem politické nikoli na úrovni nějakých stranických programů, ale spíše v rovině „mikropolitiky mezilidských vztahů“ – jinak řečeno, společenské aktivity provozované v rámci domácnosti (mezi něž patří i poslech rádia, nacházejícího se ovšem kdesi na pomezí rozebíraných „public“ a „household“ sfér) zahrnují interpersonální relace, které jsou „jak politické, tak morální“. Je proto nabíledni, že všechny tři sledované skladby (po stránce textové i té hudební) nesou jasné aspekty toho, jak občané DDR ve svých soukromých životech zápasí s „iracionalitou“ normální každodennosti jejich existence v podmínkách reálného socialismu. Jak Larkey poznamenává: „... socialismus byl mnohem více neústupný, manichejský (...) oproti kapitalistickému společenskému zřízení a kulturně-spotřebitelským průmyslům v prosazování toho, že jen a pouze vědecký diskurz a odbornost jsou tím jediným zdrojem ultimátní pravdy o společnosti a historii ve všudypřítomné modernitě.“ (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. *Ibid.*, str. 205) Bylo to tudíž soukromí domácností, kde se každodennost stala hlavním místem – svého druhu *útočištěm* – participování se na kulturním dění (kulturním životě), spíše než ve veřejném prostoru za specificky deformovaných podmínek jako v případě koncertních hal, sportovních stadionů či biografů; prostředí domova vytvářelo „... prostorově i časově ohraničené vědomí bezpečí a důvěry...“ (LARKEY, Edward in RANDALL, Annie J. *Ibid.*, str. 205)

V této kapitole jsme si postupně představili teoretické koncepty tří různých badatelů současnosti, nahlížejících problematiku vztahu hudby a kultury a navzájem je pojících sociálních mechanismů; objevuje se řada průniků, kde se jednotlivé myšlenky potkávají – ať už jde o mísení hudebních a estetických hledisek, užívání muziky k formování životů jednotlivců jakožto individuálních činitelů zároveň s jejich propojováním ve specifické komunity

či kohorty nebo uplatňování hudby jakožto politického nástroje kontroly a moci, všechny vylíčené teoretické aspekty budou hrát zásadní roli při mé snaze o finální interpretaci v závěru této práce, kde se je pokusím aplikovat na vlastní zkoumanou látku *The Plastic People of the Universe*.

V nadcházející kapitole předestírám za pomoci pohledů rozličných autorů mnou vybrané literatury genezi uskupení *The Plastic People* v kontextu undergroundové kulturní vrstvy, a to s ambicí o zobrazení zkoumané látky v nejvyšší možné komplexitě, od samotného zrodu uskupení v druhé polovině šedesátých let dvacátého století až po jeho (dočasný) rozpad – souběžně se (snad již definitivním) rozkladem celého sovětského impéria – na konci let osmdesátých. Před samotným zahájením odkrývání příběhu „Plastiků“ je na místě zde uvést ty nejpodstatnější zdroje, které v „deskriptivní“ části využívám: v první řadě je následující segment podepřen faktografickou monografií *Plastic People a český underground* hudebního kritika, editora a překladatele Jaroslava Riedela, která shromažďuje enormní množství dokumentů, svědectví a dat, získaných ať už vlastní badatelskou činností autora nebo z dalších publikací a přidává také nespočet vlastních autorových vhledů a analýz; z česky psané literatury hraje vedle Riedela důležitou roli také rigorózní práce Kristýny Kolajové z Historického ústavu Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, věnující se představení undergroundu v české kultuře vč. mnohých širších souvislostí; z cizojazyčných textů je pak velice užitečná studie Trevera Hageny z Oxfordské univerzity, jež zkoumá vzájemnou korelaci hudby a politiky na undergroundové scéně v socialistickém Československu a dále též práce Jonathana Boltona z Harvardu, tematizující a diskutující narativy světů českého disentu v prostředí undergroundu z perspektivy jeho aktérů. Ke všem jmenovaným pramenům se pokouším přistupovat s kritickým okem a otevřenou myslí a snažím se o jejich vzájemné doplňování, stejně jako konfrontování s dalšími poznatky či informacemi, získanými na poli rozhovorů nebo s pomocí ostatních uváděných zdrojů.

2. The Plastic People a český underground

2.1. Počátky *The Plastic People*

O samotné tvorbě skupiny *The Plastic People of the Universe*, prostředí jejího vznikání a dobových kontextech i reáliích, týkajících se v širším rámci tématu celého československého undergroundu, již bylo mnohé napsáno, ačkoliv se převážná většina historických a hudebních studií, článků, recenzí nebo memoárů, osobních svědectví či nahrávek objevuje v plném světle až v „polistopadové“ éře. Mezi dostupnými prameny figurují na jedné straně propagandistické materiály produkované v diskurzivním duchu tehdejšího státem prosazovaného, jedonstranně orientovaného světonázoru, zatímco na straně druhé texty či vzpomínky samotných zainteresovaných aktérů, jež mohou být potenciálně přesměru subjektivně zabarvené. Z celé řady zdrojů, které vznikly s odstupem až po roce 1989, i vlastních dobových dokumentů, bude mým cílem chtít se primárně soustředit na ty prameny, jež jsou předkládané později, zpětně, neboť takovýto druh dat skýtá pro účely mé práce hypoteticky relevantnější a eventuálně také širší teoretickou bázi, nabízející určitý nadhled či odstup autorů od studovaného materiálu – bázi, o níž se mohu ve svém výzkumu opřít.

The Plastic People of the Universe jsou v literatuře a médiích velmi často prezentováni jako neortodoxní, v zásadě politicky angažovaná hudební skupina určité éry – opakovaně jsou zdůrazňovány „kontrakulturní“ atributy jejich umělecké činnosti a resistanční charakter (např. HAGEN, Trever. *Living in The Merry Ghetto: The Music and Politics of the Czech Underground*. Oxford University Press, 2019, str. 3); ten je dozajista v řadě historických ohledů atraktivním prvkem z hlediska všeobecného zájmu – při bližším pohledu však na povrch vyvstávají i aspekty či témata, které již tak často reflektovány nejsou.

Počátky *The Plastic People* sahají do roku 1966 k psychedelicko-rockové kapele s názvem *The Primitives Group*, jejíž baštou byl svého času věhlasný smíchovský Music f-Club (nynější Futurum Music Bar ve Zborovské ulici).

Prvotní inspirací pro budoucí tvorbu „Primitivů“ a zároveň také jejich nejranějším repertoárem byla muzika amerického rocku z období „hippies“ kolem poloviny šedesátých let dvacátého století (a to především v podobě zmiňovaného psychedelic-rocku, acid-rocku či na ně navázaných odnoží hard-rocku a blues-rocku) – ať už se jednalo o písničky kapel *The Doors*, *Grateful Dead* či skladby *Jimmieho Hendrixe*. (RIEDEL, Jaroslav. *Plastic People a český underground*. Galén, 2016, str. 26)

V souvislosti s daným zmiňovaným hudebním a kulturním proudem, pronikajícím do Československa ze Spojených států i skrze příslovečnou „Železnou oponu“, je důležité nastínit určité specifické zvyky či rituály a hudebně-kulturní projevy nebo „prvky performance“, přirozeně se pojící s „živě“ produkovaným psychedelic-rockem v podání *The Primitives* (tedy ty stejné prvky, které ruku v ruce s tím utvářely i samotné kořeny *The Plastic People*, kteří se de facto z popela skupiny *The Primitives* zformovali, respektive po nich – přinejmenším zpočátku – „převzali pochodeň“): pro tento drogovými vizemi opředený styl, kapelou *The Primitives* prvořadě a specificky vizuálně komodifikovaný ve snaze o zviditelnění skupiny, bylo charakteristické využití světelných efektů, ohňů a výbušnin, přičemž mnohé tyto jevištní nápady byly na svou dobu relativně skandálními. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 25) Na tomto místě je vhodné zmínit pozdější definici tzv. „undergroundu“⁹, vycházející z jedné ze vzdělávacích přednášek budoucího uměleckého vedoucího skupiny *The Plastic People* a vůdčího „ducha“ celého undergroundového hnutí, výtvarného teoretika a historika umění Ivana Martina Jirouse, přezdívaného z určitých důvodů „Magor“, jež bude pro následnou diferenciaci pojmů stěžejní: když se jednou Jirous sáhodlouze snažil o osvětlení rozdílu mezi psychedelic coby hudebním směrem a undergroundem jakožto životním postojem, kytarista Jiří Števích – jeden ze zakládajících členů *The Plastic People* – po chvíli celou věc uzavřel slovy: „*Takže psychedelic sound je s ohněma a bez ohňů je underground.*“ (HLAVSA, Milan – PELC, Jan. *Bez ohňů je*

⁹ Ve vztahu k prvotnímu užití termínu „underground“ provádí ve své rigorózní práci Kristýna Kolajová rešerši, sledující původní význam tohoto pojmu: není náhodou, že je dle mnohých spojován s již výše zmiňovaným „... literárním směrem v USA, zabývajícím se sociálními poměry, choulostivými a tabuizovanými problémy...“ (KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*. Praha, 1998, str. 824 in KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 15) či „... kulturním směrem, rozvíjejícím se v polovině 60. let 20. století. (...) Jde o hudební postupy a interpretace, které zdánlivě jednoduchou hudební poetiku často využívají pro originální hudební experimenty.“ (Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích IV, Ř-Ž. Praha, 1998, str. 486 in KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 16)

underground. BFS, 1992, str. 69)

Stejně tak je zde důležité neopomenout vliv hnutí tzv. „beat generation“, jež se plně zformovalo ve Spojených státech jen o pár let dříve než výše zmiňovaný fenomén „hippies“ – k jehož vzniku především svou literární tvorbou, vrcholící v díle Jacka Kerouaca (*On the Road*) či básních Allena Ginsberga (*Howl*), zásadně přispělo – a které mělo značný dopad při udávání směru uvažování v rámci undergroundových struktur. Jak shrnuje ve své rigorózní práci na téma „*Veselé ghetto*“ – *Pokus o představení undergroundu v české kultuře* Kristýna Kolajová: „Fenomén beatnictví lze v americké kultuře sledovat již od konce čtyřicátých let, ačkoli ve své plné podstatě vypukl až v polovině let padesátých. V jeho průběhu, charakteristických rysech i významu lze najít paralely s undergroundem i s tzv. alternativní kulturou.“ (KOLAJOVÁ, Kristýna. „*Veselé ghetto*“ – *Pokus o představení undergroundu v české kultuře*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filosofická fakulta – Historický ústav, 2002, str. 17) – nebo jak je mimo jiné například charakterizována poezie Vratislava Brabence, jednoho z nejvýznamnějších protagonistů *The Plastic People* a také jedné z nejvýraznějších postav českého undergroundu, literárním kritikem a překladatelem Martinem Machovcem v I. dílu *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945* (Brána, Praha, 1995): „Zřetelná je souvislost zejména s některými texty americké beat generation a inspirace jazzovou a rockovou hudbou.“ (MACHOVEC, Martin in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 296) Za zmínku ještě stojí uvést, že se obě dvě zřejmě nejsignifikantnější české undergroundové skupiny, tedy *The Plastic People of the Universe* a *DG 307*, silně hlásily k odkazu významného anglického básníka a grafika období preromantismu, Williama Blakea, jenž zosobňoval velký vzor právě i pro představitele z řad beatníků (Kerouac prý dokonce Blakea označil za svatého – tak moc jej obdivoval). (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 19-20)

Milan Hlavsa, svého času sedmnáctiletý řeznický učeň z pražského Břevnova, založil v září roku 1968 na bázi torza jednoho z jeho předchozích projektů s názvem *The Undertakers* (čili doslova „pohřebníci“) spolu s již výše

jmenovaným kytaristou Jiřím Števíchem novou kapelu: zpočátku si říkali *Hlavsa's Fiery Factory* nebo *New Electric Potatoes*, záhy však pojmenování svého nového spolku změnili na *Plastic People of Universe* (tehdy ještě bez určitých členů, neboť trvalo rok, než jim Kanadčan Paul Wilson, o němž bude ještě řeč, vysvětlil základy anglické gramatiky). (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 26)

Název je odkazem na úvodní eponymní skladbu z alba *Absolutely Free* od skupiny *The Mothers of Invention* Franka Zappy, jednoho z největších experimentátorů mezi (nikoli pouze americkými) hudebníky v dějinách rockové muziky, jenž byl základním inspiračním prvkem nejenom rané tvorby „Plastiků“, ale také jejich živé reprodukce (či mnohdy alespoň snahy o reprodukci) Zappových autorských hudebních skladeb. Je svým způsobem paradoxním, že vlastní název skupiny *The Plastic People*, odkazující na třídu konformních, „umělých“ Američanů, žijících v uniformně vypadajících příměstských baráčcích konzumním stylem života, zároveň nepřímo poukazuje k ideji jakési tvůrčí „absolutní svobody“ – bylo to právě Zappovo svobodné myšlení, které těm několika mladým hudebníkům v dalekém socialistickém Československu v jeho tvorbě tolik imponovalo, ačkoli ve skutečnosti nemohli zcela jistě plně chápat veškeré kontexty, narážky či skrytou satiru, zakódovanou v Zappově muzice. (WILSON, Paul in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 79)

Vedle zmiňovaného Zappy hráli ještě podstatnější roli newyorští *The Velvet Underground*, a to nejen proto, že byli „... první kapelou označovanou za undergroundovou (...) a že velmi ovlivnili pozdější českou undergroundovou hudební scénu.“ (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 20) – výhodou bylo totiž také to, že jejich písničky byli po instrumentální stránce mnohem méně technicky náročné oproti těm Zappovým, tudíž je zrovna ne příliš „virtuosní“ členové *The Plastic People* mohli snadno reinterpretovat při svých vystoupeních a eventuelně z nich také čerpat nové nápady.

