

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

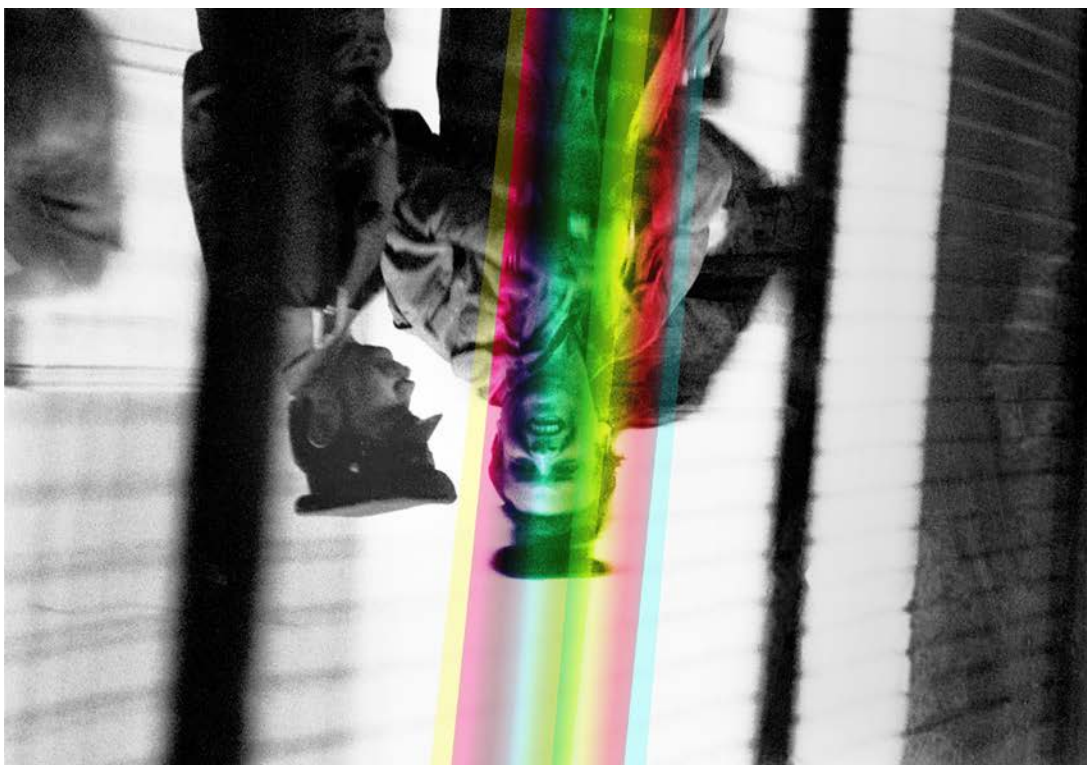
Doktorský studijní program Antropologie

PhDr. Pavla Jonssonová

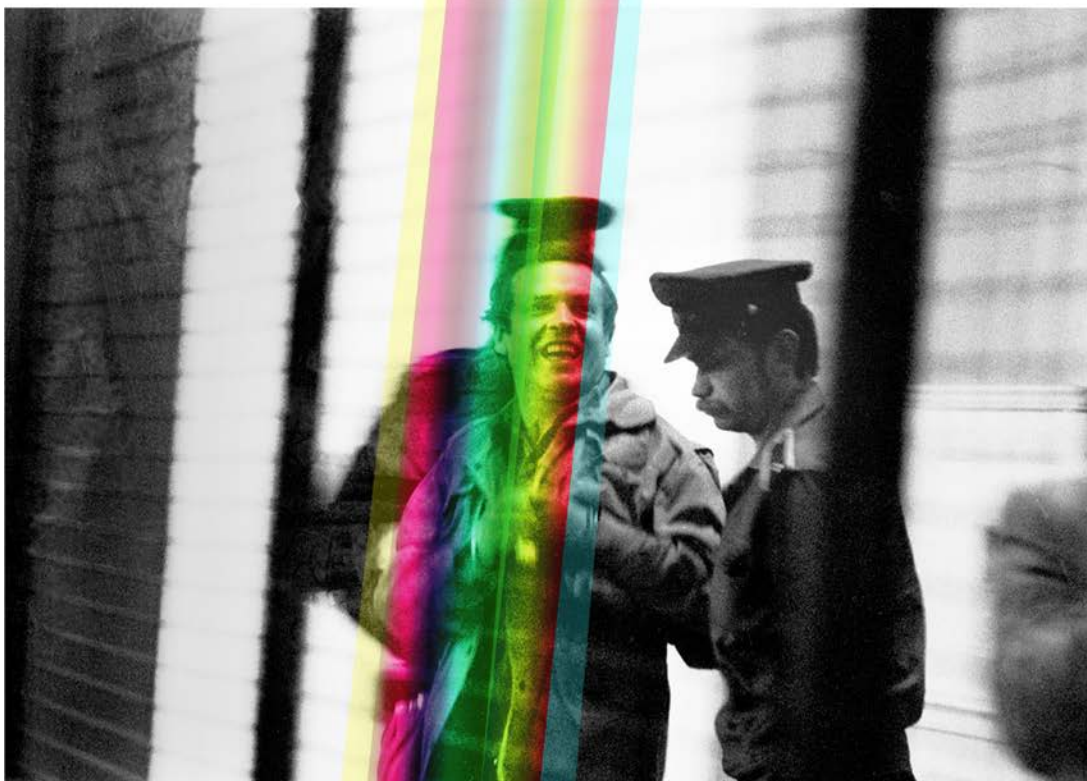
**Mýty
české hudební alternativy osmdesátých let**

Dizertační práce

Praha 2013



MÝTY ČESKÉ HUDEBNÍ ALTERNATIVY OSMDESÁTÝCH LET



Ilustrace: *Spoutaný Prométheus* (Karel Srp před soudem s vedením Jazzové sekce, 1986)

© Miki Rittstein 2013, Jiří Volek 1986.

Autor práce: **PhDr. Pavla Jonssonová**

Vedoucí práce: **Doc. PhDr. Zuzana Jurková, PhD.**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2013**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

JONSSONOVÁ, Pavla. *Mýty české hudební alternativy osmdesátých let*. Praha: Karlova univerzita, Fakulta humanitních studií, 2013. 247 s. a 8 s. příloh. Vedoucí dizertační práce Doc. PhDr. Zuzana Jurková, PhD.

Klíčová slova

Alternativa, mýtus, rock, punk, underground, Jazzová sekce, avantgarda, DIY, Prométheus, Odysseus, Psýché, Hermés, rebel, ztracený ráj.

Keywords

Alternative, myth, rock, punk, underground, Jazz Section, avant-garde, DIY, Prometheus, Odysseus, Psyche, Hermes, rebel, lost paradise.

Anotace

Dizertační práce „Mýty české hudební alternativy osmdesátých let“ představuje antropologický pohled na fenomén paralelní kultury v limitující situaci. Jde o insiderskou etnomuzikologickou interpretaci, založenou na konceptech mýtu Mircea Eliadeho a Bronislawa Malinowského jako opakujícího se a příkladného vzorce jednání. Archetypální modely jsou aplikovány na osobnosti české alternativy.

Téma pestrosti tvůrčích strategií české hudební alternativní scény osmdesátých let je uvozeno definicemi termínů „alternativa“ a „mýtus“. Následují kapitoly, z nichž každá je věnována jedné významné osobnosti, zastupující hlavní trendy: punk, reggae, underground a experiment. Nejdříve je popsána formativní úloha Jazzové sekce, která fungovala jako „dary přinášející Prométheus“, její manifesty, vydávání literatury a pořádání festivalů. Následuje „cesta hrdiny“ punkového básníka a skladatele Miroslava Waneka a „hledání ztraceného ráje“ Karla Babuljaka. Pavel Zajíček je předveden jako Odysseus, Mikoláš Chadima jako „rebel“, Oldřich Janota jako Hermés a Marka Míková jako Psýché.

Annotation

Dissertation “Myths of the Czech Music Alternative in the 1980s“ presents an anthropological view of a phenomenon of parallel culture in a limiting situation. This is an insider’s ethnomusicological interpretation, based on Mircea Eliade’s and Bronislaw Malinowski’s concepts of myth as recurrent and exemplary models of behavior. These archetypes are applied to the personalities of the Czech alternative.

The topic of creative strategies of the Czech music alternative scene in the 1980s is introduced by defining the terms „alternative“ and „myth“. The following chapters, each dedicated to one major personality, represent the main trends: punk, reggae, underground, and experiment. Firstly, the formative role of Jazz Section is described, in its function as Prometheus, which “brings the gifts” – manifestos, literature publishing and organization of festivals. After the „hero’s journey“ of the punk poet and composer Miroslav Wanek we are taken to „search for paradise lost“ with Karel Babuljak. Pavel Zajíček is depicted as Odysseus, Mikoláš Chadima as a „rebel“, Oldřich Janota as Hermes and Marka Míková as Psyche.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 15. dubna 2013

Pavla Jonssonová

Poděkování

Největší díky patří vedoucí této práce, doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, PhD., za všestrannou podporu během celých tří let přípravy, obětavost, se kterou četla a komentovala moje verze a návrhy, nabízela těžko sehnatelnou literaturu a za čas strávený při setkáních a emailových i telefonních konzultacích.

Všem studovaným osobnostem, tedy Karlu Srpovi, Mírovi Wanekovi, Karlu Babuljakovi, Mikoláši Chadimovi, Pavlu Zajíčkovi, Marce Míkové a Oldřichu Janotovi bych chtěla vyjádřit velikou vděčnost za ochotu, poskytnutí materiálů, otevřenost a čas, který mi věnovali. Díky patří také Pavlovi Richterovi, Zdeňkovi Novákovi, Erno Šedivému, Petrovi Slabému, Čestmírovi Huňátovi, Petrovi Hrabalíkovi, Otto Seplovi, Petře Veselé, Mirkovi Vodrážkovi, Anně Nedbalové, Martinovi Machovcovi, Martinovi Velíškovi, Vladimírovi Drápalovi a dalším, kteří trpělivě odpovídali na mé otázky a komentovali moje texty. Fotografům Jiřímu Volkovi a Milanu Svatuškovi za poskytnutí jejich děl. Miki Rittsteinovi za úvodní obrázek. Také děkuji členkám etnomuzikologického semináře doc. Jurkové, Mgr. Veronice Seidlové a Mgr. Zitě Skořepové Honzlové. Svě rodině za podporu.

Obsah

ÚVOD.....	10
1. „HUDEBNÍ ALTERNATIVA“: VYMEZENÍ POJMU A SOUČASNÝ STAV POZNÁNÍ....	17
1.1 HISTORIE TERMÍNU „HUDEBNÍ ALTERNATIVA“ V ČESKOSLOVENSKU	17
1.2 ODLIŠNÝ VÝZNAM POJMU „ALTERNATIVA“ V ANGLO-AMERICKÉ KULTUŘE	20
1.3 ALTERNATIVA A UNDERGROUND	21
1.4 VYMEZENÍ TERMÍNU „HUDEBNÍ ALTERNATIVA“ V TÉTO PRÁCI	25
1.5 DOSAVADNÍ STAV POZNÁNÍ O ČESKÉ HUDEBNÍ ALTERNATIVĚ.....	27
1.6 ZÁVĚR.....	30
2. RELEVANTNÍ TEORETICKÉ KONCEPCE MÝTU	31
2.1 ENCYKLOPEDICKÉ DEFINICE MÝTU	31
2.2 CLAUDE LÉVI-STRAUSS A JEHO POJETÍ MÝTU	31
2.3 MIRCEA ELIADE A JEHO POJETÍ MÝTU	32
2.4. POJETÍ MÝTU U BRONISLAWA MALINOWSKÉHO.....	34
2.5 POJETÍ MÝTU U JOSEPHA CAMPBELLA.....	36
2.6 VYUŽITÍ MÝTU JAKO LITERÁRNÍ A VĚDECKÉ METODY.....	37
2.7 MÝTUS A OSMDESÁTÁ LÉTA V ČESKOSLOVENSKÉ ALTERNATIVĚ	38
2.8 ZÁVĚR.....	38
3. JAZZOVÁ SEKCE: PROMÉTHEUS.....	41
3.1 POHLED ZE VNITŘ	41
3.2 PROMÉTHEOVSKÝ MÝTUS JAKO REBELIE PROTI STARÉMU ŘÁDU	42
3.3 DAR OHNĚ: VÝZNAM JAZZOVÉ SEKCE PRO ŽIVOT V ČECHÁCH.....	46
3.4 DIŮV TREST A PROMÉTHEOVA NEÚSTUPNOST: REPRESA A OBRANA JAZZOVÉ SEKCE.....	58
3.5 MANIFESTY JAZZOVÉ SEKCE.....	61
3.6 VYRVÁNÍ PROMÉTHEOVÝCH JATER: LIKVIDACE JAZZOVÉ SEKCE	65
3.7 LÉTA DEVADESÁTÁ: NÁSTUPCI JAZZOVÉ SEKCE.....	71
3.8 ZÁVĚR.....	72
3.9 CHRONOLOGIE JAZZOVÉ SEKCE S DATY VÝZNAMNÝMI PRO ALTERNATIVU; HLAVNÍ AKTÉŘI A SHRNUTÍ ČINNOSTI	73
4. MIROSLAV WANEK: CESTA HRDINY.....	76
4.1 POHLED ZE VNITŘ	76
4.2 MÝTUS HRDINY A JEHO FÁZE	78
4.3 VÝVOJ A ELEMENTY HUDEBNÍHO STYLU MIROSLAVA WANEKA	80
4.4 CESTA HRDINY	91
4.5 ZÁVĚR.....	109
4.6 CHRONOLOGIE	110
5. KAREL BABULJAK: ZTRACENÝ RÁJ.....	111
5.1 POHLED ZE VNITŘ	112
5.2 MÝTUS ZTRACENÉHO RÁJE.....	112
5.3 KAREL BABULJAK A JEHO HUDEBNÍ CESTA ZA ZTRACENÝM RÁJEM	114
5.4 HUDEBNÍ VÝVOJ PO ROCE 1989.....	128
5.5 ZÁVĚR.....	129
5.6 CHRONOLOGIE KAREL BABULJAK A MÁMA BUBO	130
6. MIKOLÁŠ CHADIMA: REBEL	131
6.1. POHLED ZE VNITŘ	131
6.2 MÝTUS REBELA: CAMUS, MAFFESOLI, DUTSCHKE	133
6.3 CHADIMŮV ŽIVOT JAKO ŽIVOT REBELA	136
6.4. CHADIMOVA TVORBA JAKO VYJÁDŘENÍ REBELIE	150
6.5 ZÁVĚR.....	156
6.6 CHRONOLOGIE	157

7. PAVEL ZAJÍČEK: ODYSSEUS	158
7.1 POHLED ZE VNITŘ	158
7.2 MÝTUS ODYSSEOVA NÁVRATU	160
7.3 PAVEL ZAJÍČEK A JEHO ŽIVOTNÍ OSUDY JAKO ODYSSEA.....	160
7.4 ZAJÍČKOVA TVORBA A ZDROJE JEJÍ INSPIRACE	172
7.5 ZÁVĚR.....	184
7.6 CHRONOLOGIE	184
8. OLDŘICH JANOTA: HERMÉS	186
8.1 POHLED ZE VNITŘ	186
8.2 MÝTUS HERMÉS.....	188
8.3 OLDŘICH JANOTA A VYTVOŘENÍ HERMETICKÉHO STYLU	189
8.4 DŽAFIRI 1981–1984: PRÁCE S HERMETICKÝM STYLEM.....	197
8.5 ZÚSTÁVÁNÍ NA OKRAJI.....	202
8.6 ZÁVĚR.....	203
8.7 CHRONOLOGIE SPOJENÁ S HERMETICKÝM OBDOBÍM A JEHO VÝVOJEM	203
9. MARKA MÍKOVÁ: PSÝCHÉ	204
9.1 POHLED ZE VNITŘ	204
9.2 MÝTUS PSÝCHÉ	205
9.3 PLYN 1980–1984.....	208
9.4 DYBBUK 1984–1987.....	210
9.5 ZUBY NEHTY 1988 – NYNÍ.....	213
9.6 TVORBA MARKY MÍKOVÉ JAKO PSÝCHÉ	215
9.7 TVŮRČÍ STRATEGIE MARKY MÍKOVÉ 1980–1990	217
9.8 ODMÍTÁNÍ ROLE PSÝCHÉ A JEJÍ KONEČNÉ PŘIJETÍ	224
9.9 ZÁVĚR.....	229
9.10 CHRONOLOGIE: MARKA MÍKOVÁ A PLYN, DYBBUK, ZUBY NEHTY	230
ZÁVĚR	231
RESUMÉ	234
SUMMARY	234
PRAMENY	235
AUDIO PRAMENY NEPUBLIKOVANÉ.....	235
AUDIO PRAMENY PUBLIKOVANÉ	235
AUDIO-VIZUÁLNÍ PRAMENY	236
ELEKTRONICKÉ PRAMENY.....	237
PÍSEMNÉ PRAMENY NEPUBLIKOVANÉ.....	238
PÍSEMNÉ PRAMENY PUBLIKOVANÉ.....	238
POUŽITÁ LITERATURA	240
SEZNAM PŘÍLOH	247
PŘÍLOHA Č. 1 „MANIFEST ALTERNATIVY“: JOSEF VLČEK: ÚKOLY ALTERNATIVNÍ HUDBY, ZPRAVODAJ 9. PRAŽSKÝCH JAZZOVÝCH DNŮ 2. 11. 1979.....	248
PŘÍLOHA Č. 2 „ANTIMANIFEST“: JAN KRÝZL „»NOVÁ« VLNA SE STARÝM OBSAHEM.“ TRIBUNA 22. 3. 1983, ROČ. 14, Č. 12.....	251

ÚVOD

Jak se mohlo stát, že se ve vzpomínkách na osmdesátá léta alternativní kultura v okupovaném Československu zdá vzkvétat tak, jako by život za železnou oponou byla ta nejlepší věc na světě? Jaký zdroj životních sil, kreativity a originality za tím stál? Měla bych to vědět, protože jsem byla součástí této scény a byla jsem svědkem všech jejích bojů. Historie alternativy osmdesátých let je historie mého dospívání. V osmnácti letech jsem v roce 1979 absolvovala oba festivaly pražských Jazzových dnů a jejich hudba i manifesty mě hluboce zasáhly. Vlčkovy *Úkoly české alternativní hudby* působily jako maják, jako vize. Vlček vyslovil to, co jsme cítili všichni: opovržení nad komerční hudbou, povzbuzení k tomu, vyjádřit se: každý může hrát, nevadí nepřesnosti, důležitá je myšlenka, ne forma. „Neklesat na mysl. Cvičit! Najít zkušebnu za každou cenu! Ať je každý koncert nezapomenutelný!“ (Vlček, 1979).

Nevynechala jsem prakticky jediný koncert alternativní scény. Zároveň jsem začala s kamarádkou z gymnázia Hanou Kubíčkovou nahrávat doma na magnetofon naše nápady. V roce 1980 jsme založily skupinu Plyn, přidala se k nám Marka Horáková a začaly jsme vystupovat. Společné koncerty, festivaly, večírky, zkoušení – pocit tvůrčí svobody byl opojný. Zdálo se, že hnutí alternativy nemůže nic zastavit: Každý, kdo má co říct, se může vyjádřit. Byla to nová avantgarda, tentokrát s elektrickou kytarou. Nešlo jen o to si zahrát, bylo v tom mnohem víc: pokud vložíme do našich výpovědí opravdovost, vytvoříme si vlastní svět. Přesně tak, jak tvrdil teoretik frankfurtské školy Theodor Adorno – umění utváří realitu.¹ Ignorovali jsme názor rockových kritiků, že pokud rocková hudba mohla kdy změnit vědomí světa, bylo to jen v šedesátých letech a od sedmdesátých let se její potenciál jen dál rozměňoval do podoby populární hudby, která těší, ale nic víc nedokáže (Frith, 1994: 137–141).

Věřili jsme, že alternativa je reformací rocku, která skoncuje s „prodáváním odpustků“, věřili jsme, že se vrací autentická hudba, která změní svět k lepšímu. Miroslav Wanek si punkové heslo *No Future* vyložil jako potřebu budoucnost vytvořit, Karel Babuljak hledal ztracený ráj, Karel Srp a Jazzová sekce publikovali inspirativní

¹ V článku „Máme adorat Adorna?“ Charles Rosen shrnuje poselství Adornova díla: „Umělecká díla nereagují pasivně na společnost, z níž vzešla, ale působí na ni; ovlivňují ji a kritizují“. Rosen, Charles, „Should We Adore Adorno?“ In: *The New York Review of Books*, říjen 24, 2002: 59–66.

literaturu, přestože věděli, že za to kdykoliv mohou jít do vězení, a Marka Míková slibovala, že „poletíme“ a že „naše radost bude věčná“ (viz kapitoly 4, 5, 3, 9). Alternativní scéna se stala mou scénou.

Čím to tedy bylo? Zpětně viděno jsem se cítila obklopena mýtickými hrdiny; v té době bych tak své přátele a vzory zřejmě neoznačila, nicméně moje vnímání jich se podobnému pocitu blížilo (k pojmu „mýtus“ se tu opakovaně vracím).

V roce 1985 jsem na Filosofické fakultě UK v Praze složila rigorózní zkoušku z americké literatury. Zájem o literaturu a literární teorii mě po roce 1989 nasměroval ke kulturním studiím na Středoevropské univerzitě v Budapešti (CEU), která poskytovala vysokoškolským učitelům z bývalého východního bloku (v letech 1990–1997 jsem působila jako odborná asistentka na katedře Anglického jazyka a literatury Pedagogické fakulty UK) vzdělání v humanitních disciplínách, které utrpěly intelektuální izolaci během studené války. V regionálních kurzech CEU jsme diskutovali nad texty Jacquese Derridy, Jacquese Lacana, Gillesse Deleuze, Michela Foucaulta a dalších, navštěvovali přednášky a semináře Slavojе Žižeka, Judith Butler, Julie Kristevy atd. V roce 1997 jsem získala Fulbrightovo stipendium na Kalifornskou universitu Santa Cruz, která má silnou katedru kulturních studií. Na základě tohoto ročního pobytu jsem pak vytvořila kurzy alternativní kultury na FFUK (program ECES a CIEE) a Anglo-americké univerzitě v Praze. Kulturní směřování se začalo prolínat s antropologickým, a proto jsem se rozhodla přihlásit se do doktorského programu FHS UK, na obor antropologie. Urbánní antropologie, zvláště hudební, se stala mou vášní, protože se zabývá jevy, jejichž odkrývání a dokumentaci jsem považovala a považuji za svůj úkol. Vadí mi malý počet prací publikovaných v angličtině a z toho vyplývající nedocenenost české kultury ve světě a přála bych si zviditelnit naše avantgardní hudební osobnosti a hnutí. Chtěla bych svou etnografickou práci poukázat na jejich specifčnost a výjimečnost.

Když jsem o tom, čeho jsem byla před lety integrální součástí, chtěla psát, narazila jsem na četné problémy, mj. diskurzivní povahy. Při nástupu na doktorandské studium se zdála etnomuzikologie, kterou pro sebe chápu jako identickou s hudební antropologií,² celkem přirozenou cestou. Brzy se ukázalo, že si s některými teoretickými koncepty nevím rady. Jednak mi v přístupu kulturní antropologie dělalo problémy (v etnomuzikologii postupně už překonávané – viz např. Barz–Cooley,

² Totiž v pojetí Reyes 2009, kde ji autorka definuje nikoli předmětem, ale metodou, která kombinuje etnografická a hudební data.

1997, z jiného úhlu Hahn, 2007) oddělování etické a emické perspektivy. Která byla ta moje? Proto když jsem se setkala s Husserlovým konceptem intersubjektivní, ³ kde je podobná zkušenost společná více jedincům, pocítila jsem úlevu: ano, to, co se tenkrát dělo, byly objektivní události empaticky sdílené jako subjektivní zážitky, šlo o „sdílení významů vytvořených lidmi v jejich interakci, to čím v každodenním životě nabývají smysl jednotlivé prvky sociálního a kulturního života.“ (*Velký psychologický slovník*, 2010: 229).

Kromě toho jsem zjistila, že v pojednávání historie není snadné najít v etnomuzikologii vzory. Bruno Nettl, jeden z „otců-zakladatelů“ disciplíny, se sice pojednávání historie (zejména historie oboru) opakovaně věnuje, ⁴ nicméně jeho texty, zejména *Encounters in Ethnomusicology* (2002) a *Nettl's Elephant* (2010) mají v podstatě memoárovou podobu; však má také první z nich podtitul *A Memoir*.

Nedostatek vzorových textů je důsledkem toho, že antropologie – i ta hudební – se v podstatě nezabývá pohledem do minulosti a jeho pojednáním. ⁵ Já jsem však o ní chtěla vyprávět. Bylo zřejmé, že jsem se dostala blízko dějepisectví. ⁶ Chtěla jsem vyprávět o (mýtických) hrdinech minulosti. Zaměření na členy menšinového (nebo přesněji marginalizovaného) společenství, vlastní aktérská orientace a v jistém smyslu každodennost (společně s Oldřichem Janotou věřím, že mýtičtí hrdinové a bozi jsou každý den s námi, převlečení za přátele a děti) odpovídalo historické antropologii (Dülmen, 2002: 22), konkrétně té její podoby, kterou Jan Horský a Juraj Šuch (Horský–Šuch, 2013: 28) nazývají dějepis. ⁷ Rovněž mi konvenoval přístup orální historie, která se na základě orálního pramenného materiálu „snaží ‚dát slovo‘ opomíjeným [...] vrstvám společnosti, více reflektuje tzv. malé dějiny (mikrohistorie),

³ Viz *Velký psychologický slovník* 2010: 229. Filozofický názor, podle nějž veškeré veřejné, objektivní události jsou ve skutečnosti sdílenými subjektivními zážitky; týkají se nebo se vyskytují ve dvou oddělených myslích; jsou založeny na intersubjektivní komunikaci a dosažitelné nebo prokázané dvěma či více subjekty, tedy intersubjektivní realitou. Intersubjektivní - sdílený s ostatními, pospolitý, týkající se toho, co různé subjekty vnímají a hodnotí stejně, v čem se shodují.

Jde o empatické sdílení dvou subjektivních stavů nebo představ ve dvou či více myslích, jež lze vztahovat k tomu, co bývá nazýváno zdravý rozum; sdílení významů vytvořených lidmi v jejich interakci, to čím v každodenním životě nabývají smysl jednotlivé prvky sociálního a kulturního života, patří sem představy o sobě samém, lhaní, žertování i sociální emoce.