Raní *The Plastic People* se během svých premiérových koncertů mnohdy skutečně nebáli šokovat: „Součástí vystoupení v klubu výtvarných umělců Mánes

(3. července 1969) bylo i rituální obětování slepice. Nedoučený řezník Hlavsa ji podřízil během *The Universe Symphony And Melody About Plastic Doctor*, konkrétně při pasáži o Marsu, kde se zpívá: „Mars je velký bojovník, zabíjí ryby, ptáky a hmyz!“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 36) O pár týdnů později, v den přistání prvního člověka na Měsíci (21. července 1969 stanuli američtí astronauté Neil Armstrong a Buzz Aldrin na povrchu jediného satelitu Země), pak *The Plastic People* pro změnu zapálili na pódiu na počest našich pozemských „argonautů kosmu“ umělohmotné létající talíře. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 38)

O tehdejšímu repertoáru *The Plastic People of the Universe* napsal roku 1975 ve svém stěžejním manifestu, *Zprávě o třetím českém hudebním obrození*, Ivan Martin Jirous následující slova: „Původní hudební tvorba s sebou nesla i původní texty, z nichž byl v průběhu prvního – řekněme 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. (...) V charakteristické skladbě tohoto období *The Sun* Plastici zpívali: „Všechny hloupé mozky jsou na slunci, náš mocný národ žije v sametovém podzemí.“ (JIROUS, Ivan M. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* [online]. 1975, str. 2.) Při jiné příležitosti – v rámci filmového dokumentu *The Plastic People of the Universe*, vzniknuvšího již v roce 1970 jakožto cvičení Césara de Ferrariho, studenta 2. ročníku FAMU, pod pedagogickým vedením slovuťného Otakara Vávry – Jirous zase pro změnu říká: „*Ta skupina* [The Plastic People – pozn. autora] je zaměřena na směr beatové hudby *psychedelic sound*, což znamená, že kromě působení hudbou využívá i například světla, vůně a podobně.“ A nato hned „*Magor*“ dodává: „...underground je hnutí určité části umělců a mládeže, namířené proti takzvané zavedené společnosti využíváním nejrůznějších jevů, jak kulturních, tak sociálních, které jsou stranou této společnosti.“ (JIROUS, Ivan M. in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 44-45) Z předcházejících řádků a slov uměleckého „šéfa“ skupiny tedy krystalizuje poměrně jasný obraz raných *The Plastic People*, esence jejich tvorby, étosu undergroundového myšlení a také toho, jakou podobu měly jednotlivé

elementy „plastické“ sebe prezentace a odkud pramenila jejich inspirace.

2.2. *Aktual*

Na tomto místě považuji za důležité na chvíli opustit *The Plastic People* a v zájmu zachování kontextuální celistvosti při tematizaci undergroundové sféry počátku sedmdesátých let zmínit jinou významnou uměleckou, hudebně-kulturní formaci (dá-li se v tomto případě mnohdy vůbec o hudbě hovořit), jež bezpochyby měla vliv i na samotné „Plastiky“: jedná se o experimentální skupinu *Aktual*¹⁰, založenou roku 1967 v Mariánských lázních výtvarníkem, konceptuálním tvůrcem, skladatelem a zpěvákem Milanem Knížákem.

Postava Knížáka, význačného uměleckého univerzála a „všeuměla“, za něhož se sám osobně považuje – a mimo jiné později také rektora AVU a ředitele Národní galerie v Praze během „polistopadové“ éry samostatné České republiky – je bezpochyby výrazným, respektive vlivným (pro)jevem undergroundového myšlení a manifestace nonkonformity své doby; vlastní hudební tvorba *Aktualu* vychází z kombinace rozličných vlivů, formujících dle Knížákových slov odmala jeho muzikální vnímání, ať už šlo o disharmonický jazz či „destruovanou hudbu“ (lámané gramofonové desky, poškrábávané vinyly): „*Aktual* jsem dělal spíš pod vlivem vážné hudby, ale měl jsem i pár rockových desek. Z rocku jsem si vzal rytmičnost, ze současné vážné hudby barevnost a volnost.“ (KNÍŽÁK, Milan in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 49) Zároveň využívá „instrumentace“ *Aktualu* předmětů všeho druhu: kromě rozostřeně laděných tradičních hudebních nástrojů a práce s pískajícími zesilovači či škrábáním na mikrofon dostávají rovnocenný prostor kupříkladu i kolejnice, kbelíky naplněné sklem, štípání dříví, startování motorčky apod. (KNÍŽÁK, Milan in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 50)

Pro konkrétní ilustraci toho, jak asi vypadala a z čeho sestávala hudební performance uskupení *Aktualu*, využiji výmluvného komentáře samotného Milana Knížáka k jednomu z jejich prvních vystoupení při příležitosti oslav

¹⁰Název *Aktual* odkazuje na spojení „Aktuální umění“, respektive „Klub Aktual“ – Knížákem již dříve užívaná jména pro svou uměleckou skupinu. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 49)

Mezinárodního dne žen ve Velké Hleďsebi dne 8. března 1968: „Bylo to v oplátkárně. Domluvil to Milan, dělala tam totiž jeho maminka. Asi při třetí skladbě nás nějaká předsedkyně závodního výboru prosila, jestli by nemohl být konec, protože tam jsou i těhotné ženy. Jedním z hudebních nástrojů byla ruční siréna.“ **Anebo na jiném místě:** „Při druhém vystoupení souboru v Pionýrském domě v M. L. r. 68 se nedalo pomalu vmáčknout do sálu. (...) Koncert sám zahájil R. Wittmann svým prohlášením vládě ČSSR, signované jako ‚Rehabilitujte adamity‘. Následoval dvouhodinový koncert s nejběsilejšími texty souboru (*Miluju tebe a Lenina, Děti bolševizmu, Pomaluj si tělo, Staňte se prasetem atd.*), dotvářené pak již klasickým použitím motocyklu, štípáním dřeva, házením roztrhaných knih a rýže do publika. V červenci r. 68 se konal v Malé scéně KASS v M. L. poslední koncert souboru v tzv. ‚předamerickém období‘. (...) Aktual vystoupil pod názvem *Apoštolové děti bolševizmu*. Hudebníci hráli v ženských šatech, na bicích místo populárního názvu skupin byl namalován srp a kladivo. Knížák zpíval v minisukni a černých dráždivých dámských punčocháčích.“ (FIALA, Jiří pro Vokno č. 14 [1988] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 51)

V září roku 1968 pak Knížák odjíždí na pozvání umělecké skupiny Fluxus do Spojených států; po návratu v dubnu 1970 *Aktual* navazuje se svou činností tam, kde skončil – objevují se navíc i nové experimentální prvky jako například „... polyfonní vedení příliš spolu nesouvisejících melodií nebo využívání neobvyklých intervalů.“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 52) Stupňující se tlak ze strany represivních orgánů ovšem postupně znemožňuje *Aktualu* další prezentování vlastní tvorby a roku 1972 jejich působení končí – nezpochybnitelně ale vtiskává českému undergroundu tvář, inspiruje jej a do určité míry přímo stimuluje vznik dalších skupin, jakými byli například *DG 307* či *Umělá hmota*, o nichž bude řeč ještě dále. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 55; KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 73)

2.3. Raná sedmdesátá léta a další vývoj „Plastiků“

Vraťme se však nyní zpátky k *The Plastic People of the Universe*. Ti odehráli v již zmiňovaném smíchovském f-Clubu od února do dubna roku 1971

několik dalších koncertů, z nichž na tomto místě zmíním především představení z 10. února téhož roku: toto vystoupení neslo název Pocta Andy Warholovi ¹¹ a večer byl započat Jirousovou přednáškou o tomto americkém grafikovi s rusínskými kořeny – tvůrci nezávislých filmů, nejvýznačnějšímu představiteli uměleckého směru pop-artu a především duchovním otci undergroundové scény (přinejmenším té newyorské) v USA –, jež byla doprovázena prezentací ukázek Warholovy tvorby ve formě promítaných diapozitivů a širěji pojednávala o kontextech v oblasti moderního výtvarného umění. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 56) Jméno Andyho Warhola je zde důležité zmínit mj. proto, že byl manažerem výše jmenovaných *The Velvet Underground* – další spojnice mezi českým „podzemím“ a americkým vlivem na jeho „bujení“. Daný koncert pak *The Plastic People* odehráli v nových koženkových kostýmech – jakýchsi „batmanských pláštěnkách“, jak to mnohem později komentoval ve své knize fotografií Jan Sággl, údajně snad proto, aby bylo dílo Andyho Warhola „uctěno vskutku důstojně...“ (SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě*. KANT, 2013 in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 56)

V této době se objevují první konflikty *The Plastic People* se státními orgány, respektive, obecněji vzato, s majoritní společností. Poté, co na jaře roku 1970 odmítli v rámci povinných rekvalifikací, jež měly za cíl „exkomunikovat“ nehodící se muzikanty, účast na těchto přehrávkách (a přišli tak následně o svůj profesionální statut) (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 43), měli pořadatelé koncertů stále omezenější možnosti, jak kapelu uvádět – umělecký vedoucí skupiny Ivan Jirous, v této době stále ještě netoliko „radikalizovaný“ vůči socialistickému establishmentu, musel vynakládat mnohé úsilí a naplno využívat svého důvtipu i schopností určité diplomacie, aby dokázal zajistit příležitosti pro to vystupovat. Přesto se stále častěji opakoval stejný vzorec: Jirous sjednal podmínky pro uspořádání koncertu, načež se s příjezdem posluchačů poněkud nekonformního vzezření počal v dané lokalitě šířit úděs či opovržení. „*Magor*“ o tom stručně napsal: „*Kde jsou všechny ty temné a krásné*

¹¹ Andy Warhol se narodil 6. 8. 1928 v Pittsburghu a zemřel 22. 2. 1987 na následky operace žlučníku. (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 20)

existence (...); (...) vlasatci, kteří nikde nepracovali, dojíždali zbytky a somrovali na pivo. (...) Bez všech těch bizarních lidí by atmosféra Plastiků nikdy nebyla tím nezapomenutelným divadlem, kde scéna na pódiu se slévala s parketem a celým sálem do neodlučitelné jednoty.“ A dále pokračoval: „Občas se nám podařilo přivést (...) nějaké intelektuály. Kunsthistorik Š. fascinovaně zíral na potemnělý sál a říkal: ‚To je apokalypsa.‘ Publikum shledával ještě fantastičtější než kapelu.“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 65) Co se však týkalo jakýchkoli (byť i latentních) politických ambicí nebo intencí hudebně agitovat či snad přímo oponovat dominantnímu režimu v tehdejší fázi vývoje skupiny, vše poměrně jasně vystihuje „Magorův“ apel na publikum při koncertě v restauraci U Žilínů ve Slivenci z 11. prosince 1971: „(...) tato kapela, jak možná nevíte všichni, ale ví jistě část publika, hraje občas a není ráda viděna jistými orgány kdekoliv. Čili, budete-li dělat bordel, uškodíte tím jak sobě, protože nedostanete pivo (...). Protože při kofole se tato hudba provozovat nedá. (...) Buď chcete poslouchat tuto hudbu v prostředí, které se nám všem líbí, s nápoji, které máme všichni rádi, anebo ji nebudete poslouchat vůbec.“ (JIROUS, Ivan. M. in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 66)

K prvnímu vážnějšímu incidentu mezi kapelou a pořádkovými složkami došlo na koncertě v závodním podniku ČKD Polovodiče v Praze-Krči, jenž se konal 29. června 1972: výsledkem byl Jirousův lehký otřes mozku a jeho několikahodinové vyslýchání na stanici Veřejné bezpečnosti v Podolí, trvajícím do hluboké noci.

V tomto období se počala utužovat silná vazba mezi členy *The Plastic People* a rodinným „klanem“ Němcových, respektive manželi Jiřím a Danou Němcovými, jimž se stal společnou základnou (samotnými aktéry ironicky přezdívanou „centrála“, jak mi kdysi řekl Ladislav Leština (osobní rozhovor s autorem – datum pořizení rozhovoru neznámé)), stejně jako platformou pro nesčetná neformální setkávání se, intelektuální diskuze, svého druhu „bytové semináře“ i rozličné performance, prostorný byt v Ječné ulici č. 7 na Novém Městě, kde Němcovi přebývali. Jiří Němec byl klinickým psychologem, filosofem a překladatelem – svého času působil jako redaktor časopisu *Tvář*;

Dana Němcová – vlastním jménem Danuška – vystudovala psychologii na Univerzitě Karlově; v knižním rozhovoru s Janem Bártou z roku 2002 se k dané éře vyjádřila slovy: „V tom čase jsme hledali prostředí a lidi v něm, kteří smýšlejí podobně jako my. (...) Při intenzivní snaze o uhájení alespoň malého svobodného prostoru jsme přišli do styku s hudebním undergroundem. Byli to vlasatí mladí hudebníci, kteří rezignovali na profesionální kariéru, aby mohli hrát svou hudbu. (...) ... musím říct, že na mě jejich hudba zapůsobila něčím neobyčejně svěžím. Byla vanutím volného, svobodného ducha, které mně v době, kdy se kdekdo cítil přiškracen, přišlo velice vhod.“ (NĚMCOVÁ, Dana pro Lidé mého života, Portál, 2002 in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 87) Obraz každodenního života v bytě manželů Němcových pak zachytil Josef Vondruška, básník a člen dalšího undergroundového uskupení *Umělá hmota*, o němž bude ještě zmínka, následovně: „V Ječné to bylo množství lidí, jaké jsem předtím v žádném bytě neviděl. Chaos jmen! ... Samí umělci! (...) A mezi umělci se motali rockeři, děti i faráři.(...) ... z kuchyně se nesly zvuky kytar a v obývací se mluvilo o filosofii, psychologii a teologii...“ (VONDRUŠKA, Josef in KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 68-69)

Roku 1972 nastává v sestavě *The Plastic People* zásadní transformace: z různých důvodů postupně odcházejí mnozí dřívější členové (Jiří Števích, Paul Wilson a další) a s příchodem budoucího klíčového živlu kapely, jazzového saxofonisty (a mimoto též dřívějšího „nedopečeného“ studenta Komenského evangelické bohoslovecké fakulty v Praze) Vratislava Brabence, se etabluje jakési základní jádro, „klasická“ sestava *The Plastic People of the Universe*. Ruku v ruce s personální restrukturalizací dochází také k výraznější orientaci na české texty a tematickému návratu k vlastním „kulturním kořenům“, stejně tak jako proměně hudební exprese – Paul Wilson tento proces, provázaný s jeho vlastním (prozatím pouze „plastickým“) exodem okomentoval o deset let později následovně: „... nyní se kapela stále energičtěji vracela ke svým vlastním kořenům a chtěla oslovovat posluchače jejich vlastním jazykem. (...) Tento zásadní posun nastal shodou okolností v době, kdy byl do kapely přijat saxofonista Vratislav Brabenec, vytáhlý zrzoun, jehož nos byl ještě křivější než Janíčkův [míněno nos kytaristy

a klávesisty Josefa Janíčka, dalšího z významných spoluzakladatelů kapely – pozn. autora] a jehož zázemí bylo spíš jazzové než rockové. Hrál závratná, jásavá freejazzová sóla, která se zjevně lišila od formalističtějšího přístupu Plastiků. Brabenec rezolutně odmítl dělat převzaté věci a kostky byly vrženy.“ (WILSON, Paul pro Musician [1982] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 88)

Brabenec se postupem času stal důležitým kreativním prvkem tvorby *The Plastic People* nejen na poli čistě hudebním, ale také co do povahy vlastních textů skladeb kapely: motivy jeho lyriky se nesou v „pochmurném až eschatologickém, hutném a těžkém duchu, což jsou (také) základní rysy Brabencovy umělecké tvorby...“, jak ji ve své rigorózní práci charakterizuje Kristýna Kolajová. (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 79) Ještě před ním však zaujal místo primárního inspirátora pro slovní obsah, stejně jako české znění písní *The Plastic People* Zbyněk Fišer, později se skrývajícím pod uměleckým pseudonymem *Egon Bondy* – tento filosof a básník (a nutno přiznat, že svého času také velký „maoista“, jenž byl v průběhu celých následujících dekád svého působení v nekonformních kruzích pražského „podzemí“ přerývaně spolupracovníkem Státní bezpečnosti, donášejícím coby agent „Mao“ na své kamarády (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 169-175)) se stal jednou z nejvýraznějších postav českého undergroundu. (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 69-70)

Ačkoli stáli *The Plastic People* odpočátku mimo hlavní proud dění na české rockové scéně a neměli pražádný zájem stát se „nájemnými hudebníky“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 91), přesto se na jaře 1973 přihlásili k profesionálním kvalifikačním zkouškám u Pražského kulturního střediska. 16. května v Umělecké besedě na Kampě svou performancí natolik „zaujali“ porotu, že podle jedné z legend, kolujících kolem této události, zástupce Národního výboru hlavního města Prahy prohlásil: „*Ostříhat a do dolů!*“ Prozaičtější verze pak ukazuje, že jeden ze členů poroty, ve své době již významný hudební kritik a publicista Jiří Černý, o tři roky později ve svém posudku pro potřeby obhajoby v politickém procesu proti undergroundu mimo jiné napsal: „... o technické úrovni skupiny nikdo nevyslovil pochybnosti. Milivoj Uzelac ocenil zejména

experimentální charakter vlastních skladeb, v nichž se pracovalo i s atonalitou. Petr Janda konstatoval, že to byla jediná skupina, během jejíhož vystoupení se komise mezi sebou nebavila, ale bedlivě poslouchala.“ Další ze členů komise, český country zpěvák a textař Ladislav Vodička, se negativně vyjádřil na adresu „falešných“ tónů ve hře „Plastiků“ – zakládající člen a hlavní textař skupiny *Greenhorns* Jan Vyčítal (snad i proto, aby dostal svému příjmení) mu však tento dojem vyčetl se slovy: „*Ba ne, to tak má být.*“ Netřeba snad dodávat, že navzdory výše uvedeným, relativně pozitivním vyjádřením přišlo ze strany „PKS“ za patnáct dní zamítavé vyrozumění. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 91-92)

2.4. DG 307 a definitivní nástup normalizace

V říjnu téhož roku se na undergroundové scéně poprvé zjevuje uskupení nesoucí jméno *DG 307*, které svým názvem odkazuje k psychiatrické diagnóze s kódovým označením „307“ – „situační přechodné poruše u osob bez zjištěné předchozí duševní poruchy“ –, čímž jednak předznamenává společenskou vykojenost své doby (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 99) po osudném roce 1968 a tzv. „normalizačních čistkách“, jež následovaly, druhak pak poukazuje k hojně využívané metodě získávání tzv. „modré knížky“¹² coby účinnému způsobu vyhnutí se povinné vojenské službě v řadách mladých mužů v tehdejší Československu, a to nejen v prostředí undergroundu. (POSPÍŠIL, Filip. „Modrá knížka neboli průkaz o neschopnosti k vojenské činné službě“ in BLAŽEK, Petr [ed.]. *A nepozdvihne meč... odpírání vojenské služby v Československu 1948–1989*. Academia, 2007, str. 95-96) Zakládajícími členy *DG 307* jsou již zmiňovaný leader *The Plastic People* Milan Hlavsa a básník Pavel Zajíček: jejich tvůrčí motivací při vytvoření nového projektu byla snaha produkovat takovou hudbu, jež by se (navzdory veškerému experimentování v rámci tvorby „Plastiků“) „... bytostně vzpírala ustáleným normám. Hlavsovy skladby se nepodobaly tomu, co psal pro *Plastic People*... (...) Velmi silným impulzem pro *DG 307* byla tvorba skupiny *Aktual*. Knižákovy skladby, spojující úporně jednoduché rytmy s aleatorickými principy a drásavými zvukovými kombinacemi, Zajíčka i Hlavsu velmi zaujaly...“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*,

¹² Tzv. „Modrá knížka“ čili oficiálně „Průkaz o neschopnosti k vojenské činné službě“, jež se mimochodem stala též inspirací pro název pražské blues-rockové skupiny *Blue Effect* v čele s fenomenálním kytaristou Radimem Hladíkem. (POSPÍŠIL, Filip. „Modrá knížka neboli průkaz o neschopnosti k vojenské činné službě“ in BLAŽEK, Petr [ed.]. *Ibid.*, str. 95-96)

str. 99) Během svého premiérového vystoupení dne 7. října 1973 při druhém klukovickém koncertě *The Plastic People*, vystoupivších v umělých pavučinách z Barrandovských ateliérů, udeřili *DG 307* s agresivní, syrovou performancí plnou Zajíčkovy surreálního „oslovovatelství“ a fatalismu, doprovázeného rozvazbenou Hlavsovou kytarou a vysavačem.

Počátkem následujícího roku berou definitivně za své jakékoli vyhlídky na možnost alespoň občasného legálního vystupování na veřejnosti, a to jak pro *The Plastic People*, tak *DG 307* jakbysmet. O posledním březnovém víkendu 1974 při příležitosti dalšího z pravidelných pátečních „tanečních čajů“ s rockovou hudbou v Rudolfově u Českých Budějovic, kde měli následujícího dne vystoupit i *The Plastic People*, zasahuje v sobotu 30. 3. 1974 proti postupně se sjíždějícím „vlasatým návštěvníkům“ (kteří – volně citováno – „... tančí na tóny divoké hudby výstřední tance...“ (Dokument správy VB České Budějovice – Vyhodnocení událostí v souvislosti s rušením veřejného pořádku v restaruraci Na Americe v Rudolfově u Českých Budějovic [6. 4. 1974] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 105-106)) bezprecedentně tvrdě Veřejná bezpečnost. Mezi zaměstnanci národního výboru v Rudolfově kolují prý dokonce zvěsti o hudebnících propagujících západní styl života, kteří měli v průběhu akce „bubnovat mrtvými krysami“, zatímco v sále se „hromadně souložilo“... Netřeba snad dodávat, že takováto lidová slovesnost je zcela jistě fascinující, ovšem dle výpovědí ze strany svědků, samotných aktérů i zasahujících členů bezpečnostních složek se podobné fantazijní „projekce“ dotyčných úředníků zcela minuly s realitou. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 108)

V květnu téhož roku, po návratu Ivana „Magora“ Jirouse z jeho prvního (a rozhodně ne posledního), téměř dvanáct měsíců trvajícího pobytu ve vězení, se na jeho počest – již v utajení pod střechou žižkovského ateliéru výtvarníka Jaroslava Kadlece – koná koncert: před „Plastiky“ hrají při svém druhém vystoupení také *DG 307*, kteří se postupně dále vyvíjejí a inklinují k široké zvukové škále, „... od jednoduchých popěvků přes religiózně laděné písně po divoké skrumáže hluků.“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 113) O několik měsíců později

kupříkladu doprovází Zajíčka a Hlavsu během jejich performance ku příležitosti svatby Arnošta Hanibala a Jaroslavy Kuthanové Ivo Pospíšil na psací stroj; poprvé zde též zaznívá termín „imbroglio“, značící cosi jako „změt – rozvrat“, zároveň také „současné seskupení několika rytmů v těžce skladbě“ – něco, co je pro případ „DG“ pojmově bezesporu signifikantní.¹³

Na adresu *DG 307* a charakteristických rysů jejich tvorby se následovně vyjadřuje související literatura: Jaroslav Riedel například píše, že si „DG“ nikdy nezakládali na vlastních instrumentálních schopnostech a spolu s pokračující vlastní „evolucí“ čím dál více směřovali k produkci srovnatelné s tím, co tvořili renomovaní a uznávaní světoví autoři na poli experimentální hudby. Po stránce textů se podle Riedela Zajíčkovy afektované verše, zpočátku plné „destruktivních a apelativních gest“ a dávající okázale na odiv cynicky „výsměšné až nihilistické pózy“, stejně tak jako lyrika obsahující religiozní motivy, související s Hlavsovou konverzí ke katolické víře a především pak prohlubujícím se Zajíčkovým náboženským západem, jen a pouze snažily o to zakrývat vnitřní „přecitlivělost a zoufalé pocity bezmoci...“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 134) Okrajově též „DG“ vyznávali coby svůj literární vzor a inspiraci Ladislava Klímu – českého spisovatele (spíše než filosofa, za něž je rovněž označován), tvořícího především v první čtvrtině 20. století, k němuž se později ve své tvorbě hlásí i *The Plastic People*. (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 82) V hudbě *DG 307* měl být také cítit příklon „... k dávným archetypům; některé skladby měli mít téměř rituální charakter.“ Obdobná přirovnání ostatně nacházíme již dříve i v souvislosti s *The Plastic People* – kupříkladu ve vlastnoručně psané *Kronice Plastic People* píše jeden ze svědků vystoupení kapely na parníku Vyšehrad v rámci „svatební“ akce Soukup’s Marriage roku 1973 o zážitku hraničícím s mystikou („... je to nekonečně mystické...“ (HABAL, Karel pro Kronika Plastic People [1973] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 94)) – a objevují se i paralely, hlásající slova o atmosféře takřka *husitské*: „... Byl konec roku a před námi nesmírně hmatatelná naděje, že ho oslavíme hudbou; (...) Jak jsme se přesouvali