⁴ Jeho jméno nese také cena Society for Ethnomusicology, udílená za „mimořádný přínos v oblasti historie etnomuzikologie...“ http://www.ethnomusicology.org/?Prizes_Nettl, přístup 25. 3. 2013.

⁵ Kupříkladu Horáček (2012) se ve své práci sice zabývá minulostí ještě vzdálenější než já, ale víceméně synchronně pojednává předmětnou subkulturou.

⁶ Horský, Šuch, 2013: 24 popisuje jako jeden ze dvou relevantních způsobů/modů dějepisectví to, že se „vymezuje právě vztahem k minulosti“; je to v pravém smyslu dějepis, „v němž je možné a nutné vyprávět“.

⁷ Podrobněji viz Horský, 2009.

individuální prožitky, dějiny „psané zdola“ (angl. history from below), rozměr každodennosti apod.“ (Mücke–Vaněk, 2011: 14).

Mezi teoretiky historické antropologie, a konkrétně směru narativní kritika, mě oslovilo tvrzení jednoho z jejích klasiků – Franka Ankersmita – o potřebnosti metafor k vytváření historických obrazů (Iggers, 2002: 20). Takovou metaforou se pro mě stal mýtus. Ostatně sociální antropolog Claude Lévi-Strauss říká:

Nemám ďaleko k presvedčeniu, že v našej spoločnosti história nahradila mytológiu a plní rovnakú funkciu, že pro spoločnosti bez písma a bez archívov cieľom mytológie je zabezpečiť, aby budúcnosť čo najvernejšie – úplná vernosť je zrejme nemožná – zodpovedala prítomnosti a minulosti.[...] Ale priepasť medzi mytológiou a históriou, ktorá jevstvuje v našich myšliach, by sa asi dala preklenúť štúdiom histórií, ktoré sú pojaté vôbec nie jako čosi oddelené, ale jako pokračovanie mytológie (Lévi-Strauss, 1993: 46).

Ve formalizovaném náhledu je možno dichotomií mýtické a historické narace do jisté míry ztotožnit s dichotomií „genetických vzorců“ a „zápletky“ francouzského kulturního historika Rogera Chartiera.⁸ Tomu by byl v kulturní antropologii blízký pohled na mýtus Clauda Lévi-Strausse, jak se o něm zmiňuji ve 3. kapitole. Pro upřesnění svého pojetí mýtu jsem použila koncept religionisty Mircei Eliadeho na straně jedné, a antropologa Bronislawa Malinowského na straně druhé, resp. doplňující. (Mýtem se zabývám v celé 3. kapitole.)

O metodě

Jako aktér alternativní scény jsem měla k tématu množství materiálu počínaje vlastními vzpomínkami, přes prameny písemné i zvukové podoby až po fotografie, plakáty a další memorabilie. Pro tuto práci jsem pořídila s každou osobností alternativní scény životopisné vyprávění (Mücke–Vaněk, 2011), které jsem podle potřeb ještě později doplňovala. Doufám, že vztah důvěry, který k sobě členové alternativní komunity mají, přispěl k otevřenosti těchto rozhovorů.⁹ Kde to bylo možné, jsem také potvrzovala výpovědi dalšími prameny – písemnými, výtvarnými, ale také hudbou¹⁰ - aby tak byly naplněny požadavky triangulace. Tímto způsobem se ze všeho materiálu vynořovaly mnou zkoumané osobnosti alternativní scény coby mýtičtí hrdinové.

⁸ Citováno podle: Horský–Šuch, 2013: 10.

⁹ Rozhovory jsou dostupné na požádání.

¹⁰ Věrna etnomuzikologické metodě, zmíněné výše, používám v některých kapitolách základní hudební analýzy, které doplňují mou naraci.

Každou ze sedmi kapitol, která pojednává o některém z nich, uvozují mýtem. Jeho umístění na začátku lze rozumět třeba tak, že jde o onen dříve zmíněný Chartierův „genetický vzorec“, nebo – slovy etnomuzikologa Timothy Rice (2003) – o metaforu. Té ovšem Rice nerozumí jako rétorické figuře, ale jako organizačnímu principu našeho myšlení.¹¹

Podle mýtu pak konstruuji své vyprávění. I když bych se tu mohla opřít o tvrzení klasika narativní kritiky Paula Veynea, že „historik“ zápletku „vykrajuje o své vůli“ z tkaniva historie,¹² jsem přesvědčena, že jsem „zápletku“/mýtus každého z mých hrdinů „nevykrajovala“ jen o své vůli. V každém případě jsem se pokoušela dosáhnout co nejvyšší míry interperspektivity, kterou autorky kanonické učebnice terénní práce v kulturní antropologii charakterizují jako: „metodu spojující co nejvíce odlišných pohledů na stejná data. Tyto různé zdroje vybízejí výzkumníka interpretovat vzory a vzájemné vztahy mezi jednotlivými příběhy spolu s jeho vlastním vyprávěním a zároveň nechat ostatní interpretace otevřené.“ (Stone Sunstein–Chiseri-Strater, 2007: 57).

Práci otevírá vymezením dvou klíčových teoretických pojmů, totiž „alternativa“ a „mýtus“. Po nich následuje sedm mýtů. Hrdiny jednotlivých kapitol jsem vybírala podle několika hledisek. Přála jsem si mít zastoupené hlavní směry alternativy: punk, reggae, elektronika, experiment, avantgarda, underground.

1. První mýtus byl jasný: Jazzová sekce fungovala jako Prométheus: stála u zrodu alternativy, poskytla manifesty, platformy setkávání a inspiraci - „dar ohně“ a Karel Srp v poutech na úvodní fotografii jako „spoutaný Prométheus“ zůstává nejen nezlomený, ale zářící.
2. Míra Wanek, zastupující punk, pro mě svou vůlí a péčí o ostatní vždy představoval hrdinu.
3. Karel Babuljak, průkopník reggae a elektroniky, se věnoval radostnému duchovnímu hledání ztraceného ráje.

¹¹ *Since metaphors suppress some details about their subject while emphasizing others, they „organize our view“ of the subject, create new understandings* - jelikož metafory potlačují některé detaily a zdůrazňují jiné, „organizují náš pohled“ na subjekt, vytvářejí nová porozumění (Rice, 2003: 164).

¹²Citováno podle Horský, 2013: 10.

4. Pavel Zajíček reprezentuje underground a jeho mystiku. Jeho nespravedlivé odsouzení a vyhnání z Československa a následný návrat z něj učinily Odyssea.
5. Mikoláš Chadima byl a je archetypální rebel, demonstrující, rezistující, šířící samizdaty, vytvářející nejsilnější experimentální politický komentář k historickým událostem své doby.
6. Marka Mírková jako Psýché je nejen krásná a moudrá, beroucí své posluchače na výlet do svého neviditelného království, ale i něžně hravá.
7. Oldřich Janota prováděl fascinované fanoušky jinými světy tak, jak to kdysi činil Hermés.

Do práce se z důvodů rozsahu nevešly kapitoly o happeningové skupině Ženy (Dionýsos, rozhovor se Zdeňkem Hmyzákem Novákem byl proveden 18. 6. 2012), o „rytířích svatého grálu“, představovaným sdružením Hokkaido Recording Company,¹³ zabývajícím se domácím nahráváním. Měla jsem připravený a domluvený rozhovor s Pavlem Richterem (Zeus), který svými experimenty učinil z alternativy skutečnou avantgardu; alespoň je tu hojně zmiňován. Ráda bych v blízké budoucnosti projekt mýty české alternativy osmdesátých let dokončila v ucelenější podobě, včetně kapitoly o „ušlechtilém divochu“ Filipu Topolovi, který zatím na rozhovor nenašel čas. Jsem si vědoma, že můj výběr hlavních směrů alternativy je ryze subjektivní. Nelze argumentovat ani počtem vydaných nosičů (například Janota preferuje živé koncerty), ani počtem následovníků. Je mi jasné, že znalci alternativní scény budou poukazovat na chybějící jména nebo zatratí moje „nejvýznamnější“ trendy.

Jsem si také vědoma, jak zajímavý materiál by bylo možné získat diachronní reflexí. I ta byla ovšem nad možností přijatelného rozsahu.

Přestože moje výzkumná strategie by se dala označit za kvalitativní¹⁴ historicko-hudebně-antropologickou, poněkud pochybuji o vhodnosti aplikace kategorií hodnocení výzkumu v sociálních vědách (např. Hendl, 2005). Validitu výzkumu jsem se nicméně snažila zabezpečit prostřednictvím výše zmíněné triangulace, reflektováním a odhalením své výzkumné pozice a dále tím, že jsem se snažila transparentně poskytnout

¹³ Kratší text o Hokkaido Recording Company vyšel v publikaci *Hidden Cities*, viz Jonssonová, 2012.

¹⁴ „Jako kvalitativní výzkum je bráno takové bádání, které sdělení jednotlivce vnímá jako svébytnou poznávací hodnotu a nesnaží se její obsah pomocí kvantifikujících (např. statistických) postupů zobecnit.“ (Vaněk–Mücke, 2011: 14).

co nejvíce dat v původní podobě (jak např. navrhuje Silverman, 2005: 201), především jsem v textu co nejvíce nechávala aktéry, aby za sebe „mluvili sami“ (a snažila se tak rovněž dostat onomu demokratizujícímu pojetí dějin).

Etické otázky výzkumu

Jako v každém vědeckém výzkumu bylo nutné i při rozhovorech s členy alternativní scény, byť se jednalo o jejich minulost, vzít v potaz etické otázky. Používala jsem Etické směrnice České asociace pro sociální antropologii (www.casaonline.cz)¹⁵ a inspirovala se další literaturou na toto téma, např. statí *Etika, reflexivita a „eticky důležité okamžiky“ ve výzkumu* (Guilemin–Gillam, 2004). Snažila jsem se nezradit důvěru svých informantů a prezentovat jejich příběhy tak, aby je moje práce nepoškodila. Fotografie jsou buď z jejich vlastního archivu, moje nebo se svolením fotografů scény. Všichni byli předem informováni o povaze mé práce a možnosti kdykoli ukončit svou účast v ní, nikdo ze zkoumaných si nepřál zůstat anonymní. Nebylo třeba vyplňovat formuláře informovaného souhlasu, měla jsem však jejich ústní souhlas. Dbala jsem na dodržení atmosféry přátelství a důvěry. S výjimkou předsedy Jazzové sekce Karla Srpa jsem se se všemi znala od mládí. Zvláštní situaci, do které jsem se nově ve vztahu k nim jako tazatelka provádějící výzkum dostala, byla vyvážena pocitem sounáležitosti, spočívající ve faktu, že se všichni společně snažíme zachovat vzpomínky na dobu, která pro nás tolik znamenala.

Největším etickým problémem bylo mluvit o spolupráci s StB u vedení Jazzové sekce. V rozhovoru s Karlem Srpem jsem se rozhodla se na ni neptat, protože jsem předpokládala, že by taková otázka narušila důvěru. Tomuto motivu se věnuji jen okrajově, v rámci naplnění schématu mýtu, do kterého podle mého velice ústrojně patří.

¹⁵ Přístup 28. 3. 2013.

1. „HUDEBNÍ ALTERNATIVA“: VYMEZENÍ POJMU A SOUČASNÝ STAV POZNÁNÍ

Filosofie „alternativní kultury“, oprostíme-li ji od všech složitých teoretických šaškárniček, které teoretici undergroundu tak milují, je jednoduchá: povolená, oficiální, tj. nařízená kultura je neplodná, nudná, mrtvá, falešná, neinspirovaná a neinspirující, nebo jak by to asi pregnantně vyjádřil androšský filosof, je to sračka. Proto si vytvořme kulturu alternativní, která se bude provozovat, vystavovat a nahlas číst ve stodolách a po vesnických hospodách, nikoliv v „kamenných“ divadlech a koncertních síních, která se nebude předkládat cenzorům ani prodávat na trhu.

– Josef Škvorecký (Škvorecký, 1988: 35).

Ideální politický režim je hroučící se diktatura; mašinerie útisku funguje stále nekompetentněji, ale přesto dokáže stimulovat kritický, uštěpačný způsob myšlení.

– Milan Kundera (Kundera, 2010: 119).¹⁶

1.1 Historie termínu „hudební alternativa“ v Československu

Pojem „hudební alternativa“ používám v celé práci jako synonymní k termínu „alternativní hudba“, případně zkráceně „alternativa“, protože moji informanti, primární zdroje i sekundární literatura zacházejí s těmito pojmy stejným způsobem.

Termín „alternativní hudba“ se u nás poprvé oficiálně objevil na osmých Pražských jazzových dnech, kdy byla přehlídka amatérských skupin na Folimance 26. 5. 1979 nazvána „Scéna alternativní hudby“. Toto nové označení amatérských kapel vzniklo na základě britské inspirace. Jazzových dnů se zúčastnil se svou skupinou Art Bears Chris Cutler, bubeník a teoretik současné hudby, zakladatel labelu Recommended Records¹⁷ a význačná postava hnutí Rock in Opposition (Slabý–Slabý, 2002: 224). Trávil čas při korespondenční přípravě na festival i při pobytu v Praze debatami o poslání hudby. Skupina byla ubytována u aktivisty Jazzové sekce a hudebníka Mikoláše Chadimy:

Angláni přivezli i spoustu informací o hudebním názvosloví rockového západu. Tento název [alternativa] se sem tam u nich používal a používá pro kapely stojící mimo velké byznys a zavedené hudební komerční styly. V šedesátých letech se těmto kapelám říkalo undergroundové. Ale protože i underground byl určitá filosofie a náhled na svět, s kterým každý nemusel souhlasit, a přesto mohl dělat zajímavou muziku, vymyslel se pro tyhle nespokojence nový název. V našich poměrech tak sice všechny neprofesionální kapely byly smeteny do jednoho pytle, ale postupem času se prosadil původní smysl (Chadima, 1992: 203).

¹⁶ Překlad P. J.

¹⁷ Viz kapitola 3. Jazzová sekce.

O půl roku později, 2. listopadu 1979, vyšly ve *Zpravodaji* devátých Pražských jazzových dnů teze, které alternativní scénu definovaly. Jejich autorem byl dramaturg Jazzové sekce, rockový kritik Josef Zub Vlček:

ÚKOLY ČESKÉ ALTERNATIVNÍ HUDBY

Tyto teze nechtějí být žádným manifestem nějakého nového hudebního obrození, ale prostým pokusem shromáždit naše představy o cílech a možnostech, které má (nebo by měla mít) neustálým hudebním kvasem pulzující scéna mladých hledačských kapel. Je to defakto jen námět k úvaze, předběžná pravidla hry, pokus o obnažení vztahů mezi komerční kulturní scénou a námi. Čím důrazněji z nich vysvitne váha, jež je kladena především na morálku mladých, tím lépe.

Přesto si však tyto teze nečiní nároků být závaznými pro všechny kapely. Naopak, jediným vpravdě závazným pravidlem je tvůrčí volnost. Alternativní kapela může být elektrická, akustická, ovlivněná Zappou, jazzovou novou vlnou i orientální hudbou, lidovým blues, punkem i moravským folklórem, dětskou říkankou i absolutní poezií.¹⁸

V jednadvaceti bodech (viz Příloha 1) Vlček shrnuje situaci hudební kultury a nabízí alternativu k zábavnímu průmyslu, „proud, který se snaží vytvářet svébytnou hudbu mimo obchodní a estetický diktát médií“ (Vlček, 1979). Poté předkládá své teze, které ideálně shrnovaly situaci alternativních skupin: „Teprve z myšlenky se rodí forma, nikdy naopak.“ „Na muziku není třeba absolventského diplomu z konzervatoře. V některých případech je takový diplom i brzdou.“ „Nešpiňme se s konzumní kulturou. Peníze, které z této spolupráce koukají, jsou příliš draze vykoupeny.“ „Nechť je proto každý koncert pamětihodnou událostí, o níž se budou dlouhou dobu vyprávět legendy“ (Vlček, 1979).

Celkově „*Úkoly*“ působí srovnatelně se *Zprávou o třetím českém hudebním obrození* Ivana Jirouse z roku 1975 (Jirous, 2008: 7–37). Ta sice nebyla psána v tezích, ale obsahovala mnoho stejných požadavků, jako například upřednostnění původní tvorby proti technické zručnosti. Jirous požaduje nekompromisnost: „Jakmile položí ďábel (který dnes mluví ústy establishmentu) první podmínku, přistříhňte si vlasy, jen tak trošku, a budete moci hrát, je třeba říct ne“ (Jirous, 2008: 17), Vlček neústupnost (bod 14): „Taktika, ústupek za ústupek“ je nepřijatelná“ (Vlček, 1979). Oba texty mluví o hudbě, odlišující se od konzumní populární kultury, prezentované v televizi a rozhlase, o hudbě svobodné a neohlížející se na hráčskou dokonalost, ale na opravdovost sdělení.

¹⁸ Vlček, Josef. *Zpravodaj* 9. Pražských jazzových dnů, 2. 11. 1979.

V realitě nebyly Vlčkovy teze vždy do písmene dodržovány.¹⁹

Nejambicióznější prací, co se týče vymezení „alternativy“, je sborník *Alternativní kultura* editora Josefa Alana z roku 2001 (Alan, 2001), který sestavil tým odborníků na jednotlivé součásti alternativní kultury (divadlo, film, hudba, literatura). Zde je vidět značný posun od Vlčkových „Úkolů“. V předmluvě uvádí editor sociologickou definici alternativní kultury v Čechách:

Pomineme-li bohatou historii alternativní kultury ve smyslu reflektované odlišnosti vůči různým v dané době uznávaným či převládajícím kulturním proudům, i skutečnost, že samo označení se k nám dostalo z odlišného společenského prostředí, zavládla shoda na jejím základním rysu: definičním atributem alternativní kultury je více méně vědomý odklon od vládnoucích kulturních proudů, které v příběhu, kterému se věnujeme, mocensky prosazoval a podporoval totalitní režim státního socialismu a které prosakovaly i do kultury masové a konzumní (Alan, 2001: 7).

Zdůrazňuje zdroj alternativy – avantgardu, její „hodnoty vzdoru, non-konformity, inovací a experimentu“ (Alan, 2001: 9). Z mnoha prolínajících se neoficiálních kultur (podzemní, disidentská, ilegální, paralelní, opoziční, nezávislá ap.) alternativa představovala její nejširší platformu (Alan, 2001: 19–20).

Alan také vyzdvihuje rozdíly mezi alternativní tvorbou v ČSSR a na Západě. Československá alternativní tvorba byla specifickou variantou západní kontrakultury zaměřené proti hodnotám buržoazní společnosti, ale zatímco na Západě byla absorbována, u nás byla potírána: „Teprve tehdy se v plné míře stala nositelem ducha disidentství, který u mnohých západních intelektuálů vyvolával záchvěvy závisti“ (Alan, 2001: 44). V devadesátých letech začala být idealizována: „Po roce 1989, kdy se objevil silný sklon k černobílému vidění minulosti a k tvorbě nových mýtů, získalo alternativní – a hlavně undergroundové a disidentské – prostředí jaksi automaticky pozitivní konotaci“ (Alan, 2001: 6).

Základní hodnotou, která dostala podobu etického závazku, byl vnitřní pocit opravdovosti, zodpovědnosti vůči sobě jako tvůrci a svému dílu.

Alternativní kultura byla v jistém smyslu levobočkem (post)moderního umění, jehož příznakem je zavržení stylu – a to nejen jeho destrukcí, ale také jeho „znečištěním“, což znamená, že se osobitosti

¹⁹ Skupiny často měnily názvy; určité ústupky se v alternativě považovaly za strategické.

dosahuje prostřednictvím směsek a odporem proti ideologičnosti, byť by byla sebehumánnější (Alan, 2001: 45).

Alternativní kultura byla otevřená amatérům: „Profesionalita je příliš spojena s oficiálními institucemi, chladností, zvýšenou sebekontrolou, nižší mírou hravosti a chuti riskovat“ (Alan, 2001: 48).

1.2 Odlišný význam pojmu „alternativa“ v anglo-americké kultuře

Československá alternativa se liší od obecného světového západního pojetí (ze kterého pocházela) v několika momentech, které jsou patrné z definice Stevena Dalyho a Nathaniela Wicea v *Encyklopedii kulturních trendů devadesátých let*:

Termín alternativa znamená „jinou“ kulturu, která nemívá opoziční charakter. Současné chápání slova alternativní v hudbě a kultuře pochází z konce let 70. a začátku 80., kdy znamenala proud post-punkové hudby, podporovaný rostoucí sítí malých rozhlasových stanic na vysokých školách. Slovo mělo už od počátku kulturní význam, běžně bylo spojováno s nezávislým opozičním tiskem na konci éry hippies. Když oblíbenci „universitního“ rocku jako R.E.M. a U2 začali v druhé polovině 80. let dobývat žebříčky hitparád, značka alternativní přešla na nové, syrovější kapely. Jenže závratný vzestup skupiny Nirvana v letech 1991-1992 tento ekosystém narušil; alternativa byla najednou stejně lukrativním žánrem, jakým byly do té doby hip hop nebo metal. Nahrávací společnosti, rádia a MTV přejaly tuto novou formu, festival Lollapalooza ji patřičně zabalil a obchodníci využili jako návnadu k prodeji prakticky všeho, od aut přes nealkoholické nápoje až po filmy.

Termín se stal veřejným majetkem a v rámci fragmentované masové kultury znamená jakoukoliv odchylku od hlavního proudu (Daly – Wice, 1999: 16).

Evidentním rozdílem mezi scénou například ve Spojených státech a v Čechách je existence vysokoškolských rádií, nezávislého tisku a celé infrastruktury spojené se svobodným světem. Zatímco nahrávky našich alternativních skupin existovaly prakticky jedině v samizdatové podobě a byly tak z trhu vyloučeny, původně alternativní skupiny na Západě slavily mohutné komerční úspěchy. Zmíňme alespoň R.E.M. nebo U2.

Vyprázdnění termínu alternativa na Západě vedlo k jeho nahrazení pojmem „indie“ (independent – nezávislý), případně v definici Dalyho a Wicea zmíněným pojmem „post-punk“. Termín „indie“ používá zejména Michael Azzerad ve studii *Our Band*

Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground 1981–1991 (Azzerad, 2001). Líčí zde skupiny jako Black Flag, Mission of Burma, Sonic Youth, Fugazi, Mud Honey atd., které neměly mainstreamový úspěch, ale založily tradici amerického alternativního/indie rocku díky neustálému cestování a koncertování a vydávání desek u malých nezávislých značek.

Termín „post-punk“ s konečnou platností prosadil na Západě ve vlivné studii *Rip It Up and Start Again* britský sociolog hudby Simon Reynolds (Reynolds, 2005), kde tak označuje nezávislou hudbu z let 1977 až 1984. Do tohoto žánru pak mohou patřit jak kapely, které se na trhu neprosadily, tak i PiL, Joy Division nebo Fall, které přes jejich radikální ostří hrál rozhlas, nebo uspěly v hitparádách. Tedy to, co se u nás v první polovině 80. let označovalo jako „alternativa“, s podžánrovým upřesněním „punk“ a „nová vlna“, Simon Reynolds *ex-post* přeznačuje jako post-punk. Tento termín je v současné době často používán při sebe prezentaci alternativních skupin na internetových hudebních platformách bandzone, myspace, soundcloud apod.

U nás je termín „alternativa“ stále používán, ale má specifické konotace: je udržován při životě především díky akcím Unijazzu, který je pokračovatelem Jazzové sekce (viz kapitola 3), a silně tak odkazuje k 80. létům na domácí scéně.

1.3 Alternativa a underground

Vztah mezi alternativou a undergroundem není vnímaný jednotně. Někdy můžeme vidět oba pojmy jako neslučitelné: alternativa totiž chce fungovat ve společnosti a měnit ji, zatímco underground z definice působí mimo většinovou společnost. Ve skutečnosti ale mají oba směry mnohé styčné body, a to jak v teorii, tak v hudební praxi. Mohou být vnímány buď jako pojmy prolínající se nebo jako pojmy na sebe navazující. V druhém pojetí je underground vnímán jako extrémní pól alternativy.

První úhel pohledu ilustruje například sbírka rockové poezie, kterou na jaře 1989 vydal Petr Bergmann pod názvem *Papírový absolutno* (více v kapitole 4). Bergmann propojil texty undergroundového básníka Pavla Zajíčka s texty alternativy. Začal právě jeho „Papírovým aPsolutnem“ a souvisle pokračoval v proudu alternativních autorů, protože alternativu vnímal jako jednu tradici. Zajíčkovi spojení s alternativou vyhovuje,

sám sebe charakterizuje jako „mimoběžníka“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem, 11. 9. 2012).

O prolínání termínů alternativa a underground svědčí také poznámka Josefa Škvoreckého z knihy *Franz Kafka, Jazz a jiné marginálie*: Nejživější popisy podniků alternativní kultury se nacházejí v románě Egona Bondyho *Invalidní sourozenci* (Sixty-Eight Publishers). Bondy je *de facto* patron alternativní kultury, doktor filosofie a básník, který je v undergroundu už od raných let padesátých (Škvorecký, 1988: 35).

Undergroundu, který chtěl být výlučný a alternativu považoval za kompromisní, se oproti alternativě často ostře vymezuje. Na paranoiu undergroundu poukazuje Mikoláš Chadima:

Z mnoha androšů se stávají ukřivdění hrdinové, kteří označují za kolaboranta každého, kdo s nimi nesouhlasí, i všechny hudebníky, kteří mají možnost sem tam veřejně koncertovat. Zdá se mi, jako by se jejich heslem stal výkřik: Kdo nebyl v kriminále, je kurva! Prostě, mluvit se s nimi nedalo (Chadima, 1992: 246).

Exkluzivita undergroundu byla značná, spojená se strachem z ohrožení. V osmdesátých letech bylo obtížné s kýmkoliv v undergroundu navázat kontakt. Podezřavost vždy vítězila, a kdo nepatřil do této společnosti, neměl šanci se do ní dostat, protože veselé ghetto jirousovské undergroundové generace se silnou emigrační vlnou téměř rozložilo²⁰ a zbyla z něj jen hrstka oprávněně vystrašených jedinců, kteří přežili útoky konce sedmdesátých let. Výjimku tvořila mladší generace 80. let kolem Filipa a Jáchyma Topola, která se jako třetí vlna přidružila k undergroundu přes Egona Bondyho.

Po roce 1989 se rozdíl underground – alternativa více smyl. Při debatách o obsahu těchto dvou pojmů (např. na festivalu Unijazzu v Boskovicích 1990) se kritici nemohli přiblížit k žádnému konsenzu.