¹³ Bezesporu signifikantním je pro hudební exprese *DG 307* – stejně jako v případě *Aktualu* – vedle užití klasických nástrojů jako klavíru, akustické kytary či harmoniky také zařazení rozličných *nehudebních* instrumentů, ať už v jejich „přirozené“ formě (kameny, písek, hra na trávu, plechy nebo například sklo) či formě vlastním způsobem modifikované (v duchu již zmiňovaného hesla „DIY“ čili „Do It Yourself“ – „Vytvoř si sám“, jež se v prostředí českého undergroundu velmi často uplatňovalo); nechyběly ovšem ani další prvky, jako např. svého druhu „stínová hra“ za prostěradly, o níž mi vyprávěl Leština (osobní rozhovor s autorem – datum pořízení rozhovoru neznámé), nebo třeba užití jediného, takřka nekonečného modulovaného tónu coby event reminiscence na minimalismus v duchu Steva Reicha. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 280, 284-287)

pustou krajinou, plno z nás zakoušelo intenzivně pocit, který někteří formulovali slovně. Připomínalo nám to chození na hory prvních husitů...“, píše Jirous ve *Zprávě o třetím českém hudebním obrození*. (JIROUS, Ivan M. *Ibid.*, str. 1)

Trever Hagen se ve své monografii na téma českého undergroundu (neboli „veselého ghetta“, kterak ve svém názvu nese jeho titul, v rámci nějž autor sleduje prolínání se elementů muziky spolu s politikou v prostředí československého „podzemí“) vyjadřuje o *DG 307* – samozřejmě společně s *The Plastic People* – jakožto o fundamentálním uskupení („core band“¹⁴) v rámci prostoru mimo oficiální kulturu poválečného Československa. Hagen tvrdí, že „DG“ zářně ukazují, jak se ve specifickém zvuku „primitivní anti-muzikálnosti“ přirozeně zrodilo spojení s duchem jakési nefalšované upřímnosti či autenticity a vše jako kdyby organicky splynulo, vrostlo do substance undergroundové estetiky. (HAGEN, Trever. *Ibid.*, str. 84) Sám Pavel Zajíček své dílo komentoval v roce 2009 následujícími slovy: „*Zajímaly mě syrový věci. (...) Podle mého, nebo podle toho co hledám a v co doufám, hudba může být totálně zničená, aniž by ve skutečnosti zničená byla. ‚Být‘, to znamená vyjadřovat opravdickou hudbu.*“ (ZAJÍČEK, Pavel in HAGEN, Trever. *Ibid.*, str. 85)

2.5. Umělá hmota

Ještě před tím, než se definitivně obrátíme nazpět k *The Plastic People*, zbývá zde zmínit poslední skupinu, jež by neměla být v daném kontextu opomenuta – je jí *Umělá hmota*, která byla aktivní v hudebním undergroundu Československa od raných 70. let a jež de facto existuje až do současnosti. Zformovala se na podzim roku 1973 – její jádro tvořili nehudebníci, patřící do úzkého okruhu přátel *The Plastic People*, a jejich inspirací byli (stejně jako v případě původních „Plastiků“) především newyorští *The Fugs* ruku v ruce s již zmiňovaným Frankem Zappou, avšak například ani Knížákův *Aktual* nevyjímaje. Ivan Jirous definoval hudbu *Umělé hmoty* jako „folklor undergroundu“: ve *Zprávě o třetím českém hudebním obrození* odkazuje na

¹⁴ „... two core bands of the Underground, DG 307 and the Plastic People of the Universe...“ (HAGEN, Trever. *Ibid.*, 2019, str. 70)

básníka a výtvarníka Jiřího Koláře a jeho pojem „*městského folkloru*“; hovoří o nikoli „vybroušeném uměleckém tvaru“ jako v případě „Plastiků“, ani „agresivní výzvě, jak ji na nás křičí *DG 307*“, ale autentickém doložení toho, jak „... skutečně lidové umění vždy znovu vzniká v prostředí, kde je dostatečně podněcující tvůrčí atmosféra zprostředkovaná tzv. vyššími uměleckými formami.“ (JIROUS, Ivan M. *Ibid.*, str. 7) Stejně jako tomu mnohdy bylo u *The Fugs*, *Umělá hmota* se vyznačuje prakticky absolutní absencí klasických hudebních nástrojů: místo standardních perkusí používají její členové cestovní kufr, náhradou za tamburínu chrastí na instrument zhotovený ze zátek od piva či namísto saxofonu sólují na konvici k zalévání květin, do níž foukají... Jediným regulérním nástrojem zde zůstává mikrofon. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 128) Jak zmiňuje ve své studii Trever Hagen, „sound“ primitivní nemuzikálnosti *Umělé hmoty* má být – obdobně jako v případě *DG 307* – výrazem onoho ducha autentičnosti, vznášejícího se v prostředí undergroundu (ducha, o němž možná Milan Hlavsa zpívá v legendárních „plastických“ „Magických nocích“¹⁵ jako o „Duchu, jenž se jednou zjeví sám...“); básník Josef Vondruška, kytarista připojivší se k uskupení krátce po jeho založení, se ve vztahu k rané tvorbě kapely vyjádřil lapidárně: „*Ladění je buržoazní přežitek.*“ (HAGEN, Trever. *Ibid.*, str. 83) Hagen dále také poukazuje na „proletářský“ původ členů *Umělé hmoty*, když hovoří o rodinném zázemí prostých příslušníků dělnické třídy, v některých případech dokonce s nedokončeným základním vzděláním. (HAGEN, Trever. *Ibid.*, str. 64) Kristýna Kolajová dokonce neváhá označit *Umělou hmotu* za jediné těleso v rámci českého undergroundu, jež se svým hudebním výrazem stylově blíží punku. (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 85) Nabízí se tak snad jen shrnout, jak příznačným je fakt, že ať už *The Plastic People*, tak i *Umělá Hmota* (později se rozlomivší v několik separátních těles, nesoucích označení *Umělá hmota II* či *UH III*), mající ve svých názvech zakódovaný odkaz k čemusi syntetickému, „nepravému“ či falešnému, se přitom sami

¹⁵ Původní text skladby „Magické noci“ (podle Jaroslava Riedela i Ladislava Leštiny (osobní rozhovor s autorem – datum pořízení rozhovoru neznámé) přesněji spíše „Magická noc“ ve smyslu singuláru, respektive genitivu) zní:

„Magické noci počal čas
 Kocha snad z toho vezme d'as
 Magické noci počal čas
 My žijeme v Praze to je tam
 kde se jednou zjeví Duch sám...“
 (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 123)

vyznačují – pokud lze nalézt jakýsi průnik, na němž se shodují teoretici i samotní účastníci – vysokou mírou již zmiňované autenticity či určité spontaneity.

2.6. The Plastic People – druhá polovina sedmdesátých let až pozdní léta osmdesátá

Nyní však již naposledy zpět k *The Plastic People* a jejich kontinuálnímu vývoji, jehož linie (co se oblasti zaměření této práce týče) končí sklonkem osmdesátých let. Přesuňme se k přelomu mezi roky 1974-75 a popišme svědectví o vzniku údajně nejslavnějšího českého undergroundového alba Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned. Vlastní název tohoto prvotního „studiového“ počínu *The Plastic People* je de facto dvojitou reminiscencí, neboť odkazuje jak na již zmiňovaného básníka *Egona Bondyho* a jeho krátkou novelu *Invalidní sourozenci*¹⁶, jež se stala jakousi „biblí“ pražského literárního podsvětí své doby, tak se v první řadě samozřejmě odvolává na původní slavné album *The Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Jak již bylo zmíněno v této práci o něco výše, poté, co *The Plastic People* objevili *Bondyho* básnické dílo, ryze české texty (v případě této desky prakticky pouze jeho) se staly pro budoucí tvorbu kapely již nezvratnou skutečností (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 120). Samotné nahrávání proběhlo v nepříliš přívětivých zimních podmínkách v prostorech zámku (původně gotického hradu) Houska, nacházejícího se na severu Čech v tajuplném Máchově kraji – drsné a nikterak komfortní okolnosti vzniku nahrávky se bezesporu podepsaly na unikátní, specificky syrové atmosféře znění desky. Možnost natočit materiál na tomto místě zprostředkoval evangelický kněz, toho času kastelán a správce hradu Houska, Svatopluk Karásek; později se „Svátá“ Karásek coby protestantský písničkář, na sociálně-kritickém poli protestující jen se svojí španělkou proti duchovní nesvobodě, stal neoddiskutovatelným „bardem“ undergroundu a jedním z řady „mučedníků“, kteří museli pouze za své – primárně hudbou vyjadřované – otevřené slovo strávit měsíce či dokonce roky ve vězení a

¹⁶ Ve své próze *Invalidní sourozenci* z roku 1974 *Bondy* rozvíjí ideu „radostného ghetta“ a mj. píše o kapele „Egon Bondy's Happy Hearts Club Band“ – o čtyři roky později vymyslel v Londýně *Bondyho* přítel Ivan Hartel onu slovní hříčku s nahrazením substantiva „band“ adjektivem „banned“, tedy doslovně: „Zakázaný klub šťastných srdcí Egona Bondyho“. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 120)

v krajním případě nakonec i nuceně emigrovat do zahraničí.

Co do formy a hudební struktury alba, prolínají se zde různorodé prvky: „... hypnoticky působící ostináta evokují nahrávky Velvet Underground, bizarní humor a zvuková pestrost napovídají vliv Franka Zappy...“, analyzuje ve své monografii Jaroslav Riedel; razantní rock spolu s „eruptivními“ freejazzovými saxofonovými pasážemi připomínají „radikální část“ tvorby *Captaina Beefhearta*¹⁷, „veselá vokální kakofonie“ zase má dát vzpomenout na zvukové obrazy *The Fugs*. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 123) Ve skladbách „Magické noci“ či „Toxika“ se dokonce rozkvílel theremin¹⁸, mimozemsky znějící „bezdotykový“ instrument, který vynalezl v roce 1920 Lev Sergejevič Těrmén – stálý zvukař „Plastiků“ Zdeněk Fišer alias „Pájka“ (a jak poznamenává Leština (osobní rozhovor s autorem ze dne 14. 2. 2022), je důležité nezaměnit zde Zdeňka „Pájku“ Fišera se Zbyňkem „Bondym“ Fišerem, jako se to údajně povedlo vyšetřovatelům při administrativní přípravě politického procesu „stát versus underground“, o němž bude na dalších řádcích řeč) navíc sám modifikoval dvojici oscilátorů nástroje a *The Plastic People* jej tak překřtili na „pájkofon“. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 122)

Zlomový a zcela zásadní moment v „kariéře“ *The Plastic People* přichází po takzvaném „Druhém festivalu druhé kultury“¹⁹, jenž se konal 21. února 1976 ve středočeské obci Bojanovice, okres Praha-západ. Rok před danou akcí, jež organizačně probíhala v duchu posledních roků ilegálního vystupování undergroundových umělců, odsouzených k hraní po různých zapadlých vsích pod pláštěm kamufláží všeho druhu, napsal Ivan Martin Jirous v již citované *Zprávě o třetím českém hudebním obrození*: „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

¹⁷ *Captain Beefheart* byl americký multiinstrumentalista, blízký přítel Franka Zappy, jenž působil na hudebním pomezí avantgardního a experimentálního rocku. (WINNER, L. C. *Captain Beefheart*. Encyclopedia Britannica [online])

¹⁸ Theremin je elektronický hudební nástroj, tvořený skříní s elektronkami produkujícími oscilace čili kmity na dvou lidskému uchu neslyšitelných frekvencích: dohromady pak tyto frekvence vytvářejí nižší kmitočty, člověku slyšitelný – výsledný tón, podobající se svou barvou zvuku smyčcového nástroje, je určován pohybem rukou či různými předměty v poli radiových vln, vysílaných anténou umístěnou na pravém boku nástroje. (EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. *Theremin*. Encyclopedia Britannica [online])

¹⁹ *The Plastic People* se podle Jaroslava Riedela v této době relativně výrazněji přiblížili k jazz-rockové tvorbě – daný styl měl v polovině sedmdesátých let značný vliv na českou rockovou scénu, ačkoliv „undergroundové kapely vůči němu zůstávaly imunní“. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 159)

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.“ (JIROUS, Ivan M. *Ibid.*, str. 8) Při popisu následného zásahu státní moci, sestávajícího ze zatýkání a navazujících soudních represí, hovoří Kristýna Kolajová ve své práci o „pokusu o konečnou likvidaci českého undergroundu“. (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 94) Zhruba měsíc po konání výše řečeného festivalu byli postupně zadrženi téměř všichni důležití participantův undergroundových aktivit posledních let: na prvním místě samozřejmě nemohl chybět Ivan Jirous, mezi ostatními pak byli Milan Hlavsa, Pavel Zajíček, Vratislav Brabenec, Josef Janíček – zde doposud okrajově zmíněný, zakládající člen *The Plastic People*, zřejmě nejuniverzálnější instrumentalista skupiny, který byl schopen střídat (mnohdy i během jedné skladby) kytaru s klavírem, vibrafonem či dalšími nástroji (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 159) –, Svatopluk Karásek – a mnozí další... Sami obžalovaní byli v prvních chvílích vlastním zadržením poměrně zaskočení, neboť přišlo až s určitou prodlevou – jak bylo řečeno, necelý měsíc po „Druhém festivalu druhé kultury“ – a bezprostředně mu nepředcházela žádná jiná výrazná „nelegální“ iniciativa; hlavním důvodem pro zatčení, zaobaleným v případě pražského procesu pod hlavičku paragrafu číslo 202 coby výtržnictví (v případě toho přeštického, týkajícího se zadržovaných s trvalým bydlištěm v Západočeském kraji, hovořila klasifikace trestného činu dle obžaloby o „organizování a účastnění se vystoupení hudebních skupin, jejichž program byl zaměřen tak, že vyjadřoval neúctu vystupujících ke společnosti a pohrdával jejími morálními zásadami...“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 180)), se u oné „pražské“ skupiny ukázalo posléze být především spáchání dvou činů, a sice: účasti na festivalu v Bojanovicích a také předchozím koncertu v Kostelci u Křížku při příležitosti Hlavsovy svatby.

O zatčení muzikantů a v širším pojetí umělců působících v undergroundu (stejně jako pouhých „aktérů-figurantů“, nepodílejících se přímo na organizaci

konkrétních akcí) poměrně záhy referuje západní tisk i Rádio Svobodná Evropa. Ať už šlo o článek ve francouzském listu *Libération*, komentáře v odborných uměleckých časopisech typu amerického *New Musical Express* či zprávy z dílny Amnesty International, tuzemským sdělovacím prostředkům bylo poměrně brzy jasné, že musejí urychleně reagovat. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 176; KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 97) Především slova *Rudého práva*²⁰ stojí za to zde reprodukovat: „... Možná, že na Západě se považuje za umění i hudební sólo na hoblík, třískání na činely spojené dámskou podprsenkou, tlučení na výfuk auta nebo štípání dříví a házení polínek mezi většinou mladistvé obecnosti. Prý se tomu říká hudební kultura. My o ni u nás nestojíme.“ Celá záležitost takřečeného „procesu s Plastiky“, jenž měl definitivně „udusit“ vzkvétající podzemní kulturu v Československu, přinesla však v protireakci spíše efekt opačný: zásah zmobilizoval – řečeno Riedelovými slovy – „...mnohé nekomformní intelektuály, kteří se dosud o underground nejen nestarali, ale většinou o něm neměli ani tušení.“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 180) Václav Havel, toho času již světově uznávaný dramatik, se měl nedlouho nato stát významným činitelem českého disentu stejně jako undergroundového dění (a nutno dodat, že také čestným členem *The Plastic People*, ovšem členem „nehrajícím“, neboť Václavův cit pro hudbu byl absolutním protikladem jeho literárního citu pro slovo, což koneckonců prokázal při jedné z pozdějších zkoušek skupiny svou snahou o její doprovod na rumba koule, jak zmiňuje v jednom z rozhovorů se mnou Leština (osobní rozhovor s autorem ze dne 26. 3. 2022)). Havel se poprvé sešel s Ivanem Jirousem teprve krátce před vypuknutím celého tažení proti undergroundu – v březnu roku 1976; o deset let později vzpomínal v *Dálkovém výsledku*, „korespondenčním“ rozhovoru s novinářem Karlem Hvížd'alou, žijícím tehdy v západoněmeckém Bonnu, na své první setkání s „*Magorem*“ a světem undergroundu následovně: „... Měl vlasy až na ramena, jiní vlasáci k němu přicházeli a zase odcházeli a on mluvil a mluvil a vysvětloval mi, jak to všechno je. Dal mi svou Zprávu o třetím českém hudebním obrození a pouštěl mi ze svého chroptícího magnetofonu skladby Plastiků, DG 307 a dalších undergroundových kapel. Ač nejsem

²⁰ Článek s názvem „Zbytečná starost“, podepsaný značkou (jh), vyšel v *Rudém Právu* ze dne 8. 4. 1976. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 176)

žádný odborník na rockovou hudbu, pocítil jsem ihned, že z těchto nahrávek cosi pozoruhodného vyzařuje, že to vůbec nejsou nějaké potrhle schválnosti nebo diletantské pokusy o extravagantnost za každou cenu, jak by odpovídalo předchozímu doslechu, ale že je to hluboce autentický výraz životního pocitu lidí, drčených bídou tohoto světa, zneklidňující svou hudební magií a jakousi vnitřní varovností; cítil jsem, že tu jde o věc vážnou a opravdovou, o vskutku vnitřně svobodnou artikulaci existenciální zkušenosti, které musí rozumět každý, kdo ještě úplně neotupěl.“ (HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. Melantrich, 1990, str. 111)

V této práci není prostor (a koneckonců ani ryze tematické opodstatnění) pro to analyzovat veškeré okolnosti či důsledky politického procesu s „vlasatci“, avšak zcela jistě zde nesmí být opomenuta zmínka o reakci širšího spektra společnosti – byť rozhodně nikterak početné masy – v podobě společenství, deklarovaně nerozlišujícího mezi intelektuály z řad spisovatelů či filosofů, stoupenci katolického nebo evangelického vyznání, bývalými komunistickými funkcionáři a politiky anebo právě podzemními hudebníky²¹: na bázi tzv. „Helsinské dohody“²², podepsané Sovětským svazem v roce 1975, se nedlouho po odsouzení undergroundových hudebníků v Československu formuje platforma *Charty 77*, odkazující především k lidskoprávní části řečeného helsinského aktu, v níž se Československá socialistická republika zavázala spolu s dalšími více jak třiceti státy celého světa dodržovat, respektive garantovat určité základní občanské svobody. (BOLTON, Jonathan. *Worlds of Dissent*. Harvard University Press, 2012, str. 24-38)

Od tohoto zlomového bodu se ze značky skupiny *The Plastic People* stává – bez ohledu na to, jaké intence a motivace doopravdy hnaly její tvůrčí motor – do určité míry politická, přesněji řečeno zpolitizovaná záležitost. Vratislav Brabenec se o rok později vyjádřil, že „... nikdy nechtěli být politickou kapelou...“ a obdobně mluvil i Milan Hlavsa. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 227, 230)

Po návratu odsouzených z vězení, trvajících v konkrétních případech od osmi

²¹ Pregnantně se ke vzniku *Charty 77* vyjadřuje Václav Havel v článku „Proces“ z 11. října 1976 (zřejmý odkaz ke Kafkově románu, napsanému roku 1914 a vydanému o devět let později); v květnu 1979 k tomu pak v dokumentu „O počátcích Charty 77“ napsal: „Tak jsem mohl na vlastní oči sledovat tento zajímavý proces uvědomování, kdy si například profesor Patočka najednou uvědomil, že svoboda jeho fenomenologického zkoumání je svobodou této rockové hudby, která mu sama přirozeně nebyla a nemohla být nikterak blízka. Viděl jsem, jak si to začínají uvědomovat různí spisovatelé, politici a jiní. Stalo se cosi, co režim neočekával...“ (HAVEL, Václav in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 192)

²² „Závěrečný akt Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě“ (neboli takřečená „Helsinská dohoda“) je výsledným dokumentem konsensu mezinárodního shromáždění, jehož jednání mělo primárně za cíl navázat na globální odzbrojovací snahy v tehdejších bipolárním uspořádání světa a stabilizovat geopolitickou situaci v Evropě, rozdělené po Druhé světové válce. (EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. *Helsinki Accords*. Encyclopedia Britannica [online])

do osmnácti měsíců, pokračují „Plastici“ i v nelehké situaci dál ve svém díle; sílí tlak státního aparátu však nakonec postupně dohání některé úzce spřízněné aktivní příslušníky undergroundové scény až k emigraci ze země – např. již zmiňovaný kanadský občan, jeden z původních členů při prvopočátcích *The Plastic People* a později též překladatel a spisovatel Paul Wilson (jenž dorazil do ČSSR mimo jiné také z určité zvědavosti – a snad i částečné naivity – na vlastní kůži poznat, „... jak to s tím socialismem v Československu doopravdy je...“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 46)), je nedlouho po zveřejnění *Charty 77* Státní bezpečností donucen opustit stát, což 15. července 1977 také učiní; Pavel Zajíček v roce 1980 utíká do Švédska, jež je mu jakousi mezistanicí při následné emigraci do Spojených států amerických, Brabenec je roku 1982 doslova vyhnán (mj. pod výhrůzkami unesení jeho vlastní, tehdy dvouleté dcery, jak tehdy sdělil Leštinovi (osobní rozhovor s autorem – datum pořízení rozhovoru neznámé)) i se svou rodinou do Kanady.

Na podzim roku 1977 se v plánech pro nadcházející tvorbu *The Plastic People* rýsuje nový, ambiciózní projekt, a spolu s ním přichází na scénu také další postava, významná pro kontext této kvalifikační práce: je jí ani ne osmnáctiletý, čerstvě vyučený výtahář a houslista Ladislav Leština, pocházející z pražských Vinohrad, který od této chvíle zůstane trvalou součástí jak *The Plastic People of the Universe*, tak *DG 307* (rozpadnuvších se v roce 1980 po výše zmíněné Zajíčkově nucené emigraci) vč. dalších uskupení, až do roku 1987. Jako jeden z mnohých, kteří se snažili vyhnout oné obávané a opovrhované povinné vojenské službě, Leština strávil určitý čas v Psychiatrické léčebně Bohnice s cílem získat již o několik stránek dříve zmíněnou „modrou knížku“ (osobní rozhovor s autorem ze dne 14. 4. 2022) – zde potkal Jana Brabce, budoucího (a na dlouhou dobu stálého) bubeníka „Plastiků“, „... muzikantskými schopnostmi převyšujícího všechny své předchůdce...“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 218); byl to Brabec, kdo jej jako první přivedl k *The Plastic People* a připravovanému zhudebnění Pašijových her velikonočních.

Nejenom libreto, ale samotná myšlenka a celková koncepce „Pašijí“ byly hlavně Brabencovým „dítěm“ – jeho životním dílem; v rozhovoru pro časopis *UNI* roku 1995 řekl: „Libreto jsem napsal na popud Marie Matzenauerové, farářky Českobratrské církve evangelické v Horních Počernicích. Původně bylo určeno jen pro recitaci v kostele. (...) Výsledný tvar se rodil půl roku a nebyl to snadný proces. Hlavsovy postupy byly najednou úplně nové, měnily se tam neustále rytmy, struktura byla daleko složitější než u předchozích krátkých písniček.“ (BRABENEC, Vratislav pro UNI č. 10 [1995] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 224-226) Hlavní myšlenkou při zrodu neortodoxního hudebního celku byla idea „vzkříšení“ lidových tradic a jejich propojení s dalšími motivy – Hlavsu například v této době silně ovlivnila zpěvačka (a dřívější fotomodelka) německého původu *Nico*²³, jejíž „gotické“ nahrávky, v nichž se sama doprovázela na harmonium, přinesly přímou inspiraci pro zakomponování stejného instrumentu i během zkoušení „Pašijí“. Brabenec zase, v nitru duše jazzman, obdivoval „Jazzovou mši“ trumpetisty a skladatele Jaromíra Hniličky. Výsledný kompoziční útvar – svého druhu rockovou operu (jak jsou Pašijové hry velikonoční opakovaně a podle Leštiny (osobní rozhovor s autorem ze dne 14. 4. 2022) ne zcela přesně označovány v některých médiích), doprovázenou scénickým čtením – nazývá Trever Hagen ve své monografii „hudební elegií“: propracovaným celkem, sestávajícím ze smyčcových aranžmá, sborového zpěvu a také mluveného slova, přednášeného s dramatickým akcentem – to vše protkané Brabencovými šílenými, explozivními freejazzovými sóly na saxofon... (HAGEN, Trever. *Ibid.*, str. 21-22) Samotné provedení Pašijových her proběhlo živě dne 22. dubna 1978 na chalupě Václava Havla na Hrádečku, v malé vsi nacházející se v lesích pod zříceninou hradu Břecštejn zhruba šest kilometrů od Trutnova; „studiová“, gramofonová nahrávka vznikla na tomtéž místě o něco později – v průběhu května téhož roku. Havel pověřil přípravou koncertní scény českého malíře, sochaře, scénografa a také kostýmního výtvarníka Libora Fáru – Hlavsa později vzpomínal, jak poněkud brzdil jeho nadšení pro nápadité užití čtvrttónů: „Musel jsem mu vysvětlit, že to bylo jen falešně zahrané. U nás v kapele