Jisté je, že tažení proti undergroundu bylo tvrdší než proti alternativě. František Stárek vzpomíná na zásahy proti undergroundu v roce 1976 a na procesy v roce 1977 (viz kapitola 7):

Takhle nám jasně řekli, jak s námi budou zacházet. Kam ta politická struktura staví ten *underground*, a dva roky na to vypukl ten proces. Tenhle zásah byl proti divákům, tam řekli jasně, že

²⁰ Likvidaci undergroundu připomíná například Martin C. Putna ve sbírce *Měli jsme underground a máme prd* (Putna, 2009: 9).

tyhle kapely si už nezahrajou a dva roky na to začal záťah i proti těm kapelám. Tenkrát nás sebrali 22 lidí a sedm jich odsoudili. Já jsem tam byl taky v té sedmičce. Já jsem byl odsouzený v Plzni.²¹ To byly dva procesy; jeden byl v Praze, tam byli oni čtyři a jeden proces byl v Plzni, tam jsme byli tři. Podle místa, kde jsme činili ty naše aktivity. Tenkrát se vyprávěly o tom koncertě neuvěřitelné zkazky; jako že ta skupina Plastic People of the Universe bubnovali chcípýma krysama a tak... Tohle bylo takové *story* kolem toho. Nikdy jsme se nedozvěděli, proč to tenkrát vlastně začalo. Ona sice existovala akce vedená pod názvem „Kapela“, ale ta měla spíše preventivní úkoly, spíš mírné. Ale najednou z nějakého důvodu proti tomu *undergroundu* zakročili se vši razantností a zjevně to neměli připravený, protože teprve v té vazbě třídili, kdo je kdo, proč koho vlastně zatkli. Někdo seděl třeba šest neděl, než se jim to podařilo rozklíčovat (Veselá, 2011: 108). (kurzíva v originále).

Debaty na téma existence českého *undergroundu* po roce 1989 přetrvávají. Každopádně zanechal hlubokou stopu a dál hrají skupiny, které byly před rokem 1989 řazeny do *undergroundu*, jako The Plastic People of the Universe, Umělá hmota, Hever a vazelína, DG 307, ale i skupiny vzniklé po roce 1989, jako BBP, vědomě pokračující v jeho poetice. Je tu však zřetelné mísení stylů, protože alternativní a *undergroundové* skupiny hrají spolu na stejných pódiiích, na stejných festivalech (nejlepší příklady křížení jsou Psi vojáci, Půlnoc, Garáž).

Zajímavým způsobem interpretuje způsob bytí českého *undergroundu* Zuzana Jurková (Jurková, 2012: 167–175) pomocí konceptu *communitas* antropologa Victora Turnera (Turner, 2004). Turner rozlišuje ve společnosti dva mody, jeden nazývá strukturou, což je běžná hierarchizovaná společnost, a druhý nazývá anti-strukturou, nebo také *communitas*. Jedinci, kteří se v *communitas* společně ocitnou, se nacházejí v tzv. *liminárním* stavu: „...jedná se o osoby nebo principy (1) nacházející se ve skulinách společenské struktury, (2) na jejím okraji nebo (3) stojící na nejnižších příčkách její hierarchie.“ (Turner, 2004: 122). Podle Turnera nemají „liminární bytosti...žádné postavení, majetek, nemají odznaky moci...“ (Turner 2004: 96). *Communitas* jsou podle něj charakteristické stejnorodostí, rovnostářstvím, lhostejností k vlastnictví, zanedbáváním vzhledu, aspirací k posvátnu a pokorou. Turner identifikuje *communitas* napříč historií a kulturami např. hnutí františkánů, bhaktické náboženské hnutí v Indii, různá chiliastická hnutí (jako naši táborité) nebo američtí beatníci a hippies (Turner, 2004: 97).

²¹ Jonathan Bolton (Bolton, 2011: 116-117) zdůrazňuje, že „soud s PPU“ měl svou předehru v Plzni, kde za organizaci přednášky Martina Jirouse a koncert Svatopluka Karáska a Charlieho Soukupa byli v červenci 1976 souzeni Karel Havelka, Miroslav Skalický a František Stárek. Dostali od osmi měsíců do dvou a půl roku, přičemž jejich tresty byly po odvolání zmírněny.

Underground pod vedením Martina Jirouse vytvořil takovou skupinu „čistých“, přátel, kteří žili ve svém mytickém světě, liminárním způsobem. *Communitas* a struktura jsou spolu v neustálém dialektickém vztahu, bez sebe by nemohly existovat. *Communitas* dodává pragmaticky orientované struktury „injekce“ skrze umělecké obrazy a filozofické myšlenky a touhu navazovat živoucí vztahy (Turner, 2004: 130). Turner ale připomíná, že *communitas* mají poměrně krátké trvání, nicméně některé z nich později nastavily podmínky pro dlouhodobou existenci „normativních *communitas*“. Tento přechod v sobě nese ztrátu některých základních rysů *communitas*, konkrétně spontaneity a rovnosti (Turner, 2004: 137). Mezi oběma mody panuje nepřátelství, liminární situace a role jsou často vnímány jako nebezpečné, neblahé nebo znečišťující pro lidi ze struktury, jeví se jako anarchistické a musejí být ohrazeny pravidly, zákazy a podmínkami (Turner, 2004: 107–108). To je jedno z možných vysvětlení, které hledá František Stárek, proč proti undergroundu bylo postupováno s takovou tvrdostí, když to nebylo nutné, jelikož šlo o hrstku lidí, kteří nijak proti společnosti nebojovali, jen chtěli žít stranou svým životem.

Je docela možné, že underground v tom smyslu, v jakém existoval u nás, (pronásledování, výslechy, věznění) neexistoval nikde jinde v sovětském bloku. Pojem underground v posunutém smyslu neoficiální scény bývá používán v souvislosti s ruskými nebo maďarskými skupinami (např. Ramet, 1994 nebo Szemere, 2001), Mikoláš Chadima však tvrdí:

Underground neexistoval v Polsku. Měli festivaly jako Jaročín, nebyl tam takovej tlak. Tam mohly kapely fungovat, mohly se stát i profikama. Tam po nich tak nešli. Žádný jiný režim nebyl tak paranoidní v rámci východního bloku. Maďarský kapely normálně hrály. Nejen Locomotiv GT. Ta normalizace, ten návrat v letech, kdy to ostatní státy překonaly, byl návrat k neostalinistickému systému. Nedali nikomu šanci. Kdyby nechali ty mladý kluky hrát, tak by se vůbec nic nestalo. Oni si ty nepřátele vytvářeli sami. Ono je to taky problém těch lidí, čím byli určovaný.

V šedesátech letech jsme si čuchli ke svobodě, a když přišla normalizace a najednou to skončilo, mladej člověk se soužil a nemohl to vzít. Proto tady vznik underground a ne v Polsku. Už ani na Slovensku nebyl. Přestože to byl jeden stát, díky federalizaci si tam určitý věci dělali sami a bylo to tam tak po sousedsku. Prostě se tam tak nedusili. Tam si muzikanti mohli udělat kariéru, dejme tomu v komerčnějším proudu Ursíny a Varga mohli hrát, oni si jich považovali, protože to byli umělci. Kdežto tady ukazovali, že každého můžou sejmut. To byl základ (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

Osobně vidím český underground a alternativu ne jako diskontinuitní fenomény, jak to vidí např. Vlček (1979), ale naopak jako jevy nacházející se na jednom společném kontinuu. Underground chápu jako jeden z extrémních pólů tohoto kontinua. Všichni mí informanti by se totiž dali charakterizovat některými liminárnými rysy. Snad by bylo možné je popsat skrze Turnerův koncept „liminoidního“, což je „obdobu liminární vlastnosti kultur „postindustriální revoluce“ (divadlo, film, hudba), jež se nacházejí mimo hlavní proud a mají transformační potenciál“ (Bowie 2008: 164), ale nemají vysloveně subversivní charakter, jako má liminární *communitas* (Turner 1982: 40–41).²²

1.4 Vymezení termínu „hudební alternativa“ v této práci

Zpětně z dnešního pohledu vidím českou alternativní hudbu jako historický fenomén osmdesátých let reagující na kritický stav populární kultury, způsobený cenzurou a ideologickými omezeními. Podle mého názoru měla tyto charakteristiky:

1. Šlo o hudbu „národního obrození“ v situaci ohrožení, o snahu nalézt v nesvobodném prostředí prostor pro tvůrčí svobodu; proto alternativa po roce 1989 ztratila svoji sílu.
2. Používala se čeština, v názvech i textech.
3. Texty mohly být psány v subkulturním slangu nebo kultivovanou formou, ale vždy šlo o inovativní poezii, jdoucí dál než předchozí vzory.
4. Žánrově šlo o široký záběr od experimentu, avantgardy, punku, reggae, meditační hudby po jazz, ale vždy je spojena s rockovou poetikou ve smyslu zmíněné víry šedesátých let, že rock změní vědomí světa (například Oldřich Janota se dostane z kategorie folku nakrátko právě v osmdesátých letech příklonem k alternativnímu rocku a experimentováním s elektrifikovanými hudebníky). Potvrzením této nevyslovené podmínky byla praxe, podle které alternativní dramaturgové (Josef Vlček, Lenka Zogatová, Vojtěch Lindaur, Luboš Schmidtmajer) připravovali program festivalů a koncertů (Rockfest, Opatov, Junior Klub).
5. Hudba se musela odlišovat od běžné mainstreamové produkce, nesmělo jít jen o formulky, ale o skutečné životní příběhy, případně o inovativní hru s jazykem a nástroji.

²² Přestože se mi Turnerovy koncepty liminárního a liminoidního zdají velice inspirativní, v této práci je více nevyužívám, protože stojí mimo základní fokus této práce. Děkuji Veronice Seidlové z doktorandského semináře Zuzany Jurkové za tento podnět.

6. Co se týče hudebních skupin, vytvářeli je přátelé, nikoliv manažeři. To znamená, že většina z nich byli amatéři, kteří se společně naučili hrát.
7. Každá skupina si musela vytvořit vlastní rozpoznatelný styl, nesmělo jít o kopírování. K tomu patřila podmínka vlastní tvorby.

„Kmen“²³ alternativních hudebníků se lišil od kmene oficiálních hudebníků vírou, že hudbou má možnost vyvolat celkovou proměnu člověka a proto nesmí být komodifikovaná. Profesionalita se v případě populární hudby zdála na škodu, protože příliš souvisela s proměnou na zboží.²⁴

Nezapomenutelná přátelství, stvrzená nejrůznějšími zkouškami a perzekucemi, patří k „alternativní nostalgii“, kterou do dnešního dne udržuje při životě sdružení Unijazz, jeho časopis *Uni* a veškeré jeho aktivity, ať jde o letní festival Boskovice, podzimní Babí léto nebo zimní Alternativa. Proto je i dnes termín používán, a to tak, že se jím rozumí kapely nějakým způsobem navazující na duch české alternativy osmdesátých let.

Dnes jsme svědky přežívání a dožívání tradice alternativy, které je možno vnímat jako rituální připomínání mytické minulosti. Nasvědčuje tomu, že festival Alternativa je ve srovnání s Pražskými jazzovými dny malý, chybí mu vzrušení a objevnost doby, kdy žádný jiný takový festival neexistoval. Dnešní fragmentovaná scéna má svých festivalů desítky a je rozmělněna do malých specifických skupin. Snaha pokračovatelů Jazzové sekce, Unijazzu, navázat na původní tradici, láká převážně postarší držitele tradice.

²³ Významu slova „kmen“ rozumím ve smyslu Michela Maffesoliho, viz Zuzana Jurková, *Hudební světy Prahy*, 2013: „V roce 1985 přichází francouzský sociolog Michel Maffesoli (nar. 1944) s novým pojmem, jehož obsah sice nebyl zásadně odlišný od toho, co se až dosud označovalo jako „subkultura“, který byl ale o mnoho atraktivnější, s pojmem „městské kmény“. Ten pak rozpracoval důkladněji v knize *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes (Čas kmenu: úpadek individualismu v postmoderních společnostech)* z roku 1988. Městskými kmény jsou podle něj „mikroskupiny lidí v městském prostředí, které mají společné zájmy“, tíhnou ke stejnému pohledu na svět, způsobům oblékání i chování. [...] Jako nejzřejmější příklad městského kmene uvádí punkery“ (Jurková, 2013).

²⁴ Takový byl případ skupiny Pražský výběr absolventa konzervatoře Michaela Kocába. Kocáb pochopil přitažlivost alternativního žánru, přeběhl od svých jazzových a jazzrockových projektů a „převálcoval“ alternativní scénu perfekcionista hudebními výkony, před kterými amatérům nezbylo než smeknout. Je však třeba konstatovat, že Kocáb nepřejal všechny normy alternativní scény, což dokumentuje například drastický způsob, jakým byl z punkové kapely Zikkurat přetáhnout basista Vilém Čok, ale také to, že porušil „úkoly“ alternativní hudby, jak je stanovil Josef Vlček ve *Zpravodaji Pražských jazzových dnů 1979*. Nic na tom nemění fakt, že stejně jako alternativní hudebníci byl i profesionál Kocáb obětí doby, nemohl vydávat desky a hrát, zatímco za normálních okolností mohl mít populární superskupinu, úspěch i peníze.

„Kmen“ zestárnul. Mladí jedinci, ztotožňující se s odkazem osmdesátých let jsou výjimkou. Jakmile Unijazz nebude schopen pokračovat v pořádání pietních alternativních aktivit, zbude z termínu alternativa v jeho výše vytyčeném smyslu jen vzpomínka.

1.5 Dosavadní stav poznání o české hudební alternativě

První relevantní studie o české alternativní hudbě osmdesátých let jsou *Excentrici v přízemí* Aleše Opekara a Josefa Vlčka z roku 1989 (Opekar, Vlček, 1989). *Excentrici* obsahují Vlčkův esej z roku 1986 „Nová vlna – Příběh dušičkový“ a portréty čtyřiačtyřiceti skupin, které napsali Aleš Opekar, Jaroslav Riedel, Jana Šeblová, Jiří Tlach, Josef Vlček, Vojtěch Lindaur a Vladimír Vlasák.

Vlček v „Příběhu dušičkovém“ pojmenovává hudbu osmdesátých let jako novou vlnu²⁵ a líčí její vývoj od doby hledání, rostoucí radikalizace a experimentů (Švehlík, Extempore, Kilhets a mladší generace Dvouletá fáma, Plyn, brněnská scéna) přes vývoj k popovým formám nebo směrem k zahořklosti a absurditě (skladba Mikoláše Chadimy „Závody ve skoku z Nuselského mostu“), případně parodii a smíchové formě (Vlček, 1989: 38). Věnuje se i punkové větvi alternativy, která přinesla na scénu kulturu ulice, a české adaptaci reggae (Babalet a Večerní Praha, později Kamango) s její imaginární zemí Nola a rájem Kingston.

Memoárovým pramenem je *Alternativa* Mikoláše Chadimy z roku 1992²⁶ (Chadima, 1992). Chadima se rozhodl v roce 1981 při psaní článku o neoficiální české hudbě pro *Kritický sborník*, že chce zachytit dobu a její hudbu podrobněji a podat „svědectví o českém rock&rollu“, hlavně proto, že cítil potřebu ukázat, že The Plastic People of the Universe nejsou jediná kapela v Čechách, jak se v disidentských kruzích věřilo (Chadima, 1992: 1). *Alternativa* je kronikou zrodu alternativní scény na konci sedmdesátých let. Pokračování o alternativní scéně osmdesátých let má vyjít v roce 2013.

Kapitola Josefa Vlčka „Hudební alternativní scény“ ve sborníku *Alternativní kultura* z roku 2001 (Alan, 2001: 200–264) je zatím nejreprezentativnějším přehledem

²⁵ Jinde, například v *Rockových směrech a stylech* z roku 1988, definuje novou vlnu specifitěji jako konglomerát pěti rockových stylů z let 1976–1985: pub-rock, punk, fúze, videopop a radikální proudy.

²⁶ Před rokem 1989 byla šířena jako samizdat.

hudební alternativy, psaným s odstupem let.²⁷ Vlček zdůrazňuje úlohu Jazzové sekce při podpoře alternativního rocku (byl jejím dramaturgem). Zmiňuje význam dokumentace, např. kazety se záznamy koncertů, vyráběné Petrem Cibulkou, dále pestrost a šíři scény a vliv textů na frázování české poezie. Otevřeně vysvětluje spolupráci Jazzové sekce a sebe sama s StB jako „důmyslný, skoro vojenský systém, jak s StB komunikovat“ (Vlček, 2001: 232), včetně společných příprav na schůzky a následných vyhodnocení.

Největší dopad na popularizaci scény měly „historiky z dějin českého rocku“, které Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád vydávali v časopisu *Gramorevue* v letech 1987–1989 pod názvem *Kdopak by se rocku bál*, a to proto, že když se objevily v roce 1990 jako brožura *Život v tahu* v nakladatelství Delta, rozhodl producent České televize Čestmír Kopecký, že je použije jako námět rozsáhlého televizního cyklu *Bigbít*. Pod tímto jménem (*Bigbít*) pak vyšla doplněná kniha v roce 2001 v nakladatelství Torst, s reedicí v roce 2010 v nakladatelství Puls, kde byla rozšířena o dvě CD s ukázkami. Konrád zpracovává „rockovou dobu kamennou“, „zlaté časy“ a „pád říše rockové“, Lindaur líčí probouzení 70. a 80. let.

Dalším příspěvkem do literatury o alternativě je dvoudílný slovník *Svět jiné hudby* autorů Zdeněk Slabý a Petr Slabý (Slabý–Slabý, 2002 a 2007) s portréty alternativních a avantgardních hudebníků českých i světových.

Tematicky členěná historická publikace Miroslava Vaňka *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989* „o vzniku rocku, peripetiích ve vývoji vztahu mezi rockem a režimem“ (Vaněk, 2010: 15) čerpá z rozhovorů s aktéry scény a z archivních pramenů. Zmiňuje fenomén Jazzová sekce a její publikační činnost. Uvádí alternativní scénu jako nejzajímavější a nejdůležitější.

Dalším zdrojem je historie punku z perspektivy insidera *Kytary a řev aneb co bylo za zdí. Punkrock a hardcore v Československu před rokem 1989* Filipa Fuchse (Fuchs, 2002), proslavená také tím, že vyšla v roce 2011 ve třech pokračováních amerického časopisu *Maximum RocknRoll* (MRR 2011: 338, 339, 340).

²⁷ Ani negativní recenze Petra Ference v časopisu *HIS Voice* (2002, č. 2, s. 21), kritizující Vlčkův osobní tón, nemůže zvrátit skutečnost, že jde o přehled jedinečného významu. Ferenc má nicméně pravdu, že se editorovi Alanovi nepodařilo uhlídat vědecký charakter publikace.

Kromě textových publikací vznikly významné dokumentární filmy a cykly. Nejdůležitějším audiovizuálním pramenem je původně amatérský film *Hudba 85*, který v roce 1985 natočili Lexa Guha, Vladislav Burda a Petr Ryba. Záznamy koncertů dvanácti skupin (Máma Bubo, Babalet, Dybbuk, FPB, Precedens, Garáž, Hudba Praha, OZW, STP, KNS ad.) doplnili vlastními pokusy o hudební video. Dvěma hodinami materiálu provází hudební kritik Josef Zub Vlček, procházející s mikrofonem zdemolovaným domem. V roce 2005 vyšel v digitalizované podobě v Levných knihách a při té příležitosti většina účinkujících vystoupila po dvaceti letech na koncertě v divadle Archa v Praze.

Po roce 1989 byla alternativě velice nakloněna Československá/Česká televize, (především díky producentovi Čestmírovi Kopeckému) a tvořila a vysílala o ní velké množství televizních pořadů. Ke konci 90. let pak začala tuto scénu systematicky mapovat. Režisér Petr Slavík natočil v roce 1997 dvacet čtyři zhruba hodinových dílů dokumentárního televizního seriálu *Alternativní kultura*, z něhož díl 6. se týká hudby osmdesátých let v Československu.²⁸ Mapuje kulturní underground od Spojených států přes západní Evropu a Rusko až po české prostředí, od beatníků přes punk až po graffiti. Cyklus získal řadu ocenění, např. cenu FITES TRILOBIT 1998, cenu Evalda Schorma na AF Olomouc 2001 nebo cenu ČFTA ELSA za nejlepší televizní dokument.²⁹ Pro mě nejdůležitějším dokumentárním cyklem byl *Bigbít* na námět stejnojmenné knihy Ondřeje Konráda a Vojtěcha Lindaura. V letech 1995–2000 bylo natočeno čtyřicet dva dílů dokumentárního seriálu o historii československé rockové hudby před rokem 1989. Na velkolepém projektu se podílel jako archivář Petr Hrabalík, jako odborný poradce Aleš Opekar. Díly, týkající se alternativní kultury, jsou 26–35, 38, 40–41 a jejich režisérem byl Václav Křístek. Zdeněk Suchý režíroval díly 1–13, 15–16, Zdeněk Tyc 14, Václav Kučera 17 a Václav Křístek díly 18–42.³⁰ Česká televize cyklus vysílala v roce 1998 a 2008. Kopie jsou dostupné mimo jiné také v Popmuzeu v kulturním domě Kaštan v Praze 6.

Dalšími zdroji se není možné z důvodu omezeného prostoru zabývat podrobně. Z časopisů zmiňme jen oficiální *Melodii* a *Gramorevue* a undergroundové *Vokno*, z vydávání nahrávek samizdatové audio vydavatelství Fist Records Mikoláše Chadimy a

²⁸ <http://www.csfd.cz/film/253427-alternativni-kultura/> Datum přístupu: 28. 3. 2013.

²⁹ <http://www.csfd.cz/tvurce/15065-petr-slavik/> Datum přístupu: 28. 3. 2013.

³⁰ http://www.popmuseum.cz/projects/projects.php?q=tvb0000&l=cz#Vol_38 Datum přístupu: 28. 3. 2013.

dále Samizdat Tapes & Cassettes & Video Petra Cibulky (Chadima, *Alternativa II*: 4). Z nezávislých hudebních vydavatelství zabývajících se alternativou považují za nejvýznamnější Indies Records, Guerilla Records, BlackPoint.

Ve službách šíření alternativních textů vyniklo nakladatelství Maťa:

Nakladatelství bylo založeno původně jako součást velkoobchodu Maťa v roce 1993. Zpočátku se zaměřovalo na texty rockových skupin (Psí vojáci, Vltava, Hudba Praha, všechny vyšly ve spolupráci s dnes už neexistujícím nakladatelstvím Kentaur), později se záběr nakladatelství rozšiřoval. V roce 1999, kdy distribuční společnosti Maťa a Kolportér vytvořily jeden knižní velkoobchod Kosmas, se nakladatelství Maťa oddělilo a od té doby funguje samostatně.³¹

1.6 Závěr

V této kapitole jsme vymezili pojem alternativa, prošli jeho vývoj a porovnali český a světový kontext. Alternativa spočívá mimo jiné ve víře, že „uměním lze dosáhnout totální proměny člověka“ (Alan, 2001: 10). Touto vírou v možnost proměny společnosti se liší od undergroundu, ale zároveň je mu předpolím. Alternativa je v podstatě analogická k avantgardě, ale svým důrazem na amatérskou tvorbu a hravost překonala její nesrozumitelnost a elitářství.

Osmdesátá léta 20. století byla dekádou silné, radikální generace, která vytvořila originální českou rockovou (nebo žánrově spřízněnou) hudbu, nejen kopie zahraničních trendů.³²

Alternativa byla založena na přátelských vazbách, vybojovala si vzdorem proti osudu svobodný tvůrčí prostor. Ve srovnání s jinými žánry, jako například jazz nebo folk, byla dle Vlčkova i mého názoru bohatší, protože: „Nehlásala jen alternativní politické názory, ale pokoušela se realizovat i alternativní mnohdy velmi radikální hudební formy“ (Vlček, 2001: 259). Zatímco na Západě byla absorbovaná do hlavního proudu, v ČSSR zůstala až do roku 1989 hudbou „okraje“ či „mimo“ hlavní proud. Minimum z ní mohlo vyjít oficiálně. Po roce 1989 začala dokumentace tohoto kulturního fenoménu, která stále pokračuje.

³¹ http://mata.czweb.org/o_nas.php Datum přístupu: 28. 3. 2013.

³² Vlček sice říká v bodě 4: „Alternativní hudba je proud, který se snaží vytvářet svěbytnou hudbu mimo obchodní a estetický diktát médií. Patří do ní folková zpěváci i experimentální kapely, bourající vžité konvence, pro něž jsou naše disco studia uzavřena“ (Vlček, 1979). Že do alternativní hudby patří folk se ale zpětně neukázalo jako zcela reálné. Ano, některé folkové osobnosti, jako Oldřich Janota, se spojily s alternativními hudebníky a vytvořily alternativní dílo, ale jinak folk je jiná kategorie (více kapitola 8).

2. RELEVANTNÍ TEORETICKÉ KONCEPCE MÝTU

[...] minulost vzniká teprve tím, že se k ní lidé vztahují (Assman, 2001: 33).

Pochopení mýtu bude jednou nejužitečným objevem 20. století (Eliade, 1998: 25).

Mýty mohou měnit vzhled, jejich funkce zůstává táž. Nezbyvá než sejmut jejich nové masky (Eliade, 2004: 14).

2.1 Encyklopedické definice mýtu

Alternativu, kterou jsme vymezili v předchozí kapitole, budu popisovat za pomoci konceptu mýtu. Co přesně ovšem mýtus znamená? Ve vědecké literatuře najdeme celou řadu pojetí. V této kapitole budou zmíněny ty nejzásadnější, které nejlépe slouží popisu alternativy.

Pro potřeby této práce jsou relevantní definice, které vytyčují základní vlastnost mýtu jako *nástroje interpretace*.

Slovník *Merriam Webster* vymezuje mýtus jako „Příběh údajně historických událostí, sloužící k odhalení části světového názoru lidí nebo vysvětlení praktiky, víry, nebo přírodního jevu.“³³ *Akademický slovník cizích slov* vysvětluje mýtus jako „Výklad nějakého učení v podobě alegorického vyprávění.“³⁴ Václav Soukup ho uvádí v *Dějínách antropologie* jako „Slovesný útvar vystupující jako příběh se skrytou symbolickou hodnotou sdílenou a prožívanou členy určité společnosti.“ (Soukup, 2005: 641). Abych osvětlila pojem mýtu a jeho funkce, jak je používám v této práci, představím nejvýznamnější koncepty v antropologické literatuře.