²³ Není náhodným spojením, že se po svém přestěhování do New Yorku v 60. letech 20. století stala tato Hlavsova oblíbená zpěvačka díky své profesní známosti s již zmiňovaným Andym Warholem součástí *The Velvet Underground*, jejichž tvorba v prostředí českého undergroundu tolik rezonovala. (FRICKE, D. *The Velvet Underground*. Encyclopedia Britannica [online])

nemáme žádného Hábu, jenom Kábu.“ [hra se jmény Aloise Háby, průkopníka mikrintervalové hudby a houslisty Jiřího Kabeše, jednoho z původních členů The Plastic People – pozn. autora] Po obvodu stodoly, kde vystoupení proběhlo, namaloval Fára tlustou bílou čáru ve výši srdce – k tomu Hlavsa dodal: „*Co tím zamýšlel, to nevím. Dělal jsem ale, že tomu rozumím.*“ (HLAVSA, Milan in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 226-227) Na utajovaný koncert údajně dorazilo na 150-200 lidí; jelikož se to v okolí podle přijíždějících svědků již hemžilo policejními příslušníky, panovaly obavy, aby na dlouho a pracně připravovanou performanci vůbec došlo. Nakonec vše proběhlo v pořádku a ohlas koncertu byl daleko větší, než samotní *The Plastic People* čekali, a to jak v řadách hudebních „fajnšmekrů“, tak i mezi rozličnými intelektuály; vystoupení samému byli především díky Havlovým diplomatickým snahám a konexím mimo jiné krátce přítomni i zástupci západoněmeckých novin, vzpomíná Leština. (osobní rozhovor s autorem ze dne 26. 3. 2022) Studiová deska s anglickým názvem „*Passion Play*“ pak ve své finální podobě vyšla o Velikonočních roku 1980 v Kanadě pod hlavičkou exilového vydavatelství *Boží mlýn*, které po svém vlastním exodu založil Paul Wilson; na obalu se objevilo keltské logo, svou estetikou částečně připomínající čínský symbol „jin-jang“ a zčásti též evokující „... ohnivý symbol, jako salamandři na plakátu *Plastic People*. Trochu to taky je jako větrný mlýn – něco, co se věčně točí dokola...“, popsal Wilson grafickou úpravu originálního přebalu roku 2006 pro časopis *UNI*. (WILSON, Paul pro *UNI* č. 9 [2006] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 258-259) Je lehkou ironií, že ústřední křesťanské velikonoční téma zpracované v podobě „plastických“ Pašijových her nese na svém „front-coveru“ tuto „pohanskou“ symboliku, odkazující svým pojetím chápání světa možná spíše k myšlenkám, jež jsou vlastní východním filosofiím. Jak ovšem podotýká Ladislav Leština (osobní rozhovor s autorem ze dne 28. 4. 2022), v okruhu katolicky orientovaných intelektuálů kolem *Charty 77* takto zpracovaný, pro křesťany doslova „kruciální“ motiv vyvolal velkou vlnu nadšení a také naději, že *The Plastic*

People snad jakýmsi způsobem „konvertují“ a budou tvořit jen podobně orientované, pro-nábožensky laděné věci; tato očekávání poměrně jasně uřál Milan Hlavsa slovy: „*Nejsme žádná flandácká kapela!*“ – podle něj mělo jít ve tvorbě „Plastiků“ vždy o hlubší kulturní souvislosti, k nimž příběh ukřižování a jeho skrytý smysl bezesporu patří, ovšem cílem kapely měla být neutuchající reflexe různorodých společenských a kulturních skutečností ve všech jejich možných širších konotacích.

Více jak rok po Pašijových hrách obracejí *The Plastic People* opětovně svou pozornost k již zmiňovanému spisovateli-filosofu Ladislavu Klímovi. V rámci zachování kontinuity²⁴ kulturního vývoje u nás vyhlásili už na podzim 1978 „*Rok Ladislav Klímy*“ – podle Ladislava Leštiny (osobní rozhovor s autorem ze dne 26. 3. 2022) šlo o snahu navázat na tradici tzv. „české grotesky“, spojující komiku s absurditou („čistý humor bez vtipu“), mezi jejíž představitele lze historicky zařadit jak právě Klímu, tak např. Josefa Váchala, Jana Zrzavého, Jaroslava Panušku nebo třeba Josefa Čapka, později v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století pak příslušníky takřčené „Křižovnické školy“, do níž patřili kupříkladu spisovatel Eugen Brikcius, sochař Karel Nepraš, Ivan „*Magor*“ Jirous aj. (KERHARTOVÁ, Jana. *Česká groteska*. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – Katedra výtvarné výchovy, 2012, str. 40-46) V rozmezí několika měsíců na přelomu let 1979-80 vzniká nahrávka *Jak bude po smrti*, odvolávající se svým názvem ke Klímově stejnojmenné povídce z roku 1919, jejímž jádrem jsou zlověstná slova, přízračně prostupující celý text: „*I obešel já polí pět.*“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 272-275) Na hudebním poli – v otázkách uměleckého směřování – se však také již o něco výrazněji projevují určité rozpory ohledně vlastního stylu, zvuku, tvorbě „Plastiků“ vtiskovaných prvků inspirace, které silněji vyvřou na povrch během příprav dalšího projektu s názvem *Co znamená vésti koně*. Instrumentální seskupení s violou, houslemi, klarinetem a basklarinetem a dominantně akustický zvuk evokovali spíše

²⁴ K návaznosti hudební produkce *The Plastic People* a *DG 307* na předcházející umělecké tendence ve sféře české kultury se zajímavě vyjádřil již zmiňovaný hudební kritik Jiří Černý ve svém (zde už jednou citovaném) posudku pro potřeby obhajoby při soudu proti undergroundu z léta roku 1976 („O hudbě, jakou hrají *The Plastic People Of Universe* a *DG 307*“), v němž popsal jim percipované reminiscence: „*Nejnápadnější jsou ohlasy předválečné levicové avantgardy, hudební i divadelní, s jejímiž protiměšťáckými, protikonvenčními, protikonzumními, mnohdy anarchisticky popuzenými náladami má tvorba a interpretace DG 307 (ale i Plastic People) vůbec leccos společného. Z odkazu národního umělce E. F. Buriana a jeho divadla D 34 tu zaznívá metoda voice-bandu, rytmizované sborové recitace...*“ (ČERNÝ, Jiří in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 132) Podle Ladislava Leštiny (osobní rozhovor s autorem – datum pořízení rozhovoru neznámé) lze však s jistotou říci, že „... at si o „*Plasticích*“ myslí kdo chce co chce, do novodobé české kultury bezesporu patří...“

„... komorní těleso než rockovou skupinu...“, píše ve své publikaci Riedel (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 294). Přestože se *The Plastic People* navrátili ke klasičtější písňové formě, směřování jejich hudební produkce se stále výrazněji ubíralo více nekonvenčním kurzem a „Plastici“ se tak stále silněji – k velké Hlavsově nelibosti – vzdalovali rockovým standardům. Ivan Jirous to v roce 1981 popsal v článku „A hudebníky ve větvích nebylo vidět“: „Leština je ovšem (...) jedním z pohrobků Zajíčkovy DG 307, která se ve svém závěru opírala i o hudbu Druhé vídeňské školy. Když se zkoušel pořad *Co znamená vésti koně*, zaslechl jednou Hlavsa z vedlejší místnosti rozhovor Brabce s Leštinou, který mu o jisté pasáži říkal: ‚Mělo by se to hrát víc akademicky.‘ Mejla rozzuřeně vletěl na scénu: ‚Rokenrol se akademicky hrát nebude!‘ [dle autorova osobního rozhovoru s Leštinou ze dne 19. 4. 2022 si zpovídáný podobnou scénu nevybavuje; s nejvyšší pravděpodobností má jít o jednu z dalších Mejlových oblíbených fabulací – respektive, došlo-li k dané debatě, nemělo jít podle Ladislava Leštiny o to interpretovat konkrétní pasáže více „akademicky“, nýbrž „dynamicky“ – pozn. autora] Hlavsa totiž neústupně trvá na tom, že hraje rock’n’roll. (...) *Plastic People* toto vědomé omezení přijímají s pokorou u hudebníků neobvyklou, zvláště ne u hudebníků, kteří prošli jazzem, jako je tomu u Brabence.“ (JIROUS, Ivan M. pro Vokno č. 5 [1981] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 294-295) **Sám Hlavsa k tomu pak později roku 1989 podotkl:** „Hlavně Honza Brabec a Láďa Leština tehdy hodně poslouchali moderní vážnou hudbu. Láďa jednu dobu přímo trpěl tím, že jsme bigbítová kapela. Některé moje věci se mu líbily, ale jindy se cítil ponížěn tím, že musí hrát jen dva akordy. (...) Já si dnes myslím, že to určitě bylo obohacení, ale nikdy jsem nechtěl, aby Plastici přestali hrát bigbít. Taky jsem klasiku poslouchal, ale že bych byl nějakým skladatelem přímo ovlivněný, to ne. A jestli, tak to byla skladba *Warszawa* z desky *Low* od Davida Bowieho, což je vlastně duchovní hudba. Později mi katolický kněz Pavel Michal pověděl, že ta melodie ‚haleluja‘ ve *Fotopneumatické paměti* je z nějakého kancionálu ze čtrnáctého století. To jsem samozřejmě nemohl tušit.“ (HLAVSA, Milan in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 295)

V rozmezí let 1980-1981 tedy vzniká počín *Co znamená vésti koně* (angl. „*Leading Horses*“), jenž je svým charakterem ze všech „plastických“ desek snad nejvíce vzdálený bigbítovému pojetí. Jednotlivé skladby mají vlastní

pomalé tempo, nad celou nahrávkou jako kdyby se vznášela těžko stravitelná, prazvláště dusivá atmosféra, jež koresponduje s chmurnou Brabencovou obrazotvorností. Rysy typické pro Vráťovu poetiku, jež celému dílu dominuje, poměrně výstižně shrnuje ve svém (v této práci již citovaném) *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945* Martin Machovec: „... Náboženská symbolika ve spojení s neantropocentrickým viděním světa a přírody, v němž jsou lidé, zvířata a rostliny stavěni na stejnou úroveň (...) utváří osobitou básníkovu teologii.“ (MACHOVEC, Martin in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 296) Deska, která byla opět natočena u Havlových na Hrádečku během 18. a 19. dubna 1981, je výsledkem poslední kompozičně-textařské spolupráce z dílny Hlavsa-Brabence před Vráťovou nucenou emigrací z Československa v rámci „očistné“ operace, nesoucí krycí název „Akce Asanace“. (KOLAJOVÁ, Kristýna. *Ibid.*, str. 139-141) Spolu s albem, které vyšlo až o dva roky později – a znovu v Kanadě pod křídly *Božího mlýnu* v zaštitění Paulem Wilsonem –, uspořádali *The Plastic People* za využití mimořádně přísné konspirace taktéž konceptuálně pojatý koncert, který nakonec – po řadě peripetií, odkladů a přesunů – proběhl na určeném místě, jež do poslední chvíle neznal ani jeden z účastníků se hudebníků, vč. Brabence, který sám málem nedorazil kvůli na poslední chvíli se změnivším souřadnicím lokality konání akce. Hlavsa Jaroslavu Riedelovi dokonce tvrdil, „... že se o místě koncertu nedozvěděl dokonce ani po jeho skončení...“ (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 297) – obdobně se mi vyjádřil i Leština (osobní rozhovor s autorem ze dne 27. 4. 2022), který si prý název lokace přečetl až v roce 1991 v jakémsi novinovém článku. Pravdou ovšem zůstává, že členové *The Plastic People* v samotné obci Kerhartice u České Kamenice, jež se stala finálním dějištěm programu *Co znamená vésti koně*, ostentativně – vlastně až rituálně – spálili²⁵ plánky cesty, vedoucí k utajované poloze plánovaného místa určení. Na předchozím sjednaném místě, které bylo Státní bezpečností den před samotným konáním odhaleno, zůstaly pro účely původní performance nikdy nevyužité a provždy zapomenuté sádrové části lidského

²⁵ Státní bezpečnost – možná i tímto činem inspirovaná – zase následně v červnu téhož roku (ironií osudu či snad s jakýmsi vlastním pokřiveným smyslem pro humor v den výročí vypálení Lidic) demonstrativně spálila objekt bývalé kerhartické hospody, kde se koncert konal. (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 298)

těla, natřené načerveno... (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 297)

Nezbývá zde, v rámci vlastní „deskriptivní“ kapitoly teoretické části této kvalifikační práce, již moc prostoru dopodrobna vyličit a popsat veškeré okolnosti, obestírající fenomén *The Plastic People of the Universe* a obecně dění v českém undergroundu včetně všech jeho vrstev. Skupina během pomalu postupujících osmdesátých let – mdle se odvíjejících jako v nějakém šedavém, snovém bezčasní, v němž se celá socialistická společnost nořila a zabředávala hlouběji do jakéhosi kulturního i ekonomického marasmu zvolna se rozkládajícího „Východního bloku“ – vyprodukovala ještě několik zajímavých počínů, než se vlivem vícera faktorů v roce 1987 na čas (až do svého opětovného „reunionu“ již v nové polistopadové éře) rozpadla. Zde se naskýtá možnost nabídnout úvahy Jaroslava Riedela nebo Ivana Martina Jirouse nad tím, jak by asi vypadala umělecká činnost *The Plastic People* v případě, že by uskupení existovalo v podmínkách „normálně fungující, demokratické země“, vypůjčím-li si slova prvně jmenovaného. „*Nepochybovně by to byla skupina, která by zajímala jen poměrně úzce vyhraněné rockové publikum. Jistě by brzy začala vydávat desky, koncertovala by i v zahraničí, občas by rozhořčila úzkoprsé spoluobčany svými dlouhými vlasy a provokativně znějící hudbou, případně by sama způsobila drobný skandál nějakou tou výstřední uměleckou akcí. Kritika by o ní psala s uznáním: Plastic People by v nahrávacích studiích dokázali vybrousit svou hudbu do daleko lepšího tvaru, než jaký může být zachycen na koncertech se špatnou aparaturou (...) nebo i v nahrávkách z provizorních domácích studií. (...) V televizi a rozhlasu by Plastic People hráli zřídka a ten název by naprostá většina lidí vůbec neznala...“*, píše Riedel (RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 202); podle něj byl po politických procesech v roce 1976 schopný identifikovat jméno *The Plastic People* téměř každý, koho by jste se na ulici zeptali, avšak jejich hudbu skoro nikdo doopravdy neslyšel. Ti, kteří se k ní nějakým způsobem dostali, byli povětšinou velmi rozpačití. Vztah hudebníků „profesionálního mainstreamu“ vůči rockovému undergroundu pak poměrně jasně vyjádřil Petr Janda v roce 1998: „*K undergroundu nemám příliš vřelý vztah. Já mám výchovu muzikantskou, jsem z muzikantské rodiny a určitý*

prohřešky proti hudebnímu cítění cejtím dost silně. (...) ... nemám rád muzikanty, který si neuměj naladit nástroj, nemám rád diletanty, mám rád virtuosy.“ (JANDA, Petr in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 202) [jak komentuje tuto Jandovu promluvu Jaroslav Riedel, s nímž je v tomto ohledu zajedno i Leština (osobní rozhovor s autorem ze dne 27. 4. 2022), je na pováženou slyšet podobná slova od člověka, který v průběhu normalizace učinil tolik ústupků prorežimní masáži a který navíc – jak bylo již dříve v této práci zmíněno – patřil k těm, kteří se při přehrávkách v roce 1973 přikláněli ke kladnému hodnocení hudby The Plastic People – pozn. autora] **Lze nalézt i řadu dalších muzikantských hodnocení – kupříkladu hudebník Pavel Richter, představitel experimentálního rocku během normalizačních let, vyslovil v rámci knihy *Kmeny 0* (Big Boss & Yinachi, Praha, 2013) svůj negativní názor na undergroundovou hudební tvorbu poměrně lakonicky: „Underground byl ožralej a my jsme byli zhulený. A to v hudbě přece jen něco znamená.“** (RICHTER, Pavel in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 203) **Pokud jde o Jirousovo vyjádření se k rozdílnosti situace na Západě a v ČSSR, co se vztahu tzv. „první“ a „druhé“ kultury a obecně možností jejího prosazení se týče, nahlédněme opět do jeho (takřka univerzálně platné) *Zprávy o třetím českém hudebním obrození z roku 1975*: „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 (budem 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.“** **A hned následně „Magor“ dodává: „U nás se věci mají 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, po úspěchu, získání cen a titulů a v neposlední řadě i po hmotném blahobytu, který z toho všeho vyplývá.“** (JIROUS, Ivan M. *Ibid.*, str. 8) **To, na co Ivan Jirous na předcházejících řádcích naráží, bylo do určité míry také jedním z faktorů při postupném rozkolu v řadách *The Plastic People*. [podle zjištění během jednoho ze zásadních rozhovorů**

s Leštinou (osobní rozhovor s autorem ze dne 28. 4. 2022) byla dle slov tázaného jeho rozluka se skupinou roku 1986 zapříčiněná – kromě dalších důvodů – právě celkovými ústupky ze strany kapely, když byla mj. ochotna vystupovat pod hlavičkou „SSM“ – tedy „Svazu Socialistické Mládeže“ – na akcích typu Rockfestu, pořádanému v pražském Paláci kultury, respektive Paláci Lucerna – pozn. autora] Na Milana Hlavsu, stejně jako další důležité a aktivní, pro režim nebezpečné členy skupiny (tak jako stoupence undergroundu obecně), byl vyvíjen protisměrný tlak: ze strany státního aparátu šlo o úsilí dosáhnout definitivního ukončení činnosti a opuštění země, naopak ze strany kontrarežimní komunity – především kruhů kolem *Charty 77* – bylo snahou jednotlivé undergroundové a protistátní aktivity umocňovat. Skutečností zůstává, že v průběhu osmdesátých let spatřily světlo světa ještě dvě desky – *Hovězí porážka* (poprvé vydáno až 1987) a *Půlnoční myš* (1985). Druhá jmenovaná, o něco později pořízená nahrávka se hudebně odklání od temného a syrového zvuku předchozích alb (Hlavsa se zde skladatelsky opět přiblížil „zappovskému“ jazz-rocku – tento fakt evokuje vedle více než kdy dříve využití elektroniky v podobě syntezátoru Korg a vocoderu především začlenění trombonu jakožto instrumentu typického pro Zappovu tvorbu druhé čtvrtiny sedmdesátých let) a mimo jiné předkládá – coby další důkaz již skloňované snahy o zachování národně-kulturní kontinuity – také zhudebněné čtyřverší Karla Hynka Máchy²⁶, největšího z národních romantických básníků a zakladatele moderní české poezie. První věc, *Hovězí porážka* – jak měla být mimochodem skupina *The Plastic People* počátkem osmdesátých let překřtěna, z čehož v zájmu zachování značky („... a to ne jen tak ledajaké...“, jak k této záležitosti poznamenal Jan Brabec při rozhovoru s Mirkem Vodrážkou pro časopis *Vokno* v roce 1990 (BRABEC, Jan pro *Vokno* č. 19 [1990] in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 308)) nakonec sešlo – pak zcela upouští od klasického zvuku kapely v čele s výrazným saxofonem; prostor naopak dostávají flétna a basklarinet. Dovolím si zde opět citovat Václava Havla, člověka jinak hudebně spíše nevzdělaného, kterýžto však krásným způsobem

²⁶ Zmíněné verše, které si Mácha poznamenal při své cestě do Krkonoš v srpnu roku 1833 a jež jsou podle Jaroslava Riedela pro tohoto autora „poněkud netypické svou lapidární věcností“, zní:

„Co zde sním a co zde vypiju,
to jediné je, co v světě užiju;
a co po smrti mé tady zůstane,
Bůh nebo čert ví, kdo to dostane.“
(RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 323)

popsal (vy)znění desky ve svém „sleevenote“ z roku 1984, vytvářeném pro plánované vydání alba v Kanadě: „Je to hudba zadírává, rozrušující a silná; do její příže tuším vetkány i mystické, religiózní, ba možná až chiliastické nitky; nad těmi bizarně truchlivými obrazy (...) jako by visely stále tytéž základní existenciální otázky: co bude potom? co po nás zůstane? jsme připraveni? co to všechno znamená? Zhnusení z krvavé scenérie světa i jeho krvavé perspektivy se tu snoubí se zvláštní odevzdaností osudu či vůli Boží; (...) ... starost o přežití tohoto dne je šifrou metafyzické úzkosti. Přesto si nemyslím, že je to hudba nihilistická. Cítím naopak cosi hluboce osvobozujícího, očistného, povznášejícího... (...) Ne, nihilismus asi nepatří ke klimatu, z něhož tato hudba roste: vždyť líčí-li například Robert Musil svým ironicko-nostalgickým způsobem ‚vůni zániku‘ rakousko-uherské monarchie, má to v sobě také pramálo nihilistického! (...) ... zdá se mi, že dokud je člověk schopen takto hrát a zpívat, nemůže být ještě vše ztraceno.“ (HAVEL, Václav in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 308)

V létě 1985 vzniká paralelně s „Plastiky“ projekt *Z jedné strany na druhou*, v němž se počínají realizovat mírně odlišné hudební tendence Ladislava Leštiny a Jana Brabce: spolu s Vítem Bruknerem se rozhodli vytvořit „... něco úplně odlišného: hudbu či zvuky s vlastními texty a vlastní poetikou, nemělo jít o žádný bigbít a neměl tam zaznít jediný elektronický nástroj...“ (BRABEC, Jan in RIEDEL, Jaroslav. *Ibid.*, str. 326) Ladislav Leština mi kdysi (osobní rozhovor s autorem – datum pořízení rozhovoru neznámé) popsal hudbu *Z jedné strany na druhou* jako neobvyklou melancholickou tvorbu s klavírem, houslemi, vibrafonem, zvonkohrou a dalšími instrumentálními prvky, což se veskrze shoduje i s Riedelovou charakteristikou. Souběžně s tím pak sklonkem daného roku dokončuje Milan Hlavsa ku příležitosti vídeňské premiéry Havlovy divadelní hry *Pokoušení* kompozici scénické hudby, jejíž výslednou podobu začínají *The Plastic People* v Janíčkově bytě zkoušet a roku 1986 ji nakonec také natáčejí. *Pokoušení* bylo dne 23. května 1986 uvedeno ve vídeňském Akademietheater, avšak z celkové, téměř pětadvacetiminutové stopáže byly nakonec použity jen krátké úryvky. Hned po dokončení nahrávky vrátil Ladislav Leština houslový snímač a oznámil, že odchází.

Již zmiňované osobní rozepře a celkově dusná atmosféra vyústily koncem osmdesátých let v definitivní rozpad uskupení *The Plastic People of the Universe*, na jehož bázi založil Milan Hlavsa počátkem roku 1988 skupinu *Půlnoc*; mnohé hlasy z prostředí českého undergroundu (vnitřního i toho exilového, jak dal například najevo svým znechucením Brabenec až z daleké Kanady) rychle sílily neskryvanou kritikou, že jde o ústupek režimu – „zaprodání jména, jež je symbolem hlubších hodnot a odporu“ – výměnou za to, aby mohl „*Mejla*“ spolu s některými svými spoluhráči oficiálně a bez větších komplikací koncertovat – dokonce s vidinou potenciální příležitosti absolvovat tour po Spojených státech amerických.

Tímto se zde, na tomto místě, má vlastní deskripce příběhu *The Plastic People of the Universe*, čerpající z řady zdrojů – jak literárních pramenů, tak rozmluv se vzpomínajícími aktéry – nakonec uzavírá: na následujících stránkách budu nyní ve své závěrečné interpretaci usilovat o to, abych řádně aplikoval teoretické koncepty shrnuté v první kapitole na vlastní zkoumanou látku a při snaze o zodpovězení v úvodu artikulované výzkumné otázky dokázal vše patřičně zasadit do relevantních kontextuálních rámců.

II. Závěr

Závěrečná interpretace

V předcházející teoretické části této práce jsme si na příkladu několika autorů a jejich odborných, hudebně-antropologických studií postupně nastínili teoretické rámce, do nichž je možné zkoumanou látku zasadit, respektive v jejichž perspektivě ji lze uchopovat a interpretovat, následně jsme si shrnuli, jak podle pohledů různých publikací a vzpomínek širokého spektra aktérů vypadalo působení *The Plastic People of the Universe* a dalších typologicky spřízněných uskupení v prostředí českého undergroundu a širěji československé společnosti (včetně řady kulturních, sociálních a politických kontextů) – a nyní se tak konečně dostáváme k samotnému pokusu o zodpovězení klíčové otázky, pátrající po tom, jaká byla podstata zde předestřených hudebně-kulturních projevů a praktik? – co utvářelo popsané *habitualizace*? – co bylo jejich příčinami, co se za nimi skrývalo...? – a co mělo být v posledku smyslem veškerého tohoto konání (dá-li se o nějakém smyslu vůbec hovořit)? Byly motivace nastíněného jednání (tj. habitu) čistě umělecké nebo zahrnovaly i jisté společensko-politické ambice? Anebo se snad tím hypoteticky nejpravděpodobnějším ukáže být varianta jejich určitého průniku? Při snaze o zodpovězení těchto neznámých je třeba nahlédnout načrtnutou „mapu“ hudebních (a v širším měřítku sociokulturních) projevů a svébytné estetiky, vyvěrajících primárně z prostředí kolem formace *The Plastic People*, právě prizmatem odborných teoretických přístupů škály autorů, orientujících se a profesně působících v oblasti etnomuzikologie, hudební sociologie či sociokulturní antropologie na akademickém poli.