2.2 Claude Lévi-Strauss a jeho pojetí mýtu

Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009) je označován jako strukturalista, protože pátral po skrytých vztazích ve strukturách různých systémů, počínaje strukturou mysli, přes strukturu jazyka až po strukturu sociokulturní. „Nezajímá ho narativní *sekvence*, ale strukturální *model*, který dává mýtu jeho význam. Hledá 'fonemickou' strukturu mýtu. Věří, že tento lingvistický model odkryje základní strukturu lidské mysli – strukturu, která ovládá způsob, jakým lidé utvářejí všechny své instituce, artefakty a formy vědění.“ (Selden–Widdowson, 1993: 111). Převzal pojetí jazyka jako systému

³³ “myth”: *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* (10th ed.). Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, Inc. 1993. s. 770.

³⁴ *Akademický slovník cizích slov*, kolektiv autorů pod vedením Věry Petráčkové a Jiřího Krause, Academia Praha 1998, s. 517.

znaků, jež spojují označující (zvuk, slovo) s označovaným (předmětem či pojmem) a použil jej pro studium společenských vztahů, jež se chápou v opozicích. V *Mythologie* se snažil „rozluštit kód“ mýtů hledáním a pochopením složek mýtu pomocí jejich vzájemných vztahů jak v mýtu samém, tak jako součásti komplexu mýtů v kulturní oblasti (Bowie, 2008: 288). Zajímal se o změny a substituce existující v mytickém celku a shromažďování různých verzí události, z nichž každá pomáhá vrhnout světlo na celek, aniž se přitom předpokládá existence nějaké původní „autentické“ verze příběhu. Užíváním přísné metodologie má etnograf naději, že se dostane za emické popisy společnosti a odhalí stěžejní body „skutečného“ systému, který může „přenést zkoumání za hranice vědomí“ (Bowie, 2008: 278–9).

2.3 Mircea Eliade a jeho pojetí mýtu

Mircea Eliade (1907 – 1986) je mytolog a historik náboženství. Z jeho díla jsem pro svůj teoretický rámec čerpala především ze tří prací: *Mýty, sny a mystéria* (1998), *Obrazy a symboly* (2004) a *Posvátné a profánní* (2006).

V textech z let 1948–1955 vydaných pod názvem *Mýty, sny a mystéria* Eliade říká, že výzkumy etnologů 20. století nás přinutily vrátit se k mýtům jako skutečnému příběhu, který nastal na počátku času a slouží jako vzor pro lidské chování, příkladný, opakovatelný. Tedy nikoliv mýtus jako báchora, ale naopak odhalení reality pro člověka tradičních společností, odpoutání se od běžného života a spojení s časem posvátným (Eliade, 1998: 13–21).

Eliade dále tvrdí, že mezi archaickou a moderní společností nedošlo na úrovni společenského života k přerušení souvislosti. Jediný rozdíl je ve výskytu osobního vědomí u většiny jedinců, tvořících moderní společnosti, jež u členů tradičních společností téměř chybí (Eliade, 1998: 14). Místo, které zaujímal mýtus v tradičních společnostech, bylo v moderní společnosti nahrazeno mytickým chováním na *společenské úrovni*, například oslavami Nového roku, po narození dítěte, stavbě domu, pocity spojené se státní vlajkou (Eliade, 1998: 21).

Podle Eliadeho je mýtus určující pro osobní i kolektivní zkušenost, tedy jako faktor lidského chování i jako civilizační prvek. Na úrovni *osobní zkušenosti* prožívá moderní člověk mýtus ve snech, fantaziích, stesku, nacházíme ho v nevědomé a polovědomé činnosti každého jedince. V psychice přežívá jako vzor lidského chování. Mytická témata byla na *kolektivní úrovni* podrobena procesu zesvětštění, jako u

politických mýtů (Eliade, 1998: 14). Nejvýraznější je komunistická mytologie a německý národní socialismus. Marx podle Eliadeho obnovil jeden z velkých eschatologických mýtů asijské a středomořské společnosti: vykupitelskou úlohu spravedlivého člověka. Proletariát, jehož utrpení je výzvou ke změně ontologického statutu světa, svede boj mezi dobrem a zlem a nastolí zlatý věk beztřídní společnosti. Pesimistická mytologie německého národního socialismu chce znovu najít duchovní zdroje „rasy“, nordické pohanství, a *ragnarök*, katastrofický konec světa, končí smrtí všech bohů a hrdinů a návratem do chaosu (Eliade, 1998: 15–16).

Křesťané si díky svému náboženskému vyznání částečně uchovali mytické chování. Jako příklad udává Eliade náboženský prožitek, který se zakládá na napodobování Krista jako příkladného vzoru. U těch moderních lidí, jež v křesťanství vidí jenom mrtvou literu, byl náboženský mýtus nahrazen kulturními mýty. Napodobování archetypů (Don Juan, váleční hrdinové, nešťastně zamilovaní, cynici, nihilisté, melancholičtí básníci) oživuje mytologii a svědčí o mytologickém chování, a touze po proměně současnosti a znovudosažení nějaké velké doby. (Eliade, 1998: 20). Nejdůležitější vlastností mýtu je tedy podle Eliadeho jeho normativnost:

Neexistuje mýtus, jenž by neodkrýval nějaké mystérium, neodkazoval na prvotní událost. Nemůže být osobní, individuální, soukromý, ale odhaluje existenci a činnosti nadlidských bytostí, jež jednají příkladně [...] univerzálně [...] mýtus se stává vzorem pro celý svět i pro věčnost, neobrací se jen k inteligenci nebo představivosti, člověk jej přejímá celou svou bytostí (Eliade, 1998: 7).

Pro tuto svou vlastnost je mýtus univerzálně určujícím faktorem lidské existence, jak Eliade zdůrazňuje ve své studii *Obrazy a symboly*: „Existuje snad zaměstnání ušlechtilějšího, než [...] čtení a pochopení mýtů všech národů?“ (Eliade, 2004: 25).

Symbol, mýtus, obraz je možné snižovat, ale nikdy je nevykořeníme. Mýty odhalují ty nejskrytější modalities bytí. Jejich studium nám umožňuje lépe poznat člověka, „člověka *tout court*“, nezměněného historickými okolnostmi (Eliade, 2004: 10). Eliade věří, že v obnově poškozených symbolů a mýtů objevením jejich hlubokých významů a poselství spočívá naděje na duchovní zdraví společnosti (Eliade, 2004: 17). Celá ta část člověka, základní a nepromlčitelná, která se nazývá *imaginace*, nadále žije z archaických mýtů (Eliade, 2004: 18).

Eliade se zabývá myšlenkou, jak je možné, že některé mýty a symboly jsou globálně rozšířené. Vysvětlení nachází v tom, že tyto mýty a symboly nejsou pouhými

spontánními projevy archaického člověka, ale vyjádřením prvopočáteční tradice, ze které vycházejí všechna náboženství. Na otázku „Čemu tyto mýty a symboly odpovídají, že dosáhnou takového rozšíření?“ (Eliade, 2004: 31). Eliade doslova odpovídá:

Mýty jsou součástí zvláštní kategorie duchovních výtvorů archaického lidstva. Kromě specifických funkcí, které plní v archaických společnostech, je mýtus důležitý také kvůli odhalením, jež nám přináší a která se týkají struktury času. [...] Mýtus vypráví o událostech, které se konaly *in principio*, tedy „na počátku“, v prvotním a bezčasém stavu, v okamžiku *posvátného času*. Ten je kvalitativně odlišný od času světského, od nepřetržitého a nezvratného trvání naší odsouzené existence (Eliade 2004: 57).

Vyprávěním mýtu jsou vypravěč i publikum vytrženi z „historického“ času a uvrženi do času mytického (Eliade, 2004: 58).

2.4. Pojetí mýtu u Bronislawa Malinowského

Bronislaw Malinowski (1884–1942) spolu s A. R. Radcliffem-Brownem založili funkcionalistickou antropologii, která chápe společnost jako propojený organický celek: jde o výzkum kulturních prvků, a tedy i mýtu, z hlediska jejich přínosu pro fungování sociokulturních systémů.

Bronislaw Malinowski založil své teorie mýtu na výzkumu obyvatel Trobriandských ostrovů (1915–16, 1917–1918). Je možná nejznámější svým pojetím mýtu jako „charty pro dnešek“. Viděl, že mýty provázejí každodenní praktické činnosti, že organizace společnosti obsahuje přímé odkazy na mýtus a že mytické příběhy tvoří integrální součást kultury. Jejich existence a vliv přesahují akt vyprávění příběhu a řídí mnoho kulturních rysů (Strenski, 1992: 87). Pro Malinowského byla důležitá funkce mýtu jako zkušenosti vtělené do lidských osudů. Společnost potřebuje mýty ke kodifikaci, vyjádření a pozvednutí svého sociálního života. Mýty, jež se zaměřují na společenská témata, zakódovávají morálku a poskytují praktická pravidla pro život. Mýty působí pod úrovní vědomí a vznikají z našich nejhlubších pohnutek, popudů a instinktů. Nejde o to, co mýty říkají, ale co dělají – jaká je jejich funkce ve společnosti – zabraňují, aby společnost upadla do chaosu (Bowie, 2008: 279). Mýty mají podobnou funkci v takzvaně civilizovaných a primitivních společnostech: mýtus v komunitě „divochů“ je prožívanou skutečností, zatímco pro nás jde o příběh, určující naše chování (Bowie, 2008: 278).

Existuje důvěrný vztah mezi světem, mýty, posvátnými příběhy kmene [...] a jejich morálními činy, jejich společenskou organizací i jejich praktickými aktivitami (Malinowski, 1954: 96).

Tezi o zásadní roli mýtu v každodenním lidském životě opírá o svůj terénní výzkum, který mu dovolil nahlédnout působení mýtu ve všech rovinách. Malinowski ukazuje, že na rozdíl od psychoanalytických interpretací mýtu antropologové pracují s reálnými lidmi, kteří mýtus jednak vyprávějí a jednak vytvářejí:

Psychoanalytici nás učí, že mýtus je denní snění rasy, a že ho můžeme vysvětlit tím, že se obrátíme zády k přírodě, historii a kultuře a ponoříme se hluboko do temných hlubin nevědomí, takže když konečně ubozí antropologové dorazí na hostinu, už pro ně zbývají jen drobky (Malinowski, 1954: 99).

Ta neuvěřitelná mytologická kontroverze bouří prach a to jsem přesně chtěl, aby čtenáři mohli vystoupit z teoretických studií, aby mě následovali do otevřeného antropologického terénu v mém duševním letu. Antropolog [...] má jedinečnou výhodu [...] není spoután ubohými pozůstatky kultury, rozbitými tabulkami, potrhanými texty či zlomkovitými inskripcemi. Antropolog má po boku výrobce mýtu [...] zástup autentických komentátorů, stále má plnost života samého, ze kterého se mýtus zrodil [...] mýtus, který není jen vyprávěným příběhem, ale žitou realitou (Malinowski, 1954: 100).

Americký religionista a mytolog Ivan Strenski shrnuje Malinowského teorie mýtu ve své knižně publikované dizertaci *Four Theories of Myth*: Malinowského funkcionalistický koncept mýtu byl dominantní v letech 1920–1950 a přes kritiku jeho konceptuálních nedostatků popsaných jako „preskriptivistický blud“ má své příznivce dodnes (Strenski, 1987).

Mýtus je jakýkoliv významný, byť nepříliš zřejmý prvek, který má vliv na všeobecný stav nebo vývoj společnosti. I když si to domorodec neuvědomuje, mýtus funguje, aby upevnil zvyk, styl, chování a instituce. Tento funkcionalismus vylučuje užitnost. Ne že by mýtus byl nezbytný, ale je funkční, i když nepragmatický. Mýtus pochází z rituálního kontextu – jako komentář nebo jakési libreto, interpretace nebo reflexe zásadního rituálního aktu (Strenski, 1987: 53).

Pro Strenskiho jsou mýty zdrojem etnografické informace. Strenski souhlasí s Malinowskim, že mýty mají normativní vliv, že jsou žitou realitou se sociologickými funkcemi, například legitimují instituce. I když je nemůžeme přijmout jako pravdu,

jsou to nezbytné pragmatické výtvoř, bez nichž by společnost nemohla existovat (Strenski 1987: 69).

2.5 Pojetí mýtu u Josepha Campbella

Americký mytolog Joseph Campbell (1904–1987) se stal jedním z nejvlivnějších autorů píšících o mýtu v anglicky mluvícím světě. Znal mnoho kultur, snažil se obsáhnout celé dějiny a byl editorem mnoha knih z oboru srovnávací mytologie. Hledal všeobjímající schéma a jednotnou teorii. Šlo mu o jednotu lidského rodu, a to nejen v jeho biologii, ale i v jeho duchovních dějinách. Campbell tvrdil, že se jisté archetypální vzorce opakují a mohou ve skutečnosti ukazovat na jediný, původní mýtus, *monomýtus*, který se postupně vyvíjel. Mýtus je pro něj způsob symbolického myšlení o našem místě ve světě. Jeho práce jsou spřízněny s Jungem a Eliadem ve smyslu prolnutí individuálních psychických motivací se sociální kolektivní dimenzí. Z jeho mnoha statí používám v této dizertaci tzv. *mýtus hrdiny*. Ten se podobá teoriím ruského formalisty Vladimíra Proppa (1895–1970), který je ale vztahoval jen na ruské pohádky a legendy.

Teorie monomýtu byla mezi antropology přijata skepticky, protože stejná věc může mít v různých kulturách různý význam (například had může znamenat zlo nebo moudrost; drak pro Evropany představuje chtivost, ego a strach, čínský drak je životnost a sledování rozkoše). Nicméně „příběh hrdiny“ se zdá být univerzální: astronauti, Martin Luther King, Lincoln, Gándhí, Einstein, matka Tereza. V knize *Tisíc tváří hrdiny* z roku 1949 (Campbell, 2000) tvrdí, že všechny mýty o hrdinech sledují stejný model. Mýty jsou příběhy hledání významu života v tomto světě.

Joseph Campbell definoval čtyři základní funkce mýtů: mystický prožitek zázřaku vesmíru, kosmologické vysvětlení tvaru vesmíru, sociologické zdůvodnění sociálního řádu a pedagogický návod k životu za jakýchkoliv podmínek. Campbell představil novou syntézu mýtů, která jde za tradiční formy náboženství. Pro mou práci je důležité mimo jiné to, že vyzdvihoval roli umělců (James Joyce, Pablo Picasso, Paul Klee) jako tvůrců mýtů našich dnů.

Knihy a video-rozhovory *The Power of Myth/ Síla mýtu* (Campbell, 1988) ovlivnily milióny čtenářů a diváků. Z ní pochází i citát o mytologii jako „písni vesmíru, hudbě sfér.“³⁵ Pro Campbella byly mýty buď „metaforickou nebo duchovní

³⁵ <http://jungland.ru/Library/CampMoye.htm> Datum přístupu: 16. 12. 2012.

potencialitou v člověku“, nebo šlo o mýty, „které souvisejí se specifickými společnostmi“ (Campbell, 1988: 22).³⁶

2.6 Využití mýtu jako literární a vědecké metody

Mýtus se stal konceptem, skrze nějž je možné vrhat nové světlo na určité jevy. Tak se to vědomě děje od dob moderny na začátku 20. století. Například T. S. Eliot velebí jeho využití v románu Jamese Joyce *Odysseus*:

Použitím mýtu, vytvářením nepřetržité paralely mezi současností a dávnověkem buduje Joyce metodu, již po něm budou muset ostatní převzít. Nebudou to však imitátoři, stejně jako není imitátorem vědec, který používá Einsteinovy objevy k vlastnímu nezávislému bádání. Hraje se tu prostě o to, jak pojmout nezměrné panoráma jalovosti a anarchie, jímž je současná realita; jak mu vtisknout řád, tvar a význam. Onu metodu už předznamenal Yeats, jenž je také po mém soudu ze všech současníků první, kdo si byl vědom její potřeby. [...]. Díky společnému působení psychologie (ať je, jaká je, a ať ji bereme s posměchem, nebo vážně), etnologie a Zlaté ratolesti je dnes možné to, co by ještě před několika lety možné nebylo. Místo narativní metody můžeme dnes používat metodu mytickou. Jde tu, jak jsem vážně přesvědčen, o vykročení k tomu, aby byl moderní svět uchopitelný pro umění;³⁷

Podobně i Eliot sám používá mýtus v básnické skladbě *Pustina* – fragmentu z různých oblastí každodenního života, mýtů a uměleckých děl (Žižek, 2007: 30). Koncept mýtu se stal populárním stimulem a nástrojem interpretace.

Mýtus je třeba číst jako partituru, ne jen notovou osnovu jednu za druhou, pouze z celku je možné vydolovat význam. Je třeba se smířit: mýty neříkají nic o tom, co by nás mohlo poučit o řádu světa, o podstatě reality, o původu člověka nebo jeho osudu [...] žádná metafyzická laskavost, pomoc vyčerpaným ideologiím. Učí nás o společnostech, od nichž pocházejí, pomáhají vysvětlit vnitřní síly, jež jimi hýbou, osvětlí původ institucí. Odhalí způsoby fungování lidské mysli, tak konstantní v průběhu věků a na tak obrovských rozlohách, že je můžeme považovat za základní (Lévi-Strauss, 2006: 596).

Francouzský sémiotik Roland Barthes upozorňuje na nestabilitu mýtu: „[...] u mytických konceptů neexistuje stálost: mohou se vytvářet, střídat, rozkládat, zcela mizet“ (Barthes, 2004: 119). Přes tuto nestabilitu existují základní srozumitelné obrysy: Prométheus je přítel lidstva, archetyp rebela provází lidstvo po celé dějiny atd.

³⁶ Překlad P. J.

³⁷ T. S. Eliot „Odysseus, řád a mýtus.“ *Revolver revue* 11–13, Jaro 2012, No. 86.

2.7 Mýtus a osmdesátá léta v československé alternativě

Ve vzpomínce osmdesátá léta působí myticky: přes všechny obtíže doby – cenzuru, nemožnost cestovat, prakticky žádný kontakt se západní hudební scénou, nedostupnost kulturních předmětů jako hudební nástroje, represe a perzekuce – vznikl barevný svět alternativy, svět tvůrčí energie a solidarity. Skupiny rostly jako houby po dešti, vystavovalo se ve stodolách a sklepích, hrála divadla Pražské pětky a další, točily se nezávislé filmy, vše v nekomerčním a radostném duchu přátelství. Campbellova mytická cesta hrdiny je zde ve fázi překonávání překážek na cestě za poznáním (Bowie, 2008: 292). Šlo o mýtus hrdinský, protože všichni bojovali s nepřízní osudu. Osobnosti scény byli „neintelektuálšší intelektuálové“, zběhlí v avantgardě, Kafkovi a Dostojevském, ale jakoby mimochodem, jakoby šlo o každodenní samozřejmost. Spojovaly je rituály alternativy – odlišení se od hlavního proudu tvorbou, postojem, vzhledem – dlouhými či velmi krátkými vlasy, solidaritou a generační spřízněností, oceňováním opravdovosti.

Zásadním spojujícím faktorem pro dospívající v sedmdesátých letech bylo uvědomění si života v okupované zemi. Pocit bezmoci, utvrzovaný náladou ve školách, se v alternativní kultuře přeměnil v tvůrčí rezistenci proti ponížení, v hrdost, že přese všechno si mladí lidé vybudují vlastní kulturu.

Zároveň to tak i bylo (pro nás, insidery): mytologie alternativní kultury byla zakládající, Malinowského chartový (vysvětlující) mýtus založený na instrukcích, jak se správně chovat. Manifesty Jazzové sekce, undergroundu i Charty 77 (paralelní kultura) volaly po příkladném chování: tvořte, nedejte se zastrašit, buďte autentičtí, atd. Alternativa osmdesátých let se stala částí české kultury, vyprávění přešlo jakožto mýtus v kulturní paměť.

Dnes, kdy hrdinové alternativy jsou nahrazeni novými, a dožívají a postupně odcházejí, je ještě možné vyslechnout jejich vyprávění a z jejich příběhů vytvořit obraz doby.

2.8 Závěr

Z pozoruhodné a rozsáhlé historie chápání mýtu jsem pro tuto dizertaci zvolila koncepty teorie Mircea Eliadeho, Bronislawa Malinowského a Josepha Campbella, a to především ve dvou významech:

1. Mýtus jako norma. Funkcí mýtu je stanovit model chování. Mýtus zachycuje archetypální příběh, který existoval v minulosti a který můžeme vidět i v našem životě. Mýtus jako určující vyprávění, jak věci probíhaly a jak se opakují ve společnosti, která je mýtem formována. Člověk se stává současníkem mýtu, jakmile jsou vyprávěny či napodobovány hrdinské činy mytických postav. Jde o zakládající, vysvětlující mýty, instrukce, jak se správně chovat. Jsou to „posvátná“ vyprávění kmene, jejichž rituální připomínání má účinky na sociální a politický život.

2. Mýtus jako vzpomínka, historie, která se vypráví. Vyprávění formuje současnost. Zpětně vnímání činů jako mytických z nich mýty činí. Z insiderské perspektivy to znamená, že tak to bylo a opakuje se to, z outsiderské právě opakování způsobuje, že se to pořád děje. Tento rozměr shrnuje Assman:

Mýty jsou vzpomínkovými figurami; rozdíl mezi mýtem a dějinami tu je vedlejší. Mýtus je fundující historie, je to historie, která se vypráví, aby se současnost projasnila z hlediska počátku.[...] Vzpomínkou se z dějin stává mýtus. Tím nepozbývá na skutečnosti, právě naopak – získává realitu ve smyslu normativního a formativního působení (Assman, 2001: 50).

Jak uvidíme na následujících stránkách, mýtus jako norma a mýtus jako vzpomínka jsou užitečné nástroje pro popis alternativní scény. Konkrétněji nám mýtus poslouží těmito vlastnostmi: Mýtus odhaluje, jak ta a ta skutečnost vznikala (Eliade, 2006: 53) a žádná událost se neodehrává jedinkrát (např. odsouzení a smrt Sókrata), ale odehrávala se a bude se odehrávat neustále; táž individua se objevovala, objevují se a budou objevovat (Eliade, 2006: 74). Mýtus je exemplární model (Eliade, 2006: 64). Odhaluje, jak ta a ta skutečnost vznikala a nepřímo odpovídá na otázku proč (Eliade, 2006: 53). Jeho hlavní funkcí je „fixovat“ exemplární modely všech ritů a všech významuplných lidských aktivit: stravování, sexuality, práce, výchovy atd. (Eliade 2006: 66). Výsledkem opakování modelů je udržování se v posvátnu, tedy ve skutečnosti; reaktualizací činů je posvěcován svět (Eliade 2006: 67).

Člověk se cítí natolik člověkem, nakolik napodobuje civilizační hrdiny [...]. Tatáž individua se objevovala, objevují a budou objevovat při každém obratu kruhu v sobě samém (Eliade 2006: 68).

Výše shrnuté myšlenky o mýtu Mircea Eliadeho, Bronislawa Malinowského a Josepha Campbella jsem použila na vytvoření teoretického rámce této dizertace. Inspirována Eliadovou větou „Mýty mohou měnit vzhled, jejich funkce zůstává táž. Nezbyvá než sejmut jejich nové masky.“ (Eliade, 2004: 14) sejmula jsem masky alternativy. Mezi jednotlivými osobnostmi české alternativy osmdesátých let jsem našla tyto mytické archetypy:

- prométheovský mýtus Jazzové sekce, která vytvořila podmínky pro rozvoj scény a poskytla, podobně jako Prométheus, mnoho darů české alternativní kultuře,
- cestu hrdiny Miroslava Waneka,
- mýtus ztraceného ráje u Karla Babuljaka,
- mýtus rebela u Mikoláše Chadimy,
- mýtus Odyssea u Pavla Zajíčka, který musel opustit Československo a dokázal se po letech vrátit domů,
- mýtus Hermův u písničkáře Oldřicha Janoty v období jeho spolupráce s elektronickými experimentátory Pavlem Richterem a Lubošem Fiedlerem,
- mýtus Psýché u Marky Míkové, která dokázala vidět to, co je jiným skryto.

Jde o úzký průřez českou alternativou, ale naznačuje některé hlavní směry. V jednotlivých kapitolách ukazují, jak funguje pojetí mýtu jako normativního příběhu a jako vzpomínky, která se vypráví. Používání mýtů u alternativních osobností je jako vracet se k originálu, k základnímu archetypu, poukazovat na to, jak žít lidsky v jakýchkoliv podmínkách. Tímto způsobem se daří dostat se pod povrch ke skrytým souvislostem. Co jsem chtěla vytvořit, je: „Mytologie, posvátný příběh kmene“ (Malinowski, 1954: 98).

3. JAZZOVÁ SEKCE: PROMÉTHEUS



Logo Jazzové sekce – „Křídla svobody“ (Joska Skalník)

Žij pro radost – Tvoř s láskou – Umírej s vírou

- nápis na desce Jazzové sekce, umístěné na hoře Klíč u Nového Boru

3.1 Pohled zevnitř

Ani nevím, jak jsem se dozvěděla o Jazzové sekci. Působila jako magnet; organizovali ty nejzajímavější hudební festivaly a koncerty, vydávali časopis *Jazz Bulletin* a knížky. Někdy v osmnácti letech jsem se s kamarády Ivanem Sládkem a Martinem Klapperem, stejně zapálenými pro alternativní kulturu, vypravila do centra Jazzové sekce v Krči a nakoupili jsme *Bulletiny* a plakáty. Zažádala jsme o členství, ale byla jsem odmítnuta, protože list čekatelů byl příliš dlouhý. To mě mrzelo, protože jsme Jazzovou sekci obdivovali. Byli to hrdinové, kteří dokázali ignorovat normalizaci a dali nám pocit hrdosti, že na nás omezení neplatí a budeme žít svobodně a plně, že nejsme žádní chudáčci. Když byly Jazzové dny zakázány, staly se akce skutečným dobrodružstvím: šťastně jsme se vláčeli do vzdálených bizarních míst, kde se utajeně pořádaly koncerty avantgardních hudebníků jako Fred Frith a Chris Cutler.

S Karlem Srpem, předsedou Jazzové sekce, mě seznámila někdy v roce 2008 americká kulturní aktivistka Maya Cain, která zprostředkovala řadu kontaktů Čechů s americkými umělci, ať už to byl Lawrence Ferlinghetti nebo The Residents. Kdysi nedostupný kulturní hrdina byl přátelský, překypoval radostnou energií a interview pro

tuto dizertaci poskytl s velkorysou ochotou. V současném sídle Jazzové sekce-Artfora ve Valdštejnské ulici vytvořil oázu pod stromovím, s klecí barevných papoušků a publikacemi Jazzové sekce vystavenými v malém sálku. Při rozhovoru s ním mně přišlo nedůstojné se vyptávat na spolupráci s StB; raději jsem se o ní poučila z archivních materiálů a z rozhovorů s aktivisty jako Mikoláš Chadima. Někteří příznivci Jazzové sekce spolupráci s StB Karlu Srpovi stále zazlívají, ale většina ji chápe jako prométheovskou hru, která měla jediný cíl: zachránit Jazzovou sekci, která znamenala dar „ohně“ alternativní kultury.

3.2 Prométheovský mýtus jako rebelie proti starému řádu

Prométhea v této kapitole používám jako rebelskou postavu, stavící se proti tyranské autoritě, postavu přinášející lidem oheň a další dary s péčí a láskou, postavu ochotnou za svoje činy trpět. Vojtěch Zamarovský (Zamarovský, 1982: 388) ho charakterizuje jako „zosobnění odvahy a vytrvalosti, hrdého vzdoru a odporu k starým řádům, lásky ke svobodě a lidumilnosti, nejstarší a přitom stále živý symbol boje za pokrok a štěstí lidstva“. Zamarovský shrnuje mýtus o Prométheovi podle Aischylovy tragédie z doby kolem roku 470 př. n. l. *Spoutaný Prométheus* a zlomků *Osvobozený Prométheus*.

Zde je krátká a hrubá parafráze známého příběhu: Prométheus se postavil Diovi, který se rozhodl vyhubit lidské pokolení, vdechl lidem naději a přinesl jim darem oheň, naučil je tavit kovy a vyrábět nástroje, naučil je řemeslům a počítat, psát a číst. Přiměl koně a býky člověka poslouchat, postavil první loď a seznámil lidstvo s léky. Za to ho Zeus nechal přikovat ke skále na Kavkazu. Prométheus se ani v tuto chvíli nekaje, k pokoře ho má donutit orel, který mu každý den vyklove játra. Ani bolest ale Prométhea nedonutí litovat svých činů. Z utrpení je vysvobozen až Héraklem (Zamarovský, 1982: 388-389).

Prométheův mýtus byl převyprávěn v různých historických kontextech nejrůznějšími způsoby. Například nejstarší známá verze v Hesiodově *Theogonii* v polovině sedmého století př. n. l. se odlišuje od Aischyla zdůrazněním „podvodných“ rysů – Prométheus ošidí Dia, když mu nabídne jako obětinu hromadu tuku. *Odpoutaný Prométheus* Percy Bysshe Shelleyho zase odmítá Prométheovo konečné smíření s Diem.

Tato kapitola chce ukázat, jak se stal příběh Jazzové sekce mýtem o slavných činech minulosti jakožto zdroji morální a kulturní autority. Tento příběh ukazuje, jak donést světlo těm, co jsou bez moci v boji proti tyranii a autoritářským režimům všech druhů. Dar ohně je symbolem tvůrčích sil hudby a umění vůbec, oslava lidského intelektu a imaginace.

Důležité je, že Jazzová sekce přinesla lidem světlo kultury a zároveň ukázala cestu občanského odporu. Stejně jako Prométheus, Jazzová sekce funguje jako určitý obětní beránek, na něhož hlavní božstvo svalí zodpovědnost za všechny potíže. Prvek utrpení je důležitý, bez něj by se Jazzová sekce nemohla stát mýtem. Aktivističtí intelektuálové z Jazzové sekce ve chvílích kulturní a morální krize věděli od začátku, že jejich činnost vyvolá nevoli státního zřízení:

Možná že jsem se k Jazzové sekci dostal náhodou. Spíš to ale byla jen otázka času, kdy na aktivity Jazzové sekce člověk ve věku přes dvacet let zájímající se o rockovou muziku narazí. Bylo to v době tuhé normalizace, kdy přístup k jakýmkoliv informacím o „západní“ kultuře byl vládnoucí garniturou blokován. Jazz nebyla až tak moje parketa, ale zjistil jsem, že JS není zdaleka jen o jazzu. V Sekci jsem hledal hlavně informace o muzice a spřízněné duše. Ohromně mě naplňovalo být součástí party, která připravovala Pražské jazzové dny a podílela se na dalších aktivitách. Postupem času, aniž si to člověk příliš uvědomoval, jsme trávili práci na projektech Jazzové sekce veškerý volný čas. Samozřejmě jsem si rizika spojená s naší činností uvědomoval a vlastně jsem počítal, že dříve nebo později moc udeří. Ale stejně mě zaskočila razance, se kterou zakročila, vždyť už byl čas perestrojky. Asi nikdo z nás neočekával, že zavřou celý výbor. (Rozhovor s Čestmírem Huňátem 20. 7. 2012).

Předseda Sekce Karel Srp od konce sedmdesátých let čekal zatčení a byl na ně připraven:

Věděl jsem, že to funguje jako ilegální činnost. Já jsem tomu všemu říkal předkriminální stav, protože jsme čekali, že nás každým okamžikem zavřou, měsíc, rok, tři roky, pořád pod šílenou kontrolou, ale ty kriminály nepřicházely. My jsme ty naše časopisy, bulletiny a plakáty měli natlučený hřebíkama po stěnách a jednou se Mikoláš Chadima rozhlídl po těch bulletinech, to bylo před zavřením, a říká, ale pane Srp, že jsme je srali dlouho! A tak jsme ten kriminál protahovali, protože bejt soud o pár let dřív, to bychom vyfásli deset let, ale pak už to tálo, veřejný mínění bylo na naší straně, měli jsme styky se zahraničím³⁸ a nebylo to tak hrozný (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

³⁸ Tisíce lidí podepsalo protestní prohlášení proti zatčení JS, mezi nimi mnoho žijících velikánů jazzu a literatury. Paleta jmen je obrovská: Edward Albee, Joan Baezová, Allen Ginsberg, William Golding, Paul

K Jazzové sekci se pozornost obrátila po likvidaci undergroundu:

Poté, co byl [v letech 1976–1983 v procesech, věznění a vyhoštění z republiky] prakticky zlikvidován underground, přesunula se pozornost bdělého represivního aparátu na nové objekty, zejména na alternativní skupiny a Jazzovou sekci, jakousi kvočnu, která pod svými křídly ochraňovala celý ten kvas nové, především amatérské hudby – alternativy, později punku a nové vlny (Vaněk, 2002: 190).

K zatčení, procesu a věznění se dostanu v dalších částech kapitoly.

Jazzová sekce se pokoušela rozkrýt iluzi svobodné tvorby, kterou režim v období po skončení procesů s undergroundem budoval. V boji proti režimu šlo tedy o to ukázat, že není vše tak, jak se na první pohled zdá. To bylo obtížné, protože Sekce kromě svých členů a sympatizantů neměla možnost pravdu o sobě nikde ventilovat, pouze mohla doufat v přimluvu slavných zahraničních přátel, jako byli například američtí spisovatelé Kurt Vonnegut, Jr. nebo John Updike, kteří Jazzovou sekci v Praze navštívili.

V té době ten bolševik chtěl dokázat, a zvláště po našem uvěznění, že jazz tady není vůbec zakázaný. Takže když jsme my byli zavřený, tady bylo nejvíc jazzových festivalů a nejčastěji se hrál jazz v klubech, protože voni chtěli dokázat, že tady je to všechno v pořádku (Rozhovor s Karlem Srpem, 20. 8. 2011).

Jazzová sekce byla v průběhu osmdesátých let postupně odizolována od jazzového života. Někteří zahraniční návštěvníci Československa byli zmateni, když si doma četli články o procesu s Jazzovou sekci a o potlačování jazzu (např. Kurt Vonnegut otiskl 14. 12. 1986, v době vazby Jazzové sekce, článek v *New York Times* „Nemůže Praha nechat na pokoji aspoň jazz?“), a v Praze pak viděli množství jazzových koncertů. Stejně tak mohli být uvedeni v omyl někteří Češi a množství festivalů v rámci povoleného rámce mělo zpacifikovat jejich případné protesty.

V roce 1983 byla zahájena další akce, zaměřená k izolaci a nakonec ke zničení Jazzové sekce. Založila bohatě fundovanou organizaci Československá jazzová společnost (její funkcionáři, na rozdíl od lidí z Jazzové sekce jsou placeni), a té nejen dovolili, ale doporučili a nakonec nařídili organizovat jazzové podniky za předpokladu, že „nevybočí z tematického rámce“. Krajské a místní partajní sekretariáty obdržely instrukce, že ode dneška (až na další) se má jazz, pokud je za ním Společnost,

McCartney, Wynton Marsalis, Arthur Miller, Toni Morrisonová, Iris Murdochová, Sonny Rollins, Susan Sontagová, Tom Stoppard, John Updike, Kurt Vonnegut, Jr., ad. (Škvorecký, 1988: 59).

s pomocí všech komunistů podporovat a propagovat. Následovala záplava jazzových koncertů a festivalů, jež vyvrcholila v roce 1986 (Škvorecký, 1988: 50–51).



Jazzová sekce 1986. Vlevo Kurt Vonnegut, s brýlemi překladatel Jaroslav Kořán, vpravo Karel Srp. Foto Jiří Volek.

Součástí snahy vyvolat dojem, že Jazzová sekce není pronásledována režimem, bylo využití xenofobie a naočkování morální panikou, jakési šikany ze strany lidu, totality zdola. Mohou ji dosvědčit všichni hudebníci zmínění v této práci.

Místní správa se pronásledováním pankáčů a fanoušků nové vlny vydávala za vykonavatele „vůle lidu“. Tímto způsobem se docílilo, že prováděná represe byla, bezprostředně demokratická. Působil lid, občas se prosazovala vůle těch, kteří instinktivně nenáviděli ty, kteří se chovali a oblékali jinak než oni, vůle těch, kteří v kulturním podzemí a odlišné kultuře viděli sexuální a kdoví jaký rozvrat, kteří se báli nemoci AIDS, pohoršovali se nad vším, co by oni sami neudělali [...] občanská společnost byla zneužita proti demokratickým potenciálům (Vaněk, 2002: 221–222).

Jazzová sekce se snažila všemi prostředky, co měla (*Bulletiny*, publikace *Jazz Petitu*) rozkrýt tuto hru a ukázat realitu: povolení jazzových produkcí sloužilo jako zástěrka nesvobodné situaci v Československu. Sloužila jako svědectví a jako obrana, když byla exploze nových alternativních skupin zadušena články v *Tribuně* a *Rudém*

právu. Stala se nechtěně obhájcem pošlapaných lidských práv. Byla společně s Chartou 77 jedinou organizací, která to na začátku osmdesátých let dokázala.

3.3 Dar ohně: Význam Jazzové sekce pro život v Čechách



„Nastávají horká osmdesátá léta: Joska Skalník to charakterizuje na obálce bulletinu *JAZZ 26* s notovým papírem s krabičkou s hořícími zápalkami.“ (Kouřil, 1999: 83).

Josef Vlček (Vlček, 2001: 222–225) charakterizuje Jazzovou sekci jako „původně zájmové uskupení při Svazu hudebníků s cílem organizovat jazzové koncerty a 4x ročně vydávat bulletin“. Ideálním vyjádřením její existence by byla parafráze hesla „publish or perish“ (publikuj, nebo zhyň), znějící „publish and perish“ (publikuj a zhyň).³⁹ Hlavním aktérem byl od počátku Karel Srp, nejdřív jako místopředseda a od roku 1981 jako předseda. Sekce mohla mít zpočátku jen tři tisíce členů, protože publikování *Zpravodajů*, *Bulletinů* atd. bylo takto kapacitně omezeno tiskárnou. Řada čekatelů na členství byla dlouhá a mnozí se nikdy nedočkali. I přes omezenou velikost byl význam Jazzové sekce zásadní: podporovala alternativní hudbu, věnovala se vydavatelské činnosti. Po roce 1977, jednak přirozeným vývojem, jednak po procesech s undergroundem a po Chartě, rozšířila Jazzová sekce svou podporu od úzce zaměřené specializace na jazz také na alternativní rock. V osmdesátých letech se Jazzová sekce musela smířit s nemožností organizovat festivaly a koncerty, a proto se energicky vrhla na vydavatelskou činnost. Vladimír Kouřil (Kouřil, 2006: 78) popsal dekádu jako „čekání na zázrak, klacky pod nohama i nad hlavou“. Na rok 1980 připravila Jazzová sekce desáté⁴⁰ a na rok 1982 jedenácté⁴¹ Pražské jazzové dny, kde měli hrát např. FPB,

³⁹ *Poetics Today*, Vol. 30, No. 1, „Publish and Perish: Samizdat and Underground Cultural Practices in the Soviet Bloc (II)“ Spring, 2009, s. 1–26, Duke University Press.

⁴⁰ Písemné zdůvodnění zákazu PJD v roce 1980 znělo: „Pražské jazzové dny se v letošním roce nekonaly pro neodpovídající politickou a ideovou orientaci, pro nedostatečné politické garance ze strany

Relaxace, Mozart K Oldřicha Janoty a řada zahraničních kapel v čele se zásadními soubory tehdejšího západoevropského levicového hnutí Rock in Opposition. I když byly na poslední chvíli zrušeny,⁴² některé koncerty zahraničních hostů se přes zákaz uskutečnily v náhradních prostorách a celkově jejich linie předznamenala další hudební dění. Jazzová sekce iniciovala vznik mnoha mladých kapel, dodala jim kuráž a obecně zvyšovala kulturní povědomí mladých lidí i v nejzazších koutech Československa.

Rozsah dopadu na celou generaci jsem si uvědomil až později. V podstatě každý, kdo se zajímal o kulturní dění, věděl o Jazzové sekci. To se potvrzovalo a vlastně dodnes potvrzuje při nejrůznějších setkáních, která absolvuji třeba v rámci Unijazzu, ale i jinde. Netýká se to samozřejmě současné nejmladší generace, která většinou o naší nedávné minulosti moc neví nebo má o ní poměrně zkrleslé představy (Rozhovor s Čestmírem Huňátem 20. 7. 2012).

Přínos Jazzové sekce pro alternativní scénu je nezpochybnitelný přinejmenším v následujících oblastech: vytvoření české scény, prolomení izolace, podpora amatérů, formulace programu alternativy osmdesátých let a vydavatelská činnost. Všechny tyto oblasti podrobně proberu v následujících podkapitolách.

3.3.1 Vytvoření české scény

Pokud skupina chtěla vystupovat na veřejnosti po roce 1968, musela odstranit vše, co by připomínalo západní životní styl, včetně anglických názvů a textů. Proměna scény byla postupná, jediným mezníkem bylo vládní usnesení č. 2012 z roku 1972 o rekvalifikačních zkouškách (Vaněk, 2010: 242), ale byla to proměna k nesvobodě⁴³. Vznik ryze české scény proto může být na první pohled chápán jako jakási „z nouze ctnost“. Takový pohled však opomíjí významnou skutečnost, že české prostředí zároveň přejímalo hudební kulturu ze Západu a přeměňovalo ji v originální českou kulturu. Negativitu restriktivního nařízení Jazzová sekce postupně obrátila v klad. Afiliace k

pořadatele. Vzhledem k masovému ohlasu rockové a jazzrockové hudby u naší mládeže a vzhledem k živelnému rozvoji této hudby a zvláště pořadatelských akcí s touto hudbou, pokládáme za nezbytné zabývat se otázkou vhodné prezentace této hudby. Je nutno zabezpečit nového odpovědného pořadatele. Bude projednáno s Národním výborem hlavního města Prahy“ (Kouřil, 1994: 178).

⁴¹Osmého března 1982 oznámil Karel Srp ústně JUDr. Františku Trojanovi, vedoucímu Oddělení umění Odboru kultury Národního výboru hl. m. Prahy, že JS plánuje jedenácté PJD. Ten mu sdělil, že žádná akce nepovolí, protože Jazzová sekce už neexistuje (Kouřil, 1994: 178).

⁴²„Ouahady věc načasovaly tak, aby způsobily Sekci co největší finanční ztrátu, protože musela vracet peníze za prodané lístky a zároveň zaplatit zahraničním kapelám aspoň cestovné a pobyt“ (Škvorecký, 1988: 38).

⁴³Blue Effect se přejmenoval na Modrý efekt, Rangers na Plavce atd.

českému jazyku byla jednak spojena s tvorbou českých básníků (Kainar, Hrabě, Dyk ad.) a jednak s generačním přístupem k jazyku, který byl hravý, ironický, dadaistický, zřetelně jiný než tradice písní Suchého a Šlitra a Voskovce a Wericha (viz antologie *Československá rocková poezie 1969–1989*, Vlasák 2010; a *Den bude dlouhý* editorů Šulc a Riedel, 2004).

Oproti předchozímu desetiletí začali hudebníci osmdesátých let vnímat češtinu jako přednost, zmizel pocit nucenosti, který panoval v sedmdesátých letech.⁴⁴ I když koncem šedesátých let byly kapely, které preferovaly české nebo slovenské texty (Olympic, Flamengo, Soulmen, Prúdy), jiné, které hrály rhythm'n'blues (Matadors, Komety) nebo klasický rock'n'roll, ji odmítaly.

Čeština začala být používána s rozkoší a sarkasmem, novým způsobem, a s konečnou razancí tak bylo popřeno tvrzení, že se pro rock hodí jen angličtina. Zákaz angličtiny nebyl spojený jen se strachem ze západního vlivu; čeština byla preferovaná cenzory, protože jí byli schopni rozumět, a samotní textaři na sebe byli nuceni uvalovat nejpřísnější autocenzuru. Jako nečekaný vedlejší efekt přineslo omezení také zkvalitnění hudební složky, protože profesionálové v jazzu i rocku (Modrý efekt, Mahagon, Energit, Jazz Q ad.) nasměrovali většinu úsilí na instrumentální party.

Tím, že se nemohlo zpívat anglicky, se hodně skladeb hrálo jako orchestrálky, takže Jazzový orchestr Československého rozhlasu, řízený Josefem Vobrudou a Kamilem Hárou, nahrával všechno jako orchestrálky a nahrával je skvěle. Na to potřebovali kvalitní muzikanty; muzikant by ke Gustovi Bromovi nepřišel nepřipravený, že by měl ostudu, že by ho napomenul kapelník. Čili stoupala hudební úroveň díky tomu, že se nemohlo anglicky zpívat (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Při ohlédnutí do historie českého rocku (například cyklus České televize *Bigbít*) je zřetelný vývoj od přejatých/kopírovaných skladeb první poloviny let šedesátých, které působí dojmem, že se zde hudebníci učili abecedu. Hudební vývoj by se ubíral k původnosti, i kdyby nebyl zákaz angličtiny, protože cesta od přejatého k původnímu je logickým vývojem dospívání žánru.

Já pamatuju bigbítáky ještě před osmašedesátým rokem, a to frčela angličtina, byly i český texty, ale dobřejch textařů bylo málo, třeba Pavel Vrba a Zdeněk Rytíř, ale ti přešli ke komerci. Po srpnu byl zákaz anglicky zpívat, ale nejenom zpívat, všichni museli mít saka, bubeník směl být bez saka, nikdo

⁴⁴ Například *Kuře v hodinkách* skupiny Flamengo bylo otextováno v angličtině, ale v roce 1972 mohlo vyjít pouze pod záštitou zasloužilého umělce Josefa Kainara a jeho českých textů.

nesměl mít dlouhý vlasy, zpívat anglicky mohl pouze zpěvák barevné pleti a muselo to být s protiválečnou tematikou.⁴⁵ A tak to bylo nalinkovaný a nikdo si neškrť. Ty kapely si to samy hlídaly, protože si někde chtěly zahrát – protože kdo nehrál, neexistoval. To bylo vážně míněný a fungovalo to. Já to říkám proto, že když jsem se stal ředitelem na Ministerstvu kultury po roce 1989, tak pode mě spadla celá cenzura – všichni ti důstojníci kágébáci, estébáci a hlavně právníci, najednou patřilo těch šedesát lidí pode mě. Takže vím, jak se ta cenzura dělala, nebyla to věc těch důstojníků a těch právníků, ale byla tu obrovská autocenzura. Nahoře hledali souvislosti: jak často se píše o tomhle tématu, kolik asi atd. A najednou se objevili Bluesberry, úplně čerstvej vítr, protože oni zpívali česky, zpívali uliční poezii, bych to řek, a bylo to úplně jiná šňáva a naše krevní skupina. A samozřejmě Mišík, ten byl s Kainarem, Špejchar blues, to se hraje dodneška (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Česká identita skupin, jejich české názvy a textové i hudební myšlení vytvořily svébytnou verzi rocku, neodvozenou od amerických a britských vzorů, takovou, která do té doby existovala jen v undergroundu.⁴⁶ Svěbytné názvy jako Dvouletá fáma, Třírychlostní Pepíček, Ještě jsme se nedohodli, Jasná páka, Urnový háj, Odvážní bobříci, Už jsme doma, Sdělovací technika ad., představují emblematické redukce tohoto trendu.⁴⁷

V osmdesátých letech se kapely programově hlásily k českým názvům a zajímavý posun (svým způsobem rozkvět českého jazyka) je znát i v jejich textech. Právě česky zpívané texty, které jsou směsicí humoru, sarkasmu a ironie, se pozvolna stávaly trnem v oku komunistické moci [...] texty kapel vyjadřovaly obrovský potenciál jednotlivých amatérských umělců (Vaněk, 2010: 284).

3.3.2 Prolomení izolace: kontakt s Rock in Opposition a Living Theatre, mezinárodní kontakty

V roce 1969, když doznívalo pražské jaro, přijeli do tehdejšího Československa Beach Boys a The Nice, což byly v té době skupiny zcela zásadního významu, které

⁴⁵ Platilo to především pro TV. Na koncertech to tak striktní nebylo, ale přesto se většina podřídila nepsaným doporučením.

⁴⁶ Underground, především tvorba skupiny The Plastic People of the Universe, byla od začátku v roce 1969 svébytná díky duchovnímu postoji umělce mimo společnost. Samozřejmě první vlaštovkou české rockové scény – když pomíneme Olympic jako pop – bylo album Flamenga *Kuře v hodinkách* s Kainarovými texty z roku 1972.

⁴⁷ Hned na začátku devadesátých let začala řada nově vznikajících skupin v naději na úspěch ve světě zas zpívat anglicky a dala si anglická jména (Support Lesbiens, The Ecstasy of Saint Theresa). Ta část scény, která se cítila spřízněná s alternativou osmdesátých let, volila česká jména a zpívala česky (Vypsaná fixa, Budoár staré dámy, Čvachtavý lachtan, Skrytý půvab byrokracie ad.). Tato část scény stála již na tak pevných nohou, že při zahraničních vystoupeních dál používala češtinu, a díky popularitě *world music* byla dobře přijata. Exotický jazyk přidával na zajímavosti a komunikace se světem se dala vyřešit překlady na brožurkách a internetových stránkách. Používání češtiny byl jedním ze znaků kontinuity s alternativou osmdesátých let, a tedy i originální českou rockovou hudbou.

překračovaly mantinely subžánrů. Zatímco Beach Boys se od surfařské kapely plážového typu posunuli k hudebním schizofrenickým vizím svého hlavního autora Briana Wilsona, The Nice našli nový směr takzvaného classic nebo symphonic rock. To byla velká inspirace, ovšem na dlouhou dobu poslední.⁴⁸ Izolace od světového vývoje znamenala kulturní deprivaci příznivců rockové hudby na našem území. V okolních i vzdálenějších zemích tehdejšího východního bloku nebyl problém pozvat kapely velkého formátu i řadu avantgardních umělců ze Západu. Podle Petra Slabého v Jugoslávii v roce 1974 například uspořádali koncert Deep Purple pro pionýry, což dokumentuje reportáž v bělehradském časopise *Džuboks* doplněná fotografiemi, kde si teenageři ve stejnokrojích odvažují pionýrské kravaty. Nikoho to nepohoršovalo. Maďarsko odstartovalo prezentaci západní rockové hudby v roce 1981 památným koncertem skupiny Kraftwerk, o rok později Talking Heads atd. V Polsku a Východním Německu byl dán alternativní hudbě volný prostor (Rozhovor s Petrem Slabým 26. 7. 2012).

Jazzové sekci se podařilo dostat alternativní scénu z této izolace, když propojila české okruhy s podobným hnutím v Británii, s Rock in Opposition.⁴⁹ Jeho zakladatel, Chris Cutler, jej charakterizoval jako provozování hudby odmítnuté hudebním byznysem (Cutler, 1984). Zkušenost odporu Rock in Opposition proti komerční hudbě se částečně podobala zkušenosti skupin u nás bojujících s normalizačními pravidly.

⁴⁸ Nepočítám jazzové formace jako Colosseum, Mike Westbrook Band ad. Kulturní izolace v oblasti rockové hudby trvala až do konce 80. let, kdy Pragokonzert přivezl Depeche Mode a další. Koncerty skupin z Východu, jako SBB a Czesław Niemen z Polska nebo Lokomotiv GT z Maďarska, byly vyprodány.

⁴⁹ Hnutí vzniklo v roce 1978, když avant-rocková skupina Henry Cow uspořádala v Londýně festival Rock in Opposition, sponzorovaný British Art Council, na který pozvala čtyři alternativní kapely z Evropy - Univers Zero, Stormy Six, Samla Mamma Manna a Etron Fou Leloublan. Tyto skupiny pak vytvořily kolektiv ve Švýcarsku, který přijal další tři kapely – Art Zoyd, Art Bears, Aksak Maboul. Druhý festival se konal v roce 1979 v Itálii a další ve Švédsku a Belgii. Christ Cutler v roce 1978 založil nezávislou vydavatelskou společnost Recommended Records, která dále propagovala marginalizované hudebníky (Cutler, 1984).

ART BEARS

ROCK V OPOZICI

(Exkluzivní interview pro JAZZ)



Není pochyb o tom, že britská hudební scéna je díky svému věhlasu jedné z ka-
lébek moderního rocku stále vysoce uzná-
vaným centrem muzikantského dění sou-
časnosti. Pink Floyd, Genesis, to jsou pro
českého fanouška libě znějící jména abdi-
kovaných skupin „anglického progresu“,
ale ve své zemi už nemají s jakýmkoli vý-
bojem nic společného. Tvoří základnu lep-
ších forem populární hudby. Na tuto plat-
formu se dostaly v té chvíli, kdy se přestá-
ly samy v sobě vyvíjet a začaly se vyvíjet
podle vnějších vlivů okolí. Nechaly se pa-
hlit hvězdným kultem, přizpůsobily se dik-
tátu gramofonových společností rezignovaly
na všechny experimenty.

U mladých britských kapel je situace
neméně složitá. Nové nastoupivší proudy
jsou ve fázi, v níž jde ještě daleko více
o spontánní formulování generačního ma-
nifestu než o snahu posunout hranice roc-
ku co nejdále.

Není pochyb o tom, že britská hudební
scéna je díky svému věhlasu jedné z ko-

lébek moderního rocku stále vysoce uzná-
vaným centrem muzikantského dění sou-
časnosti. Ale mimo oblast bahupusté cy-
nického showbusinessu se tu toho moc ne-
děje.