Chceme-li nalézt a vzájemně integrovat na první pohled zřejmé styčné body, nacházející se mezi popsaným světem hudebních manifestací *The Plastic People* a koncepcemi citovaných autorů, nabízí se v první řadě vzpomenout paralelu z Německé demokratické republiky, o níž pojednává podkapitola

věnující se souboru statí v redakci Annie J. Randall: ač československá socialistická společnost netrpěla obdobnou vnitřní „rozervaností“ ani traumaty Druhé světové války jako tomu bylo u té německé, politická situace a celková atmosféra (tj. platný celospolečenský diskurz, importovaný ze Sovětského svazu), stejně tak jako mocenské nástroje a metodiky jejich implementace ze strany státu se od způsobů obecného fungování v rámci ČSSR v mnohém nelišily a i jistá kulturní příbuznost či historická propojenost obou zemí může být určitým posvěcením pro možnost adekvátního srovnání. V Larkeyho tezích – elegantně se navíc prolínajících s myšlenkami dalšího z vybraných teoretiků, Tiy DeNora, z nichž jmenovaný zčásti vychází – je akcentován jeden důležitý faktor, objevující se ve vztahu jím „observovaných“ východoněmeckých kapel a jejich auditorií vůči svému bezprostřednímu okolí: je jím tendence, jakási niterná potřeba aktérů (a nutno dodat, že v daných případech aktérů spíše konformnějšího, nikterak „undergroundového“ rázu) po dosažení jakéhosi *úniku*, útěku z bezútěšné, neustále kontrolované a represemi omezované skutečnosti veřejného dění (dění v původním slova smyslu politického, občanského – onoho Aristotelského „*Bios Politikos*“²⁷) do prostor soukromé sféry domácností nebo uzavřených komunit, skýtajících alespoň v nějaké míře „oázu tvůrčí lidské svobody“ (a je otázkou, v jakém rozsahu svobody pouze iluzorní) – do svého druhu ostrova „bezpečí a důvěry“... Obdobný vzorec – ovšem v ještě více *katalyzované*, svým způsobem extrémnější podobě – bychom mohli vysledovat také v případě *The Plastic People* vč. spřízněných analyzovaných útvarů (ať už *DG 307*, *Aktualu* nebo *Umělé hmoty*) v prostředí českého undergroundu: je zde poměrně evidentní snaha o to, spíše se *vyhnout* politickému angažování se, ignorovat svět politiky a státem protežované doktríny, plně okupující veřejný prostor v širokém středním proudu („*mainstreamu*“); jde o to, „mít svůj svět“ – jak mi Ladislav Leština v rozhovorech mj. mnohkrát zdůrazňoval (mnohočetné osobní rozhovory

²⁷Jeden ze tří nejvýznamnějších filosofů období vrcholného rozkvětu řecké filosofie, Platónův žák Aristotelés (*384 př. n. l. – 322 př. n. l.†) rozlišoval tři druhy života: nejméně hodnotným je podle něj „*Bios Apolautikos*“ – to jest život „poživačný“, sestávající z veškerých člověku dostupných požitků a rozkoší; ušlechtilějším je „*Bios Theoretikos*“ neboli „život strávený v rozjímání“, jenž je hodný filosofů; tím nejhodnotnějším má pak býti právě „*Bios Politikos*“ – tedy všechn čas a lidské konání, věnované práci pro obec a ostatní občany. [o aristotelický „*Bios Politikos*“ jakožto nejvyšší možnou formu působení člověka na tomto světě se ve své fenomenologii opírá také význačná politická teoretička a filosofka německo-židovského původu Hannah Arendtová – pozn. autora] (KENNY, Anthony J.P. and AMADIO, Anselm H. *Aristotle*. Encyclopedia Britannica [online])

s autorem v průběhu předcházejících let), „Plastici“ skutečně nechtěli být politickým tělesem a byli podle něj v určité míře *vtaženi* do vyšší politické hry, jejíž součástí byl – a nějakým způsobem dozajista *chtěl* být – kupříkladu právě Václav Havel, ale i jiní. Po počáteční, „euforické“ fázi propojení různých umělecky i politicky aktivních skupin těsně po vzniku *Charty 77* došlo postupně v dalších letech – mimo jiné v důsledku stupňujících se represivních opatření ze strany státních orgánů – k nejužšímu možnému propojení Václava Havla a dalších lidí z jeho okruhu spolu s *The Plastic People*, výsledkem čehož se však ukázala být jakási „křeč“: de facto „*heterogenní societa*“, tedy ne zcela přirozený, sourodý a plně kompatibilní společensko-umělecký „syndikát“, tvrdí Leština. (osobní rozhovor s autorem ze dne 28. 4. 2022)

Nabízí se zde také znovu připomenout Tiu DeNora a její chápání paměti (primárně té individuální, potažmo však též kolektivní) ve vztahu k hudbě; hudbě, která vyvolává vzpomínky a vzpomínky jí – hudbě jakožto (již dříve jmenovanému) „*časovému médiu*“... Dovolím-li si opětovně citovat zmiňovanou autorku, vše snad získá opět o něco jasnější kontury: „... *zkoumání interakcí mezi člověkem a hudbou (...) odkrývá, že subjekt, paměť a spolu s nimi osobní identita jsou společně ustavovány ve fundamentální socio-kulturní rovině...*“ V tomto ohledu se nám může jevit mnohými aktéry zdůrazňované úsilí o „zachování kulturně-dějinné kontinuity“, navazování a udržování tradic apod. jako snaha o „*reflektování vlastní historické paměti*“ – proto onen Jirousem užívaný narativ „třetího hudebního obrození“; proto opakované zmínky o „husitské atmosféře“, „chiliastických náladách“ atd. Je zjevné, že toto všechno může být v přímé spojitosti s vůlí námi studovaných individuálních aktérů zachovat, *uhájit* nejenom svůj osobní prostor, ale v širší perspektivě také svým způsobem chránit historicky etablovanou, opakovaně vyjednávanou oblast národní kultury, identity, občanské společnosti, a to v opozici vůči sovětskému hegemonu, jenž si na ní dělal – a nadále dělá – vlastní nároky. Ať už se například jednalo o režimem vnucovaný, ve všech existujících oblastech umění přítomný socialistický realismus, mající své kořeny v komunistickém Rusku

30. let (o jehož podobách kupříkladu referuje ve své studii československého „veselého ghetta“ v této práci uváděný Trever Hagen), každoroční prvomájové průvody nebo každých pět let pořádané monstrózní celostátní spartakiády, v řadě lidí, neochotných či neschopných akceptovat tuto diskontinuitu na poli kulturním – a de facto i geopolitickém –, postupem času bujel vnitřní odpor. Zde zároveň probleskuje další motiv, obsažený v DeNořiných koncepcích: když autorka píše o kategorii „*anti-establishmentarian music*“ (a s ní se pojícím prvku *reflexivity*) coby svého druhu „*hromosvodu*“, jenž v symbolické rovině absorbuje hněv či zklamání individuálních aktérů z nastavení okolního světa, přenáší pocity odmítání a akceleruje – a nakonec de facto i *materializuje* – vlastní resistenční mód jednotlivců v jejich konkrétních projevech, stimulech a akcích, dané propojení námi zkoumané látky a výše aplikovaných myšlenek může dávat ve výsledku opět o něco větší smysl.

Na každý pád lze v návaznosti na aplikaci konkrétních Larkeyho „výstupů“ a v souladu s některými jeho myšlenkami vztáhnout na sledovaný materiál *The Plastic People* rovněž Turinovu charakteristiku „kulturní kohorty“, formující se kolem vlastních specifických aktivit a poskytující participantům dočasně „*místo, kde být*“, ovšem s tím rozdílem, že se účastníci našeho výzkumu – oproti těm, jež jsme mohli pozorovat např. v případě „*old-time music*“ – nesnaží stát v přímé opozici vůči „modernímu kapitalistickému způsobu života“, jenž v jejich okolním prostředí zkrátka a jednoduše plně nefiguruje, ale namísto toho se vymezují proti „modernímu *socialistickému* společenskému zřízení“, které se jim však zároveň zákonitě (chtíc nechtíc) z pozice dominantnější, „*silové*“, šířeji etablované „kulturní *formace*“ snaží – přese všechnu resistenci ne zcela neúspěšně – *vtisknout* některé své estetické a funkční prvky či hodnoty. Je však nutno ihned jedním dechem dodat, že takováto „adopce“ Turinových myšlenek zde naráží na vlastní limity, respektive je komplikována právě výše zmiňovanou různorodostí a v určitých případech i protichůdností motivů některých aktérů v kapele a jejím okolí. Stejně jako tehdy, když jsme v souvislosti s Milanem Hlavsou a obecně vzato

kapelou *The Plastic People* mluvili o kontradikci proti sobě působících externích tlaků – na jednom pólu ze strany státní moci a na tom druhém z pozice protirežimních aktivit tuzemských disidentů, kdy se skupina zmítala „mezi dvěma mlýnskými kameny“, použiji-li doslovný příměr Ladislava Leštiny (osobní rozhovor s autorem ze dne 28. 4. 2022) –, projevuje se i při snaze o uplatnění Turinova konceptu kohorty jistá vnitřní rozpornost, narušující principiální pojmovou koherenci při aplikaci této autorovy ideje. Na rozdíl od Turinem definovaných kohort (jak je patrné z široké plejády popsanych expresí a praktik, tendencí i kontextů, zkrátka mnohvrstevnatých obrazů, odhalených v předchozí kapitole), společenství *The Plastic People* a dalších uskupení v českém undergroundu sice formovaly interní motivace, u nichž bezpochyby mohly převažovat potřeby a intence jakési kreativní seberealizace bez ohledu na to, co si široká veřejnost nebo státně-byrokratický aparát myslí či přeje, ovšem zároveň tu působily – a zde se ukazuje být onen „kámen úrazu“ ve srovnání s Turinovou možná lehce zjednodušující představou kulturní kohorty – vícečetnější, složitěji provázané vnější síly: odlišné osobní ambice, aspirace jednotlivých členů, různorodost jejich zázemí, rozličné hudební schopnosti atd. Paradoxně se tak v případě některých aktérů – přinejmenším těch, kteří chtěli upřednostňovat čistě hudební či uměleckou kreativitu (a mezi něž lze na základě zpracovaných svědectví bezpochyby zařadit i Ladislava Leštinu st.) – mohlo prostředí undergroundu postupně stát také jakýmsi *establishmentem*: uzavřeným prostorem, „klecí“ (ač nacházející se kdesi vně oficiální kultury), která nakonec působila *kontraproduktivně* proti jejich snahám či ambicím realizovat svoje nezávislé artistní představy a touze nacházet azyl určité vnitřní svobody. Jak potvrzuje v posledním rozhovoru se mnou Leština (osobní rozhovor s autorem ze dne 29. 4. 2022): „... když přišel Jirous z Humpolce do Prahy, velice záhy si uvědomil, že je inteligentnější a schopnější než většina lidí kolem... Postupně si vybudoval pozici skutečného ‚šéfa‘ undergroundu a shromáždil kolem sebe svoje následovníky, jako v nějaký sektě... Časem se z toho vyvinul vlastně druhej,

„podzemní establishment“, ve kterém *de facto* začala platit taky jenom jedna obecně sdílená pravda...”

Epilog

V úvodním slovu této kvalifikační práce zaznívá fráze, pocházející z úst mého otce, Ladislava Leštiny st., která říká, že „... historie se vždy opakuje, avšak nikdy ne doslova...“ Jedná se o variaci původního výroku, tvrdícího, že „... historie se nikdy neopakuje...“ – ať už je jeho autorem Oscar Wilde nebo *Mark Twain* či kdokoliv jiný, disputace na toto téma, mnohokrát vedaná mezi mým tátou a Václavem Havlem na Hrádečku před více jak čtyřiceti lety, odhaluje nejen s ohledem k resumé této práce, ale také vzhledem k současnosti jednu a tutéž, *neustále se navracející skutečnost*: a sice, že právě ono neustálé opakování se různorodých vzorců, nekonečná *iterace* v infinitních prostorách kontextů a nespočetných sférách realit všeho druhu – od sociálních, kulturních, psychologických až po fyzikálně-materiální nebo geometrické – je něčím, co dává veškerému dění jakýsi řád; je něčím, na co se lze – přese vši nepředvídatelnost světa – *s jistotou spolehnout...* a je také tím, co v posledku žehná vědeckému duchu lidskému, jenž se neustále zas a znovu snaží o pochopení, *dešifrování* těchto vzorců. Máme-li nahlížet toto neustálé opakování se s pocitem, že je tomu tak „bohudík“ či naopak „želbohu“, je věčnou otázkou, kterou tato práce zcela jistě nedokáže zodpovědět – o to se musí každý z nás pokusit sám.

III. Seznam použité literatury a elektronických zdrojů

Použitá literatura:

AURELIUS, Augustinus. *Vyznání*. Ladislav Kuncír v Praze, 1926.

BLAŽEK, Petr (ed.). *A nepozdvihne meč... odpírání vojenské služby v Československu 1948–1989*. Academia, 2007.

BOLTON, Jonathan. *Worlds of Dissent*. Harvard University Press, 2012.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, 2000.

HAGEN, Trever. *Living in The Merry Ghetto: The Music and Politics of the Czech Underground*. Oxford University Press, 2019.

HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. Melantrich, 1990.

HLAVSA, Milan – PELC, Jan. *Bez ohňů je underground*. BFS, 1992.

JANOUSEK, Pavel (ed.). *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, Díl I*. Brána, 1995.

KERHARTOVÁ, Jana. *Česká groteska*. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – Katedra výtvarné výchovy, 2012.

KLIMEŠ, L. *Slovník cizích slov*. SPN – Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

KOLAJOVÁ, Kristýna. „*Veselé ghetto*“ – *Pokus o představení undergroundu v české kultuře*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filosofická fakulta – Historický ústav, 2002.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

RANDALL, Annie J. (ed.). *Music, Power and Politics*. Routledge, 2015.

RICE, Timothy. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2013.

RIEDEL, Jaroslav. *Plastic People a český underground*. Galén, 2016.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*. The University of Chicago Press, 2008.

(Eds.). *Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích IV, Ř-Ž*. Nakladatelský dům OP, 1998.

Internetové zdroje:

JIROUS, Ivan M. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* [online]. 1975. Dostupné z: www.moderni-dejiny.cz

Encyclopedia Britannica [online]. Dostupné z:

<https://www.britannica.com/art/do-it-yourself>

<https://www.britannica.com/art/theremin>

<https://www.britannica.com/biography/Aristotle>

<https://www.britannica.com/biography/Captain-Beefheart>

<https://www.britannica.com/biography/Jean-Baudrillard>

<https://www.britannica.com/event/Helsinki-Accords>

<https://www.britannica.com/topic/Frankfurt-School>

<https://www.britannica.com/topic/the-Velvet-Underground>