A to byl jeden z důvodů, proč skupina
Henry Cow (psali jsme o nich předloni
v Jazu č. 20) zahájila své křížové tažení
proti tichu ve světě nekonečnosti. Obrá-
tili jsme se tedy na bubeníka skupiny
Chrisa Cutlera, aby nám zaměry svého
souboru vysvětlil:

„Tvrdíme pět věcí. Za prvé — hudební
průmysl nedokáže VYTVOŘIT nic. Umí jen
využívat schopností svých obětí. Za druhé
— hudební průmysl chce držet radosti
svých hostitelů na nejnižším možném stup-
ni, protože je jednoduché reprodukovat
formule, zatímco hudebníky s určitou inte-
gritou lze jen těžko držet pod kontrolou.
Za třetí — hudební průmysl rozhoduje
pouze na základě zisku a prestiže. Mají
uši pouze na poslech cinkání peněz a srd-
ce, která pumpují krev zavražděných talen-

tů. Za čtvrté — Kafka psal jen pravdu:
Paranoia je jednoduše obrazem lidských
hodnot v kapitalismu. To je nutno změnit!
A za páté — nezávislost je jen tehdy dů-
ležitým PRVNÍM krokem, když Revoluce
bude DRUHÝM.“

To znamená...

„To znamená, že chceme vytvářet právě
socialistické umění.“

Tak to už jsem někde slyšel. Ti lidé si
říkali Avantgarda a kdo z nich přežil válku,
popípadě šikanování v padesátých letech,
skončil většinou sebevraždou nebo upítem
se nad výsledky umění, které kdysi hlásal.

„Samozřejmě, že je depresivní o něčem
takovém slyšet. Já vím, že se analý histo-
rie sklábí porážkami. Ale konec konců je
to válka — bitva o budoucnost, v níž ti,
kteří kontrolují dnešek, se už nesmí zrodit.
A účastnit se boje za nové vědomí — vě-
domí, které nám pomáhá porozumět prav-
dám současnosti — je věc, která musí být
pro lidstvo podniknuta i přes všechna va-
rování historie. Snad jednoho dne vznikne

Interview Josefa Vlčka s Chrisem Cutlerem, *Jazz Bulletin* 24, Cutler třetí zprava.

Mikoláš Chadima připomíná ve své knize *Alternativa* slova Ivana Jirouse o informační blokádě jako největším zločinu establishmentu a tvrdí, že Art Bears, skupina z Rock in Opposition, tuto informační blokádu prolomili (Chadima, 1992: 245). Art Bears přijeli na osmé Jazzové dny v květnu roku 1979 a hráli v Lucerně na scéně s oblohou a oblaky Josky Skalníka.

Pro mě osobně v mých osmnácti letech jejich vystoupení bylo zjevením, oknem do světa jiné hudby, zcela novým jevem, inspirujícím k pochopení, že rocková hudba

může existovat mimo komerční scénu i zavedené subžánry. Z jejich textů byla cítit síla a urgence, šlo o vážné věci, komentáře sociální i politické. „Jejich hudba byla náročná, cítíme v ní dobře zažitého Schoenberga, Šostakoviče a Bartóka, ale vespod zůstává rockové cítění, a především dlouholeté zkušenosti z práce s lidovou písní“ (Vlček in: Kouřil, 1999: 93).

Čeští a britští hudebníci diskutovali o situaci rockové hudby v Británii a u nás (Chadima, 1992: 246). Debaty byly vášnivé, protože odpor Angličanů proti jejich nepříteli, tedy kulturnímu průmyslu a kapitalismu, byl pro Čechy vesměs nepochopitelný:

Cutler seděl téměř celou hodinu obklopen lidmi, kteří se mu snažili vytlouct z hlavy jeho politické názory. Marně. S ortodoxním marxleninistou se diskutovat nedá. Po chvíli jeho oponenti opadli, aby byli nahrazeni čerstvými silami. Ale ani to nepomáhalo. Cutler byl proti nim brzy ve výhodě. Ten zasranej asketa totiž nepil (Chadima, 1992: 205).

Cutlerovi jsem po letech musel dát v mnohém za pravdu (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

Přes nepochopení a neshody ohledně ideologie navázalo hnutí Rock in Opposition s českou scénou životní přátelství. Chris Cutler⁵⁰ přijel mnohokrát, zajímal se o českou hudbu, hlavně o Extempore a The Plastic People of the Universe, ale znal i Už jsme doma, Ivu Bittovou s Pavlem Fajtem, Oškldid a další alternativce (Cutler, 2009) a pozval Mikoláše Chadimu, aby hrál v Británii (Chadima, 1992: 289–306). Art Bears věnovali Jazzové sekci práva na vydání své druhé desky *Winter Songs* (Rozhovor s Karlem Srpem, datum 2011). Bylo však vylišováno jen několik vzorkových kusů, existenční problémy Jazzové sekce zmařily vydání prvního alba vlastní gramofonové edice (Kouřil, 1999: 93).

Prolomení informační blokády představovala i vystoupení dalších kapel dovezených Jazzovou sekcí. Ilegálně se uskutečnil koncert jedenáctých PJD (10–12. 4. 1982) se švédskými novovlnnými kapelami v klubu SSM v Horních Počernicích a na Chmelnici zahráli britští avantgardisté This Heat na „neveřejné zkoušce“.⁵¹ „Na tyto

⁵⁰Při tomto setkání vznikla trvalá přátelství. Vracel jsem se do Prahy alespoň jednou ročně, abych navštívil přátele a abych si občas zahrál. Také jsem zůstal v kontaktu s Jazzovou sekcí a sledoval její nekonečný boj o zachování festivalu a publikace. Nebylo to lehké. Hned po prvním večeru jsme se šli rozloučit a našli jsme jen ženy, jak sedí v kuchyni, která byla děsivě čistá. Když jsme večer předtím odešli, dorazila policie a odvezla si všechny muže (Cutler, 2009, překlad P. J.).

⁵¹Během pátku a soboty přejížděly hranice zahraniční kapely. Naši celníci nebyli nijak nadšeni z odbavování množství aparatury, vše se zdržovalo. Vlček jel některé kapely čekat až na hranice. Trojan

ilegální koncerty se bohužel dostali jen ti, kteří se k informaci dostali přímo z našeho okruhu nebo z okruhu přímých pořadatelů. Koncerty proběhly v klidu, kapely měly úspěch a Státní bezpečnost nezasáhla“ (Kouřil, 1999: 184).

Dalším pokusem prolomit informační blokádu byla návštěva Čtvrté valné hromady Mezinárodní jazzové federace ve Varšavě 25. října 1980, kam vyslala Jazzová sekce třicet zástupců. Snažili se vysvětlit situaci Sekce a získat odborné vyjádření k publikacím a aktivitám, aby získali podpůrný materiál při boji o své přežití⁵² (Kouřil, 1999: 372).

Výjimečnou akcí, která tuzemskému publiku zprostředkovala kontakt se zahraničním progresivním uměním, bylo uspořádání tajného vystoupení newyorské alternativní divadelní skupiny The Living Theatre⁵³ v roce 1980. Po cestě z Polska do Itálie projížděl soubor Československem a divadelník Ondřej Hrab navrhl Karlu Srpovi, že by mohli vystoupit v Praze (Kouřil, 1999). Hrál se *Antigona*:

Podarilo se mně zajistit hospodu na Ořechovce – shodou okolností to byla hospoda, kde kdysi hráli Plasticí, což jsem tenkrát nevěděl. Přijeli v sobotu a bylo to silně prokonspirováno, takže lidi věděli, že jim zavoláme v šest ráno. A teď si představ, v neděli ráno na refýži, kde bylo to tajný setkání, prázdná Praha, a najednou byla narvaná refýž plná vlasatců a všichni dělali, že se neznají, a čekali, do který tramvaje nastoupím. A viděli jsme poprvé Living Theatre a hráli *Antigonu*. Po mnoha letech jsme se shodou okolností s Malinovou potkali v New Yorku na Ginsbergově festivalu *Kvílení*, a tak jsme se objímali a tak dále. Bylo to nevyslovitelné, neuchopitelné. Kdo tam byl, tak vzpomíná dodneška, jaký to bylo. Já jsem se domníval, že to bylo tou dobou (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Antigona byla vybrána symbolicky – jde o rebelii Oidipovy dcery, která se rozhodne neposlechnout příkazu moci a pohřbí svého mrtvého bratra. Jazzová sekce jako rebelující Prométheus se jí podobal.

odmítal Srpův požadavek dát zákaz písemně, a my zase trvali na tom, že jsme žádost k povolení podali včas a nebyla oficiálně, s písemným zdůvodněním zamítnuta (Kouřil, 1999: 184).

⁵² Z hlediska Mezinárodní jazzové federace byla Jazzová sekce jedinou organizací sdružující u nás zájemce o jazz. Když se přihlásila, byla bez obtíží přijata, a tak se stala řádným členem MJF, členské organizace UNESCO. Bylo možno argumentovat, že tato skutečnost jí zaručuje právní existenci i v případě, že její domácí začlenění do Svazu hudebníků skončí. Koncem roku 1979 už bylo jasné, že k takovému stavu dojde (Dorůžka, 1997: 363).

⁵³ The Living Theatre je nejstarší experimentální americké divadlo, založené roku 1947 v New Yorku. Vůdčími postavami byli Judith Malina a Julian Beck. Stali se protipólem komerční produkce Broadwaye. Snažili se zrušit „čtvrtou“ stěnu mezi herci a diváky. Jejich poetická dramata pocházela od autorů, jako Antonin Artaud, Bertold Brecht, Jean Cocteau, T. S. Eliot, Gertruda Steinová. Často hráli v netradičním prostředí, jako třeba na ulici nebo ve vězení (Neff, 1970).

Je to především hra o lidu – a tragédie spočívá v tom, že se lid nechová tak, jak se zachovala Antigona. Tragédie je v tom, že lid zůstává k Antigoninu volání netečný, nereaguje na ně. Zahrát toto představení pro nás bylo stejně důležité jako pro vás (Kořán–Oslzlý, 1982: 88).

Living Theatre hráli za mléko a benzín. Jejich představení *Antigony* mělo znázorňovat situaci, v níž není žádná naděje na výhru, ale přesto je nutné projevit odpor; taková situace, kdy se nedá dělat nic, přesně odpovídala tehdejšímu postavení Jazzové sekce.

Living Theatre převzali Brechtovu verzi *Antigony* a přizpůsobili si ji. Ve scéně sporu Oidipových dcer Antigona volí rebelii, zatímco Isména chce uposlechnout nařízení, zákon. „Herci rozptýlení mezi diváky zpívají s rozpráženými rukama, jako by je chtěli obejmout [...] atmosféře této scény diváci často natolik podlehli, že se přidávali k pláči herců“ (Kořán–Oslzlý, 1982: 32–33).

Kromě hudební izolace se Jazzová sekce snažila prolomit i tu geograficko-politickou: zapojovala se do mezinárodních organizací, včetně Evropského výboru pro nukleární odzbrojení aj. Udržovala kontakty s ambasádami. Vladimír Kouřil (Kouřil, 1999) líčí společné akce, například loučení s kulturním atašé britské ambasády v pronajaté tramvaji, Karel Srp (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011) vzpomíná na snídani vedení Jazzové sekce s francouzským prezidentem Françoisem Mitterrandem. Snad nejpodvratnější akcí bylo školení pro zaměstnance velvyslanectví USA:

My jsme měli kontakty se Západem, s některými ambasádami, kdyby to tak někdo zmapoval! Jenže on se k tomu nikdo nepřihlásí, k tomu, co jsme si předávali. Jednou americká ambasáda přišla, že by potřebovala udělat pro svoje diplomaty školení, protože nevěděli, jak vypadá český právo. Ambasády ještě nebyly rozhejbaný, co se týče lidských práv. V jednom bytě v Dejvicích, u sochy Koněva, se diplomati sešli a já a náš právník Pepík Průša jsme je učili, jaký jsou práva při domovní prohlídce, co je to předběžná vazba předběžného zadržení. Čili to byla špionáž, dvanáct let bez pardonu pro každého z nás. To se nikde nepsalo, ani nebude (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

3.3.4 Amatéři versus profesionální jazzmani – postoj versus řemeslo

Duchem osmdesátých let byla tvorba amatérů, jež představovala obrodu žánru zdola pod vlivem punkové estetiky. Punk přinesl novou myšlenku, že může hrát každý, což souviselo s proměnou vnímání; šlo vlastně o estetickou reakci na to, co bylo někdy chápáno jako slepá ulička progresivního rocku, virtuozity a dlouhých sól. Znamé heslo „tady máš kytaru, tady tři akordy, a teď jdi a hraj“ souviselo s pojetím hudby jako revolty proti domýšlivosti elit, v níž technika měla být nahrazena vášní. Amatérská hudba se stala útokem na pojem zábavy a klasického pojetí vysokého umění. To bylo pro profesionální hudebníky něco nepochopitelného. Teoretik subkultur Dick Hebdige (Hebdige, 1979: 110) tuto proměnu spojuje se snahami německého dramatika Bertolda Brechta zrušit hranici mezi umělcem a divákem a vyměnit ji za hranici mezi uměním, snem a realitou života.

Jonathan Bolton (Bolton, 2012: 129) připomíná, jak Jirous přejal vizi budoucnosti protosurrealisty 19. století Comta de Lautréamonta „umění jednou budou dělat všichni“. Přidává svou úvahu o primitivismu jako dobře zavedeném trendu dějin umění, spojovaném s Picassovou láskou k africkým maskám či s naivistickými obrazy Henriho Rousseaua. K tomu se přidávají dionýsovské stavy šílenství, absence uměleckého školení a intoxikace, které společně vymezují onu těžce definovatelnou kvalitu „autenticity“.

Kvůli svému novému generačnímu postoji se amatéři dostali do ostrého konfliktu s profesionály, hájícími svoje řemeslo:

Hudba se pořád dělila na umím hrát, neumím hrát, profíky jazzmany, kde opravdu nesmí spadnout nota pod stůl. Myšlenka je pomalejší než synkopa, ty chlapi to uměli a tihletí rockeři, ti alternaťáci, to neuměli, pochopitelně, ale měli výraz, měli svoje přesvědčení a měli svoji generaci. Všechny kapely se rozhádají kvůli penězům a holkám. Profíci kvůli penězům, navzájem mezi sebou, ale i kvůli popularitě. A najednou je větší potlesk na Milana Svobodu, bigbeat, on byl jazzovej, ale už hrál s kytarovejma zvukama, s elektrikou, měl plno, a teď ta určitá závist. A aha, oni budou mít desku, to směly bejt jen dvě, tři jazzový desky za rok, protože to schvaloval výbor Komunistické strany Československa a byly v zemi jen dvě vydavatelství, Supraphon a Panton, a čekat na desku, než ji někdo povolil, to byla léta. A teď nic kvůli nějakým jazzrockářům, kterejm vyšla Jazzrocková dílna. Tady pochopitelně nastoupila závist; oni je neměli rádi a s námi se rozešli, protože byli předposraný, to řeknu rovnou (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Jazzová sekce se dostala do situace, kdy chtěla propagovat jazz, ale jen takový, který není rutinní, který je tvůrčí. Profesionální jazzmani dokonale hráli, ale byli to rutiněři, kteří nebyli otevření experimentaci. Zato amatérští rockeři, kteří neměli co ztratit, se dokázali pro festivaly Jazzové sekce vzepnout k originálním výkonům a měsíce nacvičovat pořad na jeden koncert:

Pražský jazzový dny měly pravidlo, že tam nikdo nesměl hrát muziku, jakou vrzá jinde v klubech. Takže profici řekli, Karle, honem, honem, my chceme hrát druhý, protože pak ještě hrajeme v Redutě a předtím jsme v rozhlase, a hráli všude ten samej repertoár. A my jsme chtěli, aby to bylo tvůrčí, takže naopak právě tito takzvaní amatéři se na to připravovali a dávali si ty věci sami dohromady. Vzdělávací činnost se s námi táhne furt. Ti profici ne, odehrát a sbohem! (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Karel Babuljak ze skupiny Mára Bubo obdivoval profesionální jazzmany, jako je třeba Martin Kratochvíl, a připadalo mu samozřejmé, že jen tito profesionálové mohou natáčet desky. Podíval se shodě náhod, která i jeho přivedla na pódium a do studia (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Narozdíl od podpory projevené diskriminovaným vlasatým muzikantům Chartou 77 a částí intelektuální elity národa se jich profesionální hudebníci nezastali. Například Petr Janda z Olympicu se vyjádřil o The Plastic People of the Universe jako o bandě neumětelů, kteří si ani neumějí naladit nástroje⁵⁴ a se kterými hudebně vzdělaní profesionálové nemohou najít společnou řeč⁵⁵ (Bigbít, 1998).

Závěrem je třeba zdůraznit skutečnost, že profesionálové se báli zadat si s režimem: stačilo slovo a na zájezd do ciziny byl vyslán někdo vhodnější. Bylo to pochopitelné, museli se nějak žít, a tak odmítali jakýkoliv rebelský postoj, byli řemeslníky. Postoj si mohli dovolit hudebníci s amatérským statutem, kteří nebyli závislí na pobírání odměny a neměli co ztratit, a proto byli těžko ovladatelní (Vaněk, 2002: 194). Skupiny na černé listině se přejmenovávaly a hrály dál. Tam, kde nějaká zanikla, vznikaly nové, unavené se přeskupovaly. Amatéři byli svým postojem nezničitelní.

⁵⁴ Ladění je v undergroundu a alternativě spojeno s řadou zlidovělých pořekadel typu: „Kdo ladí, přítěle zradí“, „Ladění je buržoazní přežitek“ atd.

⁵⁵ Mikoláš Chadima se Petra Jandy zastává, že sice neměl o PPU dobré mínění, ale přesto opustil svůj post v přehrávací komisi poté, co PPU nedostali licenci (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 8. 2. 2013).

3.3.4 Vydavatelská činnost

Vedle vlivu na hudební produkci obohacovaly aktivity Jazzové sekce také čtenářskou obec:

Lidé, kteří prožili život na Západě, kde je k dostání nebo se dá snadno opatřit každá kniha vyšla kdekoliv na světě, patrně jen velmi nesnadno pochopí, co znamenaly tyhle knihy pro dychtivé, senzitivní, kulturní mladé lidi, žijící na „hřbitově kultury“ (Heinrich Böll). Nebyly to knihy. Byla to zjevení, zázraky (Škvorecký, 1988: 46).

Ovšem zde byl vliv sekce do jisté míry limitovaný: publikace Jazzové sekce byly určeny pouze pro členskou základnu. Bylo to „[...] něco mezi oficiálními tiskovinami a samizdatem. Byly legální, ale protože se neprodávaly na veřejnosti, uplatňovaly se vůči nim mnohem mírnější cenzurní požadavky“ (Škvorecký, 1988: 39). I když se jednalo o vydávání interních publikací, grafická úroveň byla vysoká, a vysoké tudíž byly i náklady. Proto konkrétně vydání románu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* s sebou neslo mimořádné komplikace:

Anglickej král se udělal asi v 8 000 kusech, aby se dostalo na každého. Ale my jsme neměli zaplacený věci, nejvíc nás napálili na knihařině. To je tam, co je dneska Sněmovna, tam byla knihárna, a oni už byli vychcaný s prominutím, aha, disidenti, ty si na to peníze seženu. Zachránil nás Hrabal, šoupl v metru 60 000 korun Joskovi do igelitky (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Román *Obsluhoval jsem anglického krále* vyšel jako devátá publikace edice *Jazzpetit*. Byl uveden Hrabalovým věnováním „čtenářům Jazzové sekce pro potěšení“. Policie pak donutila Hrabala podepsat prohlášení, že román vyšel bez jeho vědomí (Škvorecký, 1988: 46).

Z dalších publikačních počinů je pro alternativní scénu velmi důležitá *Hudba přírodních národů* Zdeňka Justoně (*Jazzpetit* 7, 1981), svými přesahy do hudebních oblastí, které nepatří do klasického západního kánonu. Tím se čtenářům z řad alternativní scény otvíraly nové obzory.

Podobně významným spojníkem s alternativní kulturou byla publikace o současném umění *Minimal & Earth & Concept Art*, *Jazzpetit* 11, 1982 (uspořádaná Karlem Srpem, jr.), která rozšířila obzory scény o nové možnosti v souvislosti spolupráce hudební alternativní scény s výtvarnou scénou.

3.3.5 Úkoly alternativní hudby

Posledním ze zásadních přínosů Jazzové sekce kulturnímu životu v Čechách bylo teoretické vymezení alternativy. *Úkoly alternativní hudby* vyšly ve *Zpravodaji* devátých Pražských jazzových dnů a pro alternativní scénu měly zásadní význam (viz kapitola 1). Jejich autor Josef Vlček se tímto textem pasoval na hlavního hudebního kritika alternativy.

Oceňoval jsem šťavnatý entuziasmus manifestu Jazzové sekce za „alternativní hudbu“: byl v něm zápal, bez něhož se neobejde žádný manifest. Bavil jsem se při jeho hřímavých větách:

Nikdy se nesmí ztratit tak kapela, která má lidem co říci, i když přitom zpěvák dokonale neintonuje nebo bubeník vypadává z rytmu...

Někdo by se možná trochu škodolibě bavil i o nějakou dekádu později, když se autor tohoto manifestu stal profesionálně vynikajícím redaktorem významné komerční rozhlasové stanice. To ale nepovažuji za nic mimořádného: je přece možné přejít z období Sturm und Drangu k titulu vládního rady, a přitom si udržet kontinuitu osobnosti (Dorůžka, 1997: 376).

Manifest Josefa Vlčka, i když on sám tvrdí, že ho napsal vlastně mimochodem (Vlček, 2001), vyvolal širokou odezvu. Scéna, kterou v něm pojmenoval, jej přijala jako vlastní krédo. Jeho další počiny, jako například *Rockový slovník* a pamflet *Rock na levém křídle* toto postavení potvrdily bez ohledu na fakt, že po roce 1989 pracoval jejich autor jako dramaturg komerční hudební stanice Evropa 2 a později Rock Zone 105,9.

3.4 Dův trest a Prométheova neústupnost: Represe a obrana Jazzové sekce

Aktivita Jazzové sekce byly režimem sledovány s podezřením již nějakou dobu, ale vydání „*Úkolů*“ znamenalo zlom. Ze strany dohlížejících úřadů byl text vyhodnocen jako mimořádně nebezpečný:

Za „duchovní a finanční“ podpory ideodiverzních centrál a seskupení kolem časopisu *Listy* vystoupila Jazzová sekce v programu „Scény alternativní hudby“ s tezemi, které odhalovaly vztah kulturní politiky státu k veškerému hudebnímu dění. První teze Josefa Vlčka „Není rozdíl mezi manipulací s mladým talentem kdekoli na

světě. Všude je podřízen normám, na nichž systémy stojí. Buď na obchodních, nebo ideologických“. Tato charakteristika zcela jasně ukazuje, kam může vést ideologická diverze v oblasti populární hudby. Vede ke vzniku tzv. druhé kultury, která balancuje na „břítovém ostří zákona“. ⁵⁶

Od vydání Vlčkových tezí lze sledovat tvrdý postup proti Jazzové sekci, který vyvrcholil jejím zákazem (Vaněk, 2002:191). Vaněk poukazuje na to, že Jazzová sekce nebyla zakázána ihned, ale že byla použita vyzkoušená metoda „vyhnutí“, tedy likvidace bez násilí, pomocí nadřízených orgánů, které ani nemusely zakazovat, ale při schvalovacím procesu pouze odkládaly termíny schválení akce a neodpovídaly.

Jazzová sekce začala s obranou. Jak říká Karel Srp, první strategií, jak obelstít úřady a uspořádat koncert, bylo využít amatérského statutu činnosti, protože ta pak nespádala pod Pragokonzert, ale pod Ústav pro kulturně výchovnou činnost (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Tam byl Míla Langr, kterej se tvářil jako soudruh, ale záhy vzal kramle a šel rovnou do Svobodný Evropy. A Míla, pokud ještě byl na své židli, tak nám obrovsky pomáhal, protože on mohl amatéry hodně vysílat. Tomáš Krivánek, tomu bylo dvacet let, statečněj kluk, dělal androšský koncerty u Zábranských, a ty jsme kryli amatérskou činností (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Nicméně i amatérské skupiny musely mít alespoň zřizovatele, který ručil za bezproblémovost kapely. Zřizovatelé tedy byli vzácní odvážlivci, kteří se nebáli na sebe vzít riziko a umožnili mnoha kapelám veřejné vystupování. Obvyklé bylo uspořádat koncert více kapel, které se tak ukryly jako „hosté“ pod křídla jedné, která zřizovatele a případně přehrávky měla (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 7. 7. 2012). Schvalování repertoáru řešila Jazzová sekce často tak, že na seznam psala pod všechny skladby jako autora Jaroslava Ježka (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011), rockové soubory zase psaly skladby oficiální pop music. Konkrétně Mikoláš Chadima řešil restrikce tím, že se jeho kapela jmenovala na každém koncertu jinak. Co se zřizovatele týče, například když FAMU pořádala koncert svého studentského časopisu *Kavárna A.F.F.A.* v roce 1988,

⁵⁶ Kotál, R., *Systém kontrarozvědných opatření, zaměřených na odhalování a dokumentaci nepřátelského ideologického působení v oblasti čs. hudby*. Diplomová práce. Vysoká škola Sboru národní bezpečnosti, in: Vaněk, 2002: 191.

fakultní organizace SSM poskytla Chadimovi razítko zřizovatele. Následující text je další ukázkou, jak se obratně strategizovalo:

Nejhorší to bylo u Žabího hleny, kde nikdo neměl vůbec nic, to bylo něco super průserového. Oni hráli a nemělo to začátek a konec, ale mělo to šťávu, skvěle vypadali a byla to ta naše generace. Já jsem vždycky zalhal, psal jsem je jako skupina Žába, což mi Slavík dodnes neodpustil, on vždycky říkal, ne, my jsme skupina Žabí hlen. Stalo se, že přišel jeden novinář, který řekl, hodlám napsat z marxistických pozic o tomto koncertě. Hrál se dole v Dopravních podnicích u Vltavy. A já jsem věděl, že jestli napíše něco o Žabím hleny, tak to bude šlus, konec. Nezbylo nic jiného, a tak dělali všichni, že jsem ho ožíral, zadarmo pochopitelně, což on uvítal, mezitím ten Žabí hlen si to tam odbouchal a byl pokoj. Jenže malér byl v tom, že když někdo otevřel dveře z chodby a do toho baru, tak přece jenom ten kravál byl slyšet. Bylo běžný, že inspektoři říkali, Srpe, zavoláte nám z toho koncertu. Já jsem jim vždycky volal, když byla přestávka, aby slyšeli, že je tam klid. Spousta kapel neměla přehrávky a riziko nesli pořadatelé. Protože provozovatelé sálu jim řekli, příště už vám nepronajmeme sál. A bylo to v háji (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Po zrušení desátých a jedenáctých Pražských jazzových dnů a znejistění právní existence se Jazzová sekce snažila dál pokračovat v činnosti. Její akce se zminimalizovaly na „různé pololegální a ilegální rockové festivaly a koncerty, konané před zákazem i po něm v provinčních městečkách a vesnicích, často ukončované policejním násilím, zatýkáním a pronásledováním“ (Škvorecký, 1988: 47).

Po otištění článku „»Nová« vlna se starým obsahem“ (*Tribuna*, 1983) začaly být postupně zavírány a rušeny podniky, kluby, restaurace, tedy „všechny prostory, ve kterých se mohla vytvářet anebo alespoň projevat alternativní kultura. A tak bylo čím dál tím obtížnější pronajmout si sál či získat povolení k realizaci té které akce“ (Vaněk, 2002: 221).

Jedna z posledních akcí JS v Praze, předávání cen ankety All Stars Band bulletinu *Jazz*, se konala v jeskyni na Strahově zvané Peklo, kde byla jen kamna, jeden záchod a dvě zásuvky. Poté pořádali členové Jazzové sekce koncerty dál pod jinou hlavičkou, např. Svazu zahrádkářů. V roce 1982 tak v Riegrových sadech vystoupili Cassiber, kde hrál Chris Cutler a nynější přední představitel současné vážné hudby Heiner Goebbels. Monopolní agentura Pragokonzert dovážela v době takzvané normalizace většinou „neškodné“ francouzské šansoniéry typu Hughy Aufraye či Mireille Mathieu a bránila se uspořádat velké rockové koncerty s tím, že na to nejsou devizové prostředky (Rozhovor s Petrem Slabým, 26. 7. 2012).

Pozoruhodnou akcí v rámci obratných strategií byly dva koncerty modelky, herečky a zpěvačky Nico (která je známá z filmu *Sladký život* Federica Felliniho či jako vokalistka na prvním albu newyorské skupiny Velvet Underground). Mezi oficiálními vystoupeními ve Varšavě a Budapešti vystoupila ilegálně v Brně 3. října 1985 a o den později v Praze na Opatově (Lindaur–Konrád, 2010: 183). Lístky byly tehdy distribuovány právě přes Jazzovou sekci. Na pražský koncert přijela Veřejná bezpečnost, Nico byla vyhoštěna s tím, že musí opustit Československo do 24 hodin, a pořadatelé Miloš Čuřík a Vojtěch Lindaur, pozdější šéfredaktor časopisu *Rock & Pop*, byli vyhozeni z práce (Lindaur–Konrád, 2010: 184).

Koncerty západních avantgardních umělců se nadále mohly konat jen díky zvyšujícímu se utajení. Památné je například vystoupení ze září 1984 dua Skeleton Crew (Fred Frith a Tom Cora) v pionýrské klubovně uprostřed sídliště na Pankráci, dimenzované pro dvacet dětí, kam přišly asi tři stovky diváků (Slabý–Slabý, 2002: 756).

Zcela poslední možností byly koncerty na lodích. Mikoláš Chadima vysvětluje, že to bylo proto, že parník si mohla pronajmout i soukromá osoba a účinkující nepotřebovali žádné povolení (Chadima 1992: 328).

Úplně na závěr se hrálo na parnicích. Loděře nezajímalo, kdo, co a jak, samozřejmě estébáci to věděli, protože když někam přijde sto lidí, tak to se proflákne hned. Konzumace byla podmínka, takže to mělo charakter pivo, becherovka, alkohol. Takhle poprvé hráli brněnský Ještě jsme se nedohodli – někdo je viděl a řekl, musíte do Prahy. A oni přijeli autobusem a rovnou jsem je dal na tu loď a oni měli takovej úspěch, že museli svůj třicetiminutovej repertoár hrát znova, protože neuměli nic jinýho.

Nezapomenu na poslední parník. Když loď připlouvala k přístavišti, tak jsem viděl ty modré majáčky, jak se otáčej. Bylo tam prkno, a po tom chodil jeden za druhým a dole je brali a odjíždělo auto jedno za druhým. Dodneška to vidím, na horní palubě byl opilej Jim Čert, a zatímco to dole sbírali a vodvázeli, to byl hukot, to si neumíte představit, on hrál: „vy tesilový sráči, červený výložky“. To byly děsný věci, protože pak se to objevilo v zaměstnání, že byl ten a ten na špatný skupině a v práci žádný postup. Stálo to za hovno, že to tak říkám, ale jinej výraz není (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

3.5 Manifesty Jazzové sekce

Stejně jako Prométheus neustoupil ani přikovaný na skálu, trvala Jazzová sekce na svém poslání i navzdory represím. Svůj postoj formulovala v tištěném programu pátých Jazzových dnů v roce 1976, který obsahoval čtyřodstavcové prohlášení „Už asi jinačí nebudeme“, ve kterém Karel Srp potvrdil linii nezávislého fungování organizace.

Tato nezávislost se odrážela ve vydavatelské činnosti mimo oficiální prameny, která vytvářela povědomí, že existuje také jiná než oficiální kultura, a lidé se k ní intuitivně hlásili, i když věděli, že se účastní na něčem hraničícím s ilegalitou.

Každý psaný projev byl okamžitě rozvratnictví. „Už asi jinačí nebudeme“ vzniklo pod tlakem toho, že jsem byl neustále tahán na výslechy. To nebyly výslechy ve vyšetřovnách, to si tě předvolal inspektor kultury, kde byli další úředníci, a nikdy jsi nevěděl, kdo je kdo, ale *de facto* jsme byli rádi, že nás vyslechnou. „Už asi jinačí nebudeme“ byl manifest, kdy jsme řekli – a dost, přes nás ten vlak nejede (Rozhovor s Karlem Srpem, 20. 8. 2011).

Druhý obdobný projev je možné nazvat krátce „Ani o píd!“ . Ministerstvo kultury tlačilo na Svaz hudebníků ČSR, aby Jazzovou sekci zrušil. Ten tak učinil v dubnu 1977. Jazzová sekce však měla právní subjektivitu a odvolala se. Vznikl administrativní boj mezi komunistickou mašinérií a amatéry z Jazzové sekce. Písemná výzva Jazzové sekce o podporu a pomoc obletěla republiku a úřady byly zavaleny protesty. Do sporu nepřímo vstoupila zahraniční média a ambasády, členové Jazzové sekce se při výsleších odvolávali na Sedmý článek⁵⁷ Závěrečného aktu Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě z Helsinek z roku 1975. Úřady se zalekly a povolily Jazzové sekci další existenci s podmínkou hlubší kontroly (Kouřil, 1999).

Byla svolána valná hromada⁵⁸ členů do Hajnovky, hospody naproti Rozhlasu na Vinohradské třídě. Členové, zalarmovaní hrozícím zrušením, přepisovali oznámení o schůzi na záchranu Jazzové sekce na psacích strojích a vylepovali ho po zdech a plotech, aby všichni přijeli a Jazzovou sekci zachránili. Z celé republiky přicházely zprávy o protestech a ministerstvo vnitra vyhlásilo pohotovost v celém Československu. Karel Srp události popisuje takto:

Myslím, že to byla sobota, už předtím jsem byl vyslýchanej a bylo mi vyhrožováno, na Barťáku, normální policajtskej tlak, a teď jsem přijel na tu Hajnovku, všechno bylo pod policejní kontrolou. Svaz hudebníků nám předtím řekl, že nás nechá dál existovat, ale bude nám víc kontrolovat hospodaření. A já jsem byl rád, že Jazzová sekce může existovat dál. A ty projevy byly v duchu té doby, všechno uklidnit, kultura, budoucnost, výchova. Já jsem měl promluvit a já řekl jedinou větu, je to na pásku, co nám vrátili po listopadu, jedinou větu: Neustoupíme ani o píd', já jsem to slovo píd' řekl poprvé v životě. Když to

⁵⁷ respektování lidských práv a základních svobod, včetně svobody smýšlení, svědomí, náboženství nebo přesvědčení, (Veselý, 2001: 421 – 440).

⁵⁸ Jediná uskutečněná valná hromada, konala se 9. 4. 1978 (Kouřil, 1999).

posloucháš z toho pásku, tak to bylo pár vteřin ticho a pak se sál zved a začal řvát nadšením (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Když ani zákazy a represe nepomáhaly, vsadil režim na zřízení „konkurenčního“, ovšem kontrolovaného orgánu: Nedlouho po valné hromadě JS v roce 1978 založil Ladislav Zajíček při Svazu hudebníků Sekci mladé hudby, která měla organizovat folkové a rockové koncerty. Ta se dostala s Jazzovou sekcí do ostrého střetu.

Zajíček si ode mě půjčil psací stroj a napsal na něm zakládající prohlášení Sekce mladé hudby. Vzniká proto, aby již nikdy nevznikly žádné kapely typu The Plastic People of the Universe, DG 307 a jim podobné. Když mi to ukázal, popadl jsem svůj zneuctěný stroj a odešel. Na jeho vysvětlování, jakéj výbornej je to taktickej tah, jsem neměl náladu. Sekce spolupráci s ním odmítla. Zakládající prohlášení nikde nepublikoval, a tak bylo mnoho lidí přesvědčeno, že neochota ke spolupráci je podmíněna fouňovstvím a žárlivostí Jazzové sekce na její mladší kolegyni. Zajíček potvrdil, že je hajzl, svou pomocí, kterou poskytl kulturnímu dohledu v akcích proti Jazzové sekci. Koncem roku 1984 hlasoval Zajíček na jednom zasedání svolaném za účelem likvidace Jazzové sekce spolu s dosazeným vedením Svazu hudebníků pro její zrušení. Svou organizaci tím ale nezachránil, byla zlikvidovaná týden po onom hlasování (Chadima, 1992: 153).

Stavět svou taktiku na neštěstí druhých se zdálo lidem z Jazzové sekce nepřijatelné a po celou dobu až do svého zrušení se k SMH stavěli nepřátelsky.

K finálnímu úderu majícímu za úkol alternativu diskreditovat v očích veřejnosti se režim odhodlal v březnu 1983, kdy stranický týdeník *Tribuna*⁵⁹ otiskl článek „»Nová« vlna se starým obsahem“. Předcházela mu upoutávka v pořadu Československé televize *Aktuality* (Vaněk, 2002: 198), díky které byla *Tribuna* vyprodána.

Punkové a novovlnné skupiny v něm byly démonizovány, a hlavně v něm byly obviněny zřizovatelské organizace z podpory „imperialistické diverze“. Článek byl sice vnímán jako humoristické čtení, ale jeho důsledky byly nedozírné. Následovala šikana souborů, zavírání klubů, znemožnění koncertů.

Mikoláš Chadima, Josef Vlček a Lubomír Dorůžka zaslali redakci *Tribuny* texty polemizující se zmíněným článkem. Všechny zůstaly bez reakce.⁶⁰ Chadimův list proto

⁵⁹ *Tribuna*, roč. 14 (1983), č. 12, viz Příloha č. 2.

⁶⁰ Mikoláš Chadima (email ze dne 24. 11. 2012) vzpomíná, že odpověď z *Tribuny* dostal: „Stručnou. Poděkovali mně za souhlasný (?) [sic] příspěvek!“

potom vyšel v *Informacích o Chartě* (Vaněk, 2002: 210). Text Josefa Vlčka vyšel jako tisk Jazzové sekce s názvem *Rock na levém křídle*.⁶¹ Jeho dopis zároveň předal šéfredaktor *Tribuny* ministerstvu kultury a ministerstvu vnitra:

Ministerstvo vnitra jej prohlásilo za mimořádně nebezpečný pro bezchybné formulace a vytříbenou argumentaci. Bylo zjištěno, že *Rock na levém křídle* nebyl zaregistrován, že tiskovina obsahuje politicky závadná stanoviska[...] Karel Srp byl vyzván k vysvětlení případu. Uvedl, že „článek J. Vlčka neměl být součástí publikace Jazzové sekce. Byl původně předán týdeníku *Tribuna*, od kterého nepřišla odpověď“. Český úřad pro tisk a informace vypracoval stanovisko: pokus o rozbití jednotné umělecké fronty, o zformování legální platformy pro působení na mládež ve směru nepřátelském socialismu, nic na tom nemění ani falešné krytí citáty klasiků [...] Nebezpečnost dané publikace je umocněna vysokou profesní úrovní, zdánlivě neotřesitelnou argumentací, logikou a kompoziční dokonalostí [...] ⁶² Odbor umění Ministerstva kultury ČSSR měl jiný názor a pokusil se situaci zmírnit. Nezměnil ale nic na následující dva až tři roky trvající šikaně a represí (Vaněk, 2002: 213).

V té chvíli překročila Jazzová sekce opět „hranice vymezené činnosti“. Vydala zmíněnou brožuru *Rock na levém křídle*, nemilosrdnou analýzu článku v *Tribuně*, jež odkryla přemnohé díry ve vědomostech obou jeho autorů (byli to údajně dva tajní písíci pod pseudonymem Jan Krýzl) a taky jejich ideologickou spřízněnost, pokud jde o fenomén punkrocku, s nejzazší pravicí mezi britskými hudebními kritiky. V závěru obvinila oba fízly z „šíření pravičáckých názorů“, čímž „poškodili zájmy komunistické strany“. Nikdo na to neodpověděl, ale osud Jazzové sekce brožura zpečetila (Škvorecký, 1988: 49).

Když bylo jasné, že útok na Jazzovou sekci měl opačný výsledek, a nejen že neodradil mladé hudebníky od jejich stylu, ale že vznikaly stále nové a nové skupiny, přišla na řadu strategie dostat situaci pod kontrolu SSM a uspořádat festival Rockfest. Ten se ale stal relativně svobodnou přehlídkou.

Pro Jazzovou sekci *Rock na levém křídle* znamenal: „Tady jsme a nekecejte nám do punku.“ (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011). Na některé představitele undergroundu, jako například filosofa Miroslava Vodrážku, působil text prorežimně, protože se zaštiťoval marxistickými východisky (osobní sdělení 8. 5. 2012). Podle mého názoru je ale text brilantní polemikou (v závěru práce v Příloze č. 3), usvědčující autory z *Tribuny* a *Rudého práva* ze lži a diletantismu, a to jejich vlastními zbraněmi. Když

⁶¹ Josef Vlček obhajoval novou vlnu například slovy: „Nová vlna se stává první formou folklóru v industriální společnosti. To znamená, že znovu vzniká hudba, kterou může dělat každý, kdo má co říci, a nikdo přitom nehledí na techniku hry. Konečně se zrodila forma bělošské hudby, kde na prvním místě stojí tvůrce, a nikoliv interpret [...]“ (Vlček, 1983: 11).

⁶² SÚA, MK ČSR, k. 33 Jazzová sekce. Informace o neregistrovaných publikacích Jazzové sekce pražské skupiny Svazu hudebníků ČSR, příloha s.1, 18. 4. 1983 (Vaněk, 2002: 212).

Josef Vlček ve snaze pálit z „levicových“ slovních zbraní obviňuje autory útoku proti nové vlně ze „sabotáže dobré mnohaleté práce KSČ“, působí to spíš jako výsměch, než vážně míněná poznámka obhájce „dobré práce KSČ“.

K textu *Rock na levém křídle* (Vlček, 1983) je třeba ještě říct, že oportunistická metoda, která měla zkusit zchromit, nebo alespoň zmást soupeře tím, že vycházela přímo z jeho pozic (viz též *Úkoly alternativní hudby*, Vlček, 1979), byla jednou ze strategií, které byly občas o něco efektivnější než boj s otevřeným hledím, který praktikoval např. Ivan Jirous (Vlček, 2001: 250).

3.6 Vyrvání Prométheových jater: Likvidace Jazzové sekce

3.6.1 Zrušení Jazzové sekce

Pod tlakem státní moci se činnost Jazzové sekce nakonec zredukovala na právní boj o zachování existence a šíření informací o její situaci. Dne 20. července 1984 byla ministerstvem vnitra pozastavena činnost Svazu hudebníků ČSR a všech jeho poboček, tj. i Jazzové sekce, a 22. října 1984 byl Svaz hudebníků direktivně zrušen ministerstvem kultury (Tomek, 2003: 102). Podkladem k tomuto zákroku byl zákon č. 126 ze září roku 1968

„[...] o některých přechodných opatřeních kupevnění veřejného pořádku, kdy lze zastavit činnost nebo rozpustit dobrovolnou organizaci, jestliže její činnost směřuje proti ústavě ČSSR, proti samostatnosti a celistvosti státu, proti socialistické hospodářské soustavě, proti mírovému soužití mezi národy nebo proti důležitým zahraničně politickým zájmům státu“ (Kouřil, 1999).

Josef Škvorecký interpretuje zákon 126/68 Sbírkou zákonů a z něj vyplývající nařízení jako „neomezenou pravomoc rozpustit každou organizaci, jež by se vzpěchovala ‚normalizování situace‘, což pro něj znamená ‚bezpodmínečnou kapitulaci před cizí mocí“ (Škvorecký, 1988: 30).

3.6.2 Přípravy na výslechy a zatčení

Jazzová sekce se stala pátou kolonou, partyzánským oddílem, fungujícím v týlu. Aktivisté Sekce věděli, že jejich činnost často překračuje legální meze, a proto se snažili připravit na momenty vyslýchání, vyšetřování a zatčení:

Já jsem měl strach o druhý lidi. Měli jsme nejužší kruh, asi dvacet lidí, ten musel vědět, jak se chovat u výslechu. S naším právníkem Pepíkem Průchou, kterej byl nejstatečnější, jsme sepsali, na co má policajt právo, když tě sebere, domovní prohlídky, jak se má člověk chovat, co kde jak, byly to asi dvě stránky návodu, jak se má podepisovat, jaký se můžou otázky. Praktická věc: udělali jsme pro ten první okruh školení. Když jsme viděli, že nás čeká ilegalita v tom nejhrošším slova smyslu, tak jsme udělali výjezdni zasedání, objednali autobus, vyjeli někam poblíž města Loket a dělali jsme přípravu na ilegální činnost. Jak ilegálně rozmnožovat, Petr Cibulka přednášel o taktice výslechu a obraně proti ní, sabotérská záležitost se vším všudy. Řekl jsem, do ničeho vás nenutíme, jenom mně v průběhu soukromě řeknete, jestli do toho půjdete, nebo ne. Z těch lidí dva za mnou přišli, že pokračovat nechtějí, a chápali jsme to.

Když byl soud, tak oni chtěli dělat výslech svědků, to byla vůbec největší razie z celý normalizace, a oni vybírali z několika tisíc členů vzorek, kterej by šel k výslechu. Vybrali dvě stě padesát lidí z celý republiky, rozvrstvený, ženy, muži, věkový záležitosti a tak dále, pro který měli připravený otázky týkající se Jazzový sekce. Z nich jenom dva vrátili legitimace, neskutečná statečnost lidí, který já ani neznám (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Součástí školení byla také příprava na podporu vyslychaných. Pokud byl někdo předvolán do Bartolomějské, čekali členové Sekce na rohu, aby věděli, jak dlouho výslech trvá, jak dopadl a aby poskytli psychickou podporu (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011). Protože se všechny dopisy Výboru lidové kontroly, ministerstvu kultury a ministerstvu vnitra vracely jako nedoručitelné,⁶³ byly výslechy vítány jako jediná možnost, jak s mocí jednat. Měly tu výhodu, že kromě otázek, na které se podle školení odpovídalo „Nevím, nevzpomínám si“, všichni byli připraveni, že nakonec mohou říct: „A nyní bych chtěl dodat do zápisu“, a tento dodatek musel být zapsán. Aktivisté věděli, že Jazzová sekce je zakazována protiprávně, v rozporu s Helsinskými dohodami,⁶⁴ a že zápisy z výslechu musejí být poslány k vyšším instancím. Vždy zde ovšem panovala nejistota, zda se člověk z výslechu vrátí.

⁶³ „Karel Srp před soudem vypověděl, že v záležitosti [aktivit Sekce] napsal ministerstvu vnitra přes jedno sto dopisů, ale na žádný nepřišla odpověď [...] Na otázku, proč úřad na Srpovy dopisy neodpovídal, odvětil udivenou vlastní otázkou: Jak mohl jeho úřad odpovídat na dopisy organizace, která neexistuje?“ (Škvorecký, 1988: 61).

⁶⁴ Smlouva o lidských právech z Helsinek roku 1976 byla dokument, na který se mohla Charta 77 a Jazzová sekce spolehlivě odvolávat. Karel Srp viděl paradox ve faktu, že režim byl ochoten se pod Helsinskou smlouvu podepsat, přestože musel vědět, že tím ohrozí svou kontrolu nad situací: „Tady několikrát seděl Chňoupek, ministr zahraničí, kterej to taky podepsal. A já jsem mu říkal, proboha, proč jste ty Helsinky podpisovali, když jste věděli, že vám to zakrotí krkem? On říkal, ale my jsme to sami nečekali, mysleli jsme, že to uhlídají“ (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

3.6.3 Zatčení vedení Jazzové sekce

Perzekuce Jazzové sekce se stupňovala; v září 1985 došlo k první domovní prohlídce v sídle Jazzové sekce a v bytech členů výboru, ale žádné důkazy nebyly nalezeny.



Karel Srp jako „spoutaný Prométheus“ přiváděn na soud s Jazzovou sekcí 1986. Foto Jiří Volek.

Karel Srp „miloval konflikty s oficiálními institucemi“ (Vlček, 2001: 222). Joseph Campbell líčí v dílu „Utrpení a rozkoš“ své ságy *The Power of Myth* (Cambell, 1988) irokézského chlapce chyceného a mučeného Hurony. Jako opravdový muž snáší utrpení s úsměvem. Fotografie směřujícího se Karla Srpa přiváděného v poutech k soudu s vedením Jazzové sekce je takovým obrazem vítěze. Je to obraz Prométhea připoutaného ke skále, který je ale šťastný, protože mohl lidstvu prokázat tolik služeb.

Vztah Karla Srpa k zástupcům moci je převážně sportovní, jako by obě strany byly hráči, kteří se snaží hrát svůj zápas ze všech sil, a nakonec si potřesou rukama, například zmíněný rozhovor s bývalým ministrem zahraničí Bohuslavem Chňoupkem o Helsinských dohodách, nebo následující případ přátelského vztahu s bývalou „nepřítelkou“:

Předminulý týden jsem rozšiřoval stanovy, dával jsem je ke schválení na ministerstvo vnitra. Oni je schválili a telefonovala mi to ta samá doktorka, která nás před pětadvaceti lety zakázala. Takže já jsem

byl velice rád, když jsem to její jméno slyšel, páč jsem říkal, paní doktoro, vy tam jste, to jsme si tenkrát užili spolu tý války. A ona, pane Srpe, co tomu říkáte, a já, no je to v pytlí, to víte, že se mi to nelíbí (Rozhovor s Karlem Srpem 20. 8. 2011).

Josef Škvorecký líčí, jak případ Jazzové sekce pak musel být definován jako stranický úkol a 2. září 1986 ráno byli z bytu odvedeni do vazby Karel Srp, Joska Skalník, Vladimír Kouřil, Čestmír Huňát, Tomáš Křivánek, Miloš Drda, Vlastimil Drda a Eduard Krčmář. „Místo aby obžalované [...] obžalovali ze zločinu neúcty k božstvům, rozhodlo se, že na ně bude uvalena žaloba pro snadno a mezinárodně srozumitelný zločin: neplacení daní“ (Škvorecký, 1988: 58). Zatčení vyvolalo bouři protestů po celém světě.⁶⁵ Kurt Vonnegut hájil zatčené vedení Jazzové sekce jako ty „nejušlechtilejší, nejhumánnější občany své země“ (Vonnegut, 1986).

Věznění členů Jazzové sekce je popsáno například v knize Vladimíra Kouřila *Jazzová sekce v čase i nečase*, Karel Srp detailně líčí svou arestaci v knize *Výjimečné stavy*: homosexuální vztahy, jídlo plné červů, samotka, na které si nebylo možné sednout, ani se opřít o zeď, atd.

3.6.4 Nebezpečná hra: Smlouvání s Diem

Těžko si představit situaci, ve které se nacházeli vedoucí představitelé Jazzové sekce v roli Prométhea, velkého přítele lidstva. Joseph Campbell k tomu poznamenává:

Bohové však mohou být příliš krutí nebo přespříliš opatrní, v tom případě je hrdina musí připravit o jejich poklad lstí. To byl úkol Prométheův. Jsou-li bohové v takovém rozpoložení, potom se i

⁶⁵ Dopis Josefa Škvoreckého o věznění Jazzové sekce: Book Review Desk *New York Times Book Review* 12/21/1986, s. 4, Op To the Editor: „Sedm vedoucích představitelů Jazzové sekce Československého svazu hudebníků bylo v Praze zatčeno. Podle komunistického tisku mají být obviněni za ‘nedovolené obchodní aktivity’, které pozůstávají v publikování knih, které by se žádný oficiální nakladatel v Praze netroufl vydat, jako *Obsluhoval jsem anglického krále* Bohumila Hrabala a projevu Jaroslava Seiferta při přijetí Nobelovy ceny; ale také knihy o hudbě v Terezínském ghettu; slovníku československého rock-and-rollu; Nietzscheho knihy o Wagnerovi; esej o díle E. F. Buriana, předválečného komunistického avantgardního divadelního režiséra a historika jazzu; knihu o Dada, o Minimal & Earth & Concept Art, o newyorském Living Theater, atd.

Vaši čtenáři mohou sami posoudit, jaké o jaké „obchodní aktivity“ šlo. Československé úřady by se měly stát terčem protestů Západu, jednotlivců i organizací, protože soud připravující se v Praze bude – pokud se uskuteční – zásadním porušením Helsinských dohod a urážkou lidského rozumu a inteligence. Protesty by měly být adresovány: Prezident Gustav Husák, Praha – Hrad, Československo. JOSEF ŠKVORECKÝ Toronto.“

ti nejvyšší zdají zlovolnými a chamtivými obry. Hrdina, který je oklame, zabije nebo uklidní, je oslavován jako spasitel světa (Campbell, 2000: 167).

A Eliade pokračuje: „Na počátku se někdo obětuje, aby z jeho těla mohly vyrazit hlízy nebo ovocné stromy“ (Eliade, 2004: 68).

V polovině osmdesátých let začala část vedení Jazzové sekce, Srp, Skalník a Vlček, hrát s StB hru na dvojité agenty ve snaze přimět režim ke komunikaci a Jazzovou sekci zachránit. Podepsali tzv. vázací akt.⁶⁶ Byl to zoufalý pokus v situaci, kdy byla Jazzová sekce zrušena a veškeré snahy o odvolání a jakoukoliv komunikaci se státními institucemi selhaly. Mytologicky je možné/můžeme vidět spojení s StB jako Diův pokus vyzvědět od Prométhea důležitou informaci, jak zabránit tomu, aby se mu narodil syn silnější než on (Dougherty, 2006: 70). Prométheus nejdříve odmítá, ale na konec mu prozradí svoji prorockou vizi, a umožní mu zvítězit nad Titány. To ale mělo své důsledky. Protože členská základna neměla tušení o spolupráci vedení Jazzové sekce s StB, její odhalení vyvolalo zmatek, šok a deziluzi v řadách členů a sympatizantů Jazzové sekce.

Detaily spolupráce jsou analyzovány. Oldřich Tomek v publikaci Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu v kapitole „Akce Jazz“ (Tomek, 2002) rozbírá momenty tohoto spojení za použití právě odtajněných spisů. V roce 2008 byly navíc odtajněny spisy archivu bezpečnostních složek „Mládež“ a „Extrémní směry v mládežnickém hnutí“, obsahující zápisy ze sledování Jazzové sekce v osmdesátých letech (Tomek, 2002).

Tomek se pokouší pochopit charakter spolupráce Jazzové sekce s StB a jeho závěrem je, že šlo o nebezpečnou, hazardní hru. Z odtajněných spisů, které při své analýze používá, je evidentní, že informace, které agenti Jazzové sekce o své organizaci poskytovali, byly pro StB nepoužitelné, neseriózní, nerelevantní a nikoho nepoškodily. Nicméně ani tato nebezpečná hra nedokázala zabránit konečnému rozkladu JS a věznění. Tomkova analýza dokumentů StB prokázala „nevinu“ aktérů, ovšem zůstala interní publikací Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu.

⁶⁶ Vázacímu aktu, který znamenal podepsanou vědomou spoluprací agenta, předcházela prověrka, návrh na zavedení spisu kandidáta tajné spolupráce, návrh na získání ke spolupráci s doklady svědčící o ochotě ke spolupráci. Návrh podepsaný příslušným náčelníkem pak agent podepsal v přítomnosti pracovníka, který ho měl řídit jako závazek ke spolupráci (viz Digitální repozitář parlamentní knihovny, 22. března 1991).

Miroslav Vodrážka v článku pro revue pro studium totalitních režimů *Paměť a dějiny* připomíná dialog Charty 77 s komunistickou mocí a polistopadová tvrzení Václava Havla o intelektuálovi, který je povinen participovat na moci, aby prosadil pravdu (Vodrážka, 2012: 124). Podobné patrně bylo uvažování vedení Jazzové sekce, které toužilo všemi dostupnými prostředky zachránit svou organizaci.

Někteří z dotčených svoji spolupráci veřejně vysvětlili, například Josef Vlček píše ve své kapitole knihy *Alternativní kultura*:

Někdy kolem roku 1985 jsem se Srpovým souhlasem a instrukcemi podepsal spolupráci s StB. (Srp, 1994b, s. 27) Vytvořili jsme spolu důmyslný skoro vojenský systém, jak s StB komunikovat. Skládal se ze společné přípravy na každou schůzku a z jejího následného vyhodnocení (Vlček, 2001: 233).

Hudební kritik Jiří Černý stál při Jazzové sekci i v době, kdy spisy nebyly odtajněny, a aktivně se aktérů zastával:

V tiskovinách Jazzové sekce jsi našel všechnu možnou avantgardu, ale žádnou protirežimní provokaci. Jenže komunisté, jakmile něčemu nerozuměli, čuchali zradu, a v bulletinech nemohli rozumět téměř ničemu. Přesto jsem nečekal, že po ostudě, jakou si ve světě nadělali s procesem proti českému undergroundu v roce 1976, spáchají podobnou pitomost, snad ještě víc bijící do očí. Měl jsem z toho bolest i vztek. Ke všem těm zavřeným klukům jsem cítil úctu a zároveň mi jich bylo líto. Zvláště Josky Skalníka a Karla Srpa, to opravdu byli moji kamarádi. Napsat gratulaci vězněnému Karlovi do narozeninového sborníku, který Jazzová sekce v lednu 1987 uspořádala, byla pro mě samozřejmost (Riedel, 2006: 104).

Odmítl vyhodit Josefa Vlčka za jeho spolupráci s StB z redakce *Rock a Popu* přes naléhání Jana Rejžka (který, jak poznamenává Mikoláš Chadima, byl člen SSM a absolvent jedné z nejprověřenějších režimních vysokých škol, fakulty žurnalistiky) a Ladislava Kantora:

Přišli za mnou coby za šéfredaktorem *Rok a Popu* Jan Rejžek a Ladislav Kantor a oznámili mi, že Vlček je na seznamu agentů StB. Prolustrovali celou redakci, jen Vlček. Řekl jsem, že s tím nic neudělám, Vlček je výborný novinář. Když jsem s ním o tom mluvil, říkal, že se nemá za co omlouvat, leda za svou blbost (Riedel, 2006: 152).

Disident a aktivista Petr Cibulka na otázku ohledně spolupráce Karla Srpa s StB odpověděl toto:

Tento člověk byl, je a zůstane hrdinou protikomunistického odboje. Nepotřebuje žádného obhájce. Mluví za něho 22 let práce proti komunistické diktatuře. Udělal tisíckrát více pro svobodu a demokracii než 99 procent lidí, kteří v seznamech StB nefigurují. Jsem přesvědčen, že chtěl pro lidi udělat maximum a brzy zjistil, že to není možné, pokud bolševiky nepřesvědčí, že to, co dělá, nepředstavuje pro ně žádnou hrozbu. Proto s nimi rozehrál tuhle hru. Domníval se, že je chytřejší než oni. Málem mu to vyšlo. Vedení Jazzové sekce bylo uvězněno za svou mnohaletou činnost teprve tři roky před krachem komunismu. Lidí jako je Karel Srp je v této společnosti nepatrně. Kdo pro svobodu a demokracii udělal tolik, co Karel Srp, má právo na všechny pocty, které mu je schopna tato společnost poskytnout (Petr Cibulka v rozhovoru pro brněnskou redakci ČTK 6. října roku 1992).

Normalizační režim věděl, že v hudbě inspirované Západem je nebezpečí, které ho může zničit, a proto vymýšlel systémy, jak ji eliminovat. Prométheus se ale rozhodnul šířit západní hudbu mezi mládeží, i když to bylo zakázáno. „Smíření s Diem“ je obecný problém postkomunistických společností a katexe v podobě lidského obrazu „nepřítele“, pracovníka tajné služby, se objevuje ve filmech, jako *Životy těch druhých* (von Donnersmarck, 2006). Každý z příběhů spolupráce s StB je jiný, ať jde o Jima Čerta, který ten svůj vtělil metaforicky do alba *Double Angel* a reálně, společensky, do omluvy v médiích, nebo o největší hrdiny podzemí Egona Bondyho a Mejlu Hlavsu.

3.7 Léta devadesátá: nástupci Jazzové sekce

V roce 1989 se Jazzová sekce rozštěpila na Unijazz a Jazzová sekce-Artforum (Kouřil, 1999). Unijazz začal od roku 1990 fungovat pod vedením Čestmíra Huňáta a Artforum pod vedením Karla Srpa. Unijazz, sídlící dnes v pátém patře Jindřišské ulice č. 5, pokračoval v pořádání velkých akcí ve stylu Jazzové sekce, jako byly od roku 1993 zimní festival Alternativa, letní Boskovice, podzimní Babí léto v Bohnicích a vydávání zpravodaje *Uni*.

Unijazz jsem nezaložil jen já, u jeho zrodu stál celý výbor Jazzové sekce, jak se jednotliví členové vraceli z vězení, a tzv. pracovní výbor, který řídil činnost JS po dobu, kdy jsme byli zavření – Jirka Exner, Mikoláš Chadima, Martin Sýkora, Jana Pacholíková a další. Bylo to v podstatě pokračování

JS včetně práce s členskou základnou. Poprvé se označení Unijazz pro naši organizaci objevilo někdy v listopadu 1987, kdy už bylo jasné, že pod hlavičkou Jazzová sekce nemáme šanci pokračovat, určitě ne legálně (Rozhovor s Čestmírem Huňátem, 20. 7. 2012).

Artforum-Jazzová sekce, sídlící v Pálffyho paláci na Malé Straně pod Ledeburskou zahradou, se stalo útočištěm předsedy Jazzové sekce Karla Srpa. Vysílá odtud internetové jazzové rádio Hortus, pořádá výstavy a různé pořady, například non-stop čtení svých oblíbených autorů. Je ukryté pod baldachýnem stromoví a u vchodu stojí obrovská klec s pestrobarevnými papoušky. Tam přežívá prométheovský mýtus Jazzové sekce, poskládaný v krabicích. Ožívá tehdy, když se zde sejdou ti, kteří ho zažili, kteří byli příslušníky společenství, vytvořeného traumatem sovětské okupace. Karel Srp, po symbolickém připoutání ke skále ve vězení v roce 1986–1987, tu stráží dokumenty Jazzové sekce. Zachovává kontinuitu svého života – miloval jazz, byl předsedou organizace k jeho propagaci a šíření, podporoval alternativní hudbu, kterou uznával jako „zvednutí odporu proti bolševikovi“, a šel za to do vězení. Působí to jako naplnění cesty. Jeho občasný povzdech: „Teď už mě francouzský prezident nezve na večeři,“ odkazuje k osmdesátým létům jako mytickým létům světové slávy.⁶⁷

3.8 Závěr

Často se diskutuje o tom, jestli Jazzová sekce nebyla vlivnější a významnější projev občanského odporu než underground a Charta 77. V členské základně se za 15 let vystřídalo 8220 osob a přímý vliv StB odhadovala na 30 000 osob (Vaněk, 2002: 188). Takové spekulace se pokoušejí o porovnání nesouměřitelného, ale jisté je, že Jazzová sekce přinesla lidem „oheň“ – kulturu. Z toho důvodu byla milována mnoha lidmi, kteří by se sami k tak rezolutnímu postoji těžko odhodlali. Duch nekompromisního odporu podporovala ve značném počtu mladých lidí: ukazovala, jakými prostředky omezují autority jejich rozhled, vkus i možnost výběru. JS fungovala jako zdroj a šířitel informací u nás jinak nedostupných: byla malým okénkem do venkovního volného výběhu, kam byl podle tehdejší „kulturní politiky“ přístup přísně

⁶⁷ 25. 2. 2013 se v Jazzové sekci-Artfórum konala oslava zvolení Miloše Zemana prezidentem (http://www.denik.cz/z_domova/oslava-zvoleni-zemana-se-v-jazzove-sekci-zdrzela-o-deset-let-20130225.html). To vyvolalo polemiku mezi příznivci Jazzové sekce a nástupnická organizace JS Unijazz musela vydat prohlášení, ve kterém se distancovala od tohoto kroku. (<http://www.unijazz.cz/cs/stranka/817-psano-pro-unijazz-unor-2013>) Přístup 12. 4. 2013.

zakázán (Dorůžka, 1997: 375). Faktické prométheovské utrpení během výslechů, pronásledování a věznění proměnilo Jazzovou sekci v mýtus, který se po roce 1989 projevuje podporou ministerstva kultury oběma následnickým organizacím, Unijazzu a Jazzové sekce-Artforum.

Metaforicky řečeno, šlo o vzpouru proti tyranské nadvládě a přinesení darů lidstvu, které vytvářejí mýtus, který se vypráví dál.

Mýtus o střetu lidské tvořivosti a svobody se společenským nebo božským řádem se objevoval se v různých okamžicích dějin Západu od Aischyla přes podtitul *Frankensteina Moderní Prométheus* Mary Shelley. Pro Čechy je obměnou převažujícího antihrdiny.

3.9 Chronologie Jazzové sekce s daty významnými pro alternativu; hlavní aktéři a shrnutí činnosti

- 1971 založení Jazzové sekce jako součásti Svazu hudebníků ČSR (30. 11.)
- 1977 JS přijata do Mezinárodní jazzové federace UNESCO
- 1977 duben, páté Pražské jazzové dny: *Milá čtyř viselců* skupiny Extempore
- 1978 valná hromada v restauraci Na Hajnovce řeší hrozící zákaz sdružení. Karel Srp vyhlašuje: „Neustoupíme ani o píď!“ (9. 4.)
- 1978 šesté Pražské jazzové dny – přednáška Josefa Vlčka o punk rocku v Divadle hudby
- 1979 osmé Pražské jazzové dny: Art Bears, Cutler a Frith, ETC, Amalgam ad. (23.–28. 5.)
- 1979 deváté Pražské jazzové dny: Energie G, Žabí hlen, Švehlík, Extempore, Kilhets, Relaxace, Zikkurat (2.–4. 11.) Manifest Josefa Vlčka „Úkoly české alternativní hudby“, *Zpravodaj IX. PJD*
- 1980 desáté Pražské jazzové dny: Lucerna – zrušeny⁶⁸(19.–28. 9.)
- 1980 říjen, vystoupení The Living Theatre s *Antigonou*
- 1980 čtvrtá valná hromada Mezinárodní jazzové federace ve Varšavě (25. 10.)

⁶⁸ Nekonalý se pro „neodpovídající politickou a ideovou orientaci a nedostatečné politické garance ze strany pořadatele“ (Kouřil, 1999:178). Z programu se uskutečnilo pouze tradičního položení kytky na rov Jaroslava Ježka na Olšanských hřbitovech.

- 1982 jedenácté Pražské jazzové dny – zrušeny⁶⁹ (10.–12. 4.)
- 1983 v edici Dokumenty vyšla obhajoba punku *Rock na levém křídle* Josefa Vlčka
- 1984 předseda JS Karel Srp propuštěn z redaktorského místa v Pantonu
- 1984 únor – zabavování publikací JS ve fondech veřejných knihoven
- na Jazzovou sekci nasazen tzv. Výbor lidové kontroly; Svaz hudebníků obstavuje JS peněžní konto
- 1984 ředitel civilně správního úseku ministerstva vnitra mluví o JS jako „bývalé“⁷⁰; JS podala žalobu pro porušení zákona (20. 7.)
- 1985 Nejvyšší soud ČSR odvolání zamítl
- sporadická publikace *Zpravodaje*, poslední č. 17, prosinec 1987
- 1987 soud s pěti členy Jazzové sekce (10.–11. 3.)
- 1991 Nejvyšší soud ČR zrušil rozsudky pro nezákonnost (24. 4.)

Hlavní aktéři

Karel Srp: předseda JS od roku 1981, JS – Artfora od roku 1990

Čestmír Huňát: místopředseda JS, předseda Unijazzu

Mikoláš Chadima: aktivista JS

Vladimír Kouřil: tajemník JS

Josef Zub Vlček: dramaturg JS

Vladimír Dorůžka: místopředseda JS

Shrnutí činnosti Jazzové sekce⁷¹

- symbol kulturní rezistence a občanské společnosti
- členská základna: V polovině sedmdesátých let kolem tří tisíc členů, o deset let později, podle posledního oficiálního seznamu z června 1986, stoupl počet členů na 6681. Za patnáct let existence se v JS vystřídal 8220 osob (Kouřil, 1999, Vaněk,

⁶⁹ V Lucerně měli hrát FPB, Relaxace, Mozart K Oldřicha Janoty; vedoucí Odboru kultury Národního výboru hl. m. Prahy F. Trojan sdělil, že je nepovolí, protože Jazzová sekce už neexistuje.

⁷⁰ podle zákona č. 126 ze září 1968 „o některých přechodných opatřeních k upevnění veřejného pořádku, kdy lze zastavit činnost nebo rozpustit dobrovolnou organizaci, jestliže její činnost směřuje proti ústavě ČSSR, proti samostatnosti a celistvosti státu, proti socialistické hospodářské soustavě, proti mírovému soužití mezi národy nebo proti důležitým zahraničně politickým zájmům státu“.

⁷¹ (Kouřil, 1999, Vaněk, 2002, Chadima, 1992, Tůma, 2003).

2002, Chadima, 1992, Tůma, 2003). Odhad člena Jazzové sekce o jejím dosahu dosahuje 30 000 osob.

- 1974–1982 jedenáctkrát pořádány Jazzové dny (1980 a 1982 nebyly povoleny)
- Publikační činnost významná pro alternativu: tři díly *Rockového slovníku* (Josef Vlček), 28 bulletinů *Jazz*, nepravidelný *Zpravodaj*, edice *Situace* (moderní výtvarné umění (Šimotová, Miler, Svobodová, Grygar, Medková a další), 24 knih edice *Jazzpetit* (*Rocková poezie*, *Obsluhoval jsem anglického krále* atd.), katalogy, kalendáře, plakáty ad.
- Členství v mezinárodních organizacích: Mezinárodní jazzová federace při Hudební radě UNESCO, Evropské sdružení pro výzkum populární hudby, Evropský výbor pro nukleární odzbrojení atd.

4. MIROSLAV WANEK: CESTA HRDINY



Miroslav Wanek 2013. Archiv Miroslava Waneka.

Zůstaneme stejně čistí, jen když budem chtít. A nebudeme zticha!

Miroslav Wanek (Wanek, 2012: 75).

Vždycky nám říkali Rychlý šípy. Hodný punkové.

Miroslav Wanek (Rozhovor s Miroslavem Wanekem 16. 2. 2012).

4.1 Pohled zevnitř

Jako vedoucí Kulturního domu v Teplicích tam pozval Míra Wanek v roce 1983 skupinu Dybbuk. Byly jsme začátečnice a na koncert jsme dorazily s mnohahodinovým zpožděním – vůbec nás totiž nenapadlo, že autobus bude vyprodaný, a marně jsme pak obtelefonovávaly kamarády s autem. Nakonec se nad námi slitoval tatínek bubenice Hanky, ale když jeho žiguli dorazilo před Kulturní dům v Teplicích, viděly jsme už jen, jak

Veřejná bezpečnost pohání FPB k rychlejšímu vynášení aparatury ze sálu. Atmosféra byla ponurá.

Když do začátku koncertu v osm hodin žádná kapela z Prahy nedorazila, policie nabyla dojmu, že je celý večer jen zástěrka pro nelegální koncert „známých potíživců“ FPB. Tenkrát jsme o specifické situaci v Teplicích moc nevěděly, ale bylo jasné, že jsme svým amatérismem způsobily velký průšvih. Míra Wanek ten den přišel o práci. Navzdory tomu jsme zůstali s FPB přátelé.

Znovu jsme spolu koncertovali v roce 1991. Pro Dybbuk, který zanikl v roce 1987, znamenalo turné s FPB v roce 1991 také návrat se vším všudy; první velká deska, plakáty, rozhovory v rozhlase, setkání s fanoušky. FPB najali vlastního zvukaře: to byla vymoženost – záruka slušného zvuku. Být *on the road* s FPB bylo pokračováním snu z Lucerny: Oprýskaná Avie zvukaře Ladislava Veselého byla vymrzlá na kost, ale nadšení neznalo mezí a cesta ubíhala v přátelském žertování a zahřívání se grogem. Každé nové město, každý další koncert přinášel nezapomenutelná dobrodružství. Každý den jsme hráli lépe, s větší přesvědčivostí. Tam Dybbuk pochopil, že se chce obnovit jako Zuby nehty a hrát dál v původní sestavě. Bubenice Hana Řepová, která původně považovala turné za konec hudební kariéry, prohlásila: „Chci hrát, vemte mě zpátky, budu se usmívat!“ V deníku z té doby jsem si poznamenala: 17. 12. 91: „Nejradši bych strávila zbytek života na turné s FPB!“

Mezi vrcholy turné patřilo vystoupení v právě dostavěném klubu Bunkr v Lodecké ulici v Praze 1, ale zlatým hřebem se stal koncert v „rodném městě“ kapely – Teplicích. FPB hráli jako o život, Míra zbrocený potem vypadal, že se mu zastaví srdce. Jako zaklínadlo řval na závěr píseň „I Feel Allright!“ A tak to taky bylo. Koncert jako prozření a zázrak. Převrácení nepřízně ve vítězství. Na oslavu úspěšného turné šli FPB a Dybbuk slavit do restaurace Špesart. K pití bylo šumivé víno a hostina pozůstávala z knedlíků s vajíčky a Marka s Mírou do nich z rozpustilosti zabořili obličej. Kluci z FPB pak šli domů a my únavou padly na matrace v hospodě na zemi, přikryly se dekou a na pár hodin usnuly. Ráno ještě za

tmy jsme čekaly na autobus Teplice – Praha v mrazivém dešti. Z mlhy se vynořil kluk, pravil: „Holky, díky!“ a zmizel.

4.2 Mýtus hrdiny a jeho fáze

Americký mytolog Joseph Campbell popsal v eseji *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků* z roku 1949 univerzální vzorec, monomýtus, který nazval *cesta hrdiny*. Našel jeho obměny, „pod různými převleky stejnou mytologii“, (Campbell, 2000: 21) v kulturách všech dob a zemí: hrdina (Buddha, Mojžíš, Ježíš, Odysseus, Perceval atd.) se vydává ze všedního světa do oblasti nadpřirozena, projde těžkými zkouškami a setká se s fantastickými silami, slavně zvítězí a vrací se z dobrodružství, aby se podělil se svými bližními o získanou moudrost. „Ať je hrdina směšný nebo vznešený, řecký, barbarský nebo křesťanský, základní plán jeho cesty je až na nepatrné odchylky vždy stejný [...] hrdina se objevuje na scéně v různých podobách podle měnících se potřeb lidstva.“ (Campbell, 2000: 47).⁷² Mýtus hrdiny plní základní funkci mytologie, totiž „dodává symboly, jež pozvedají lidského ducha a působí v protikladu k jiným lidským představám, jež ho naopak srážejí“ (Campbell, 2000: 27). Jednou z hlavních vlastností hrdiny je jeho volba podřízenosti, o které Campbell tvrdí, že „[...] sice nevíme přesně čemu, nicméně je jeho historickým skutkem“ (Campbell, 2000: 30).

„Cesta hrdiny“, kterou Campbell v *Tisíci tvářích hrdiny* popisuje, má sedmnáct fází: Začíná odchodem, kdy váhající hrdina nejdříve odmítne volání, ale nakonec neodolá a vydá se za dobrodružstvím. Dále získá nadpřirozenou pomoc, překročí první práh, octne se v břiše velryby, podstupuje těžké zkoušky, setká se s bohyní, ženou jako svůdkyní, usmíří se s otcem, dosáhne apoteózy a nejvyššího dobrodiní, po kterém se mu nechce zpět, ale nakonec díky zásahu zvenčí překročí práh návratu a stane se pánem obou světů (Campbell, 2000: 55–214).

My použijeme z hrdinova dobrodružství jako popis části životní dráhy hudebníka a básníka Miroslava Waneka těchto pět základních

⁷² Kromě Campbella podobně popisuje archetypální příběhy hrdiny řada dalších autorů, například Vladimir Propp v *Morfologii pohádky* z roku 1928.

momentů, které budou detailněji rozebrány v podkapitole 4.4: povolání, posvěcení, zkoušky, dosažení cíle, návrat a sdílení daru.

1. Povolání.

Tato první etapa mytologické cesty, kterou Campbell také označuje jako „volání dobrodružství“, znamená, že osud povolal hrdinu a přesunul jeho duchovní těžiště do neznámého území, mimo hranice vymezené jeho společností. Campbell uvádí jako jednu z různých metafor povolání příběh dívky kmene Arapaho, která vylezla za dikobrazem na topol a nakonec i s dikobrazem dorazila do nebe (Campbell, 2000: 60). Míru Waneka, jak uvidíme, povolalo k cestě hrdiny setkání s kulturou na střední škole.

2. Posvěcení.

Ať je to Ariadnina niť, Beatrice v Dantově díle nebo Markétka v Goethově *Faustovi*, jde o laskavou a ochrannou pomoc, která hrdinovi dá pocítit, že má pokračovat v cestě. „Hrdinovi, který je pod ochranou vesmírné matky, se nemůže přihodit nic zlého“ (Campbell, 2000: 73). Míra Wanek vidí toto posvěcení či nadpřirozenou pomoc v podobě památky jeho předčasně zesnulé matky.

3. Zkoušky.

Hrdina musí projít iniciačními prahy a řadou těžkých i nejtěžších zkoušek. Campbell symbolicky líčí „srážející se skály (Symplegady), jež rozdrťí každého poutníka, ale mezi nimiž hrdina musí projít. [...]. Řekové je spojovali se dvěma skalnatými ostrovy v Marmarském moři, které se srážejí, hnány větrem, Iásón však mezi nimi proplul a od té doby skály zůstaly stát na místě“ (Campbell, 2000: 88–89). Skupina Míry Waneka, FPB, musela podstoupit podobné nebezpečí v podobě přehrávek a zákazů vystupování, ale nakonec jimi prošla.

4. Dosažení cíle.

Tato fáze souvisí s tělesnou nesmrtelností: „*Et Verbum caro factum est* (A Slovo se stalo tělem)“ (Campbell, 2000: 159). „Nevýslovné učení o

blaženosti přesahující veškerou představivost k nám nutně přichází zahaleno v podobách, jež připomínají představy o blaženosti, které jsme měli v dětství; odtud zavádějící dětinskost pohádek“ (Campbell, 2000: 164). Dosažení cíle a „nesmrtelnosti“ je v případě Míry Waneka natočení prvního alba, které navždy zachytilo jeho myšlenky a splnilo jeho sny.

5. Návrat a sdílení daru.

Návrat je obtížný, říká Campbell, protože souvisí s nutností přijmout banalitu každodenního života po prožitku hluboce uspokojujícího pocitu naplnění. Proč se znovu vracet do takového světa? „Proč se pokoušet, aby muži a ženy stravovaní svou vášní uvěřili v prožitek transcendentální blaženosti. [...] Nastává naléhavá potřeba, aby další hrdina přinesl oživení světu“ (Campbell, 2000: 197). Hrdinovým úkolem je sdílet získané dary: v případě Miroslava Waneka jde o produkční činnost, dokumentace díla přátel a doby osmdesátých let.

4.3 Vývoj a elementy hudebního stylu Miroslava Waneka

Tato podkapitola osvětlí život a tvorbu Miroslava Waneka v širším dobovém a teoretickém kontextu, aby se další strany mohly věnovat aspektům jeho hudebního hledání jako „cesty hrdiny“.

4.3.1 Stručná historie: FPB a UJD

Miroslav Wanek, zvaný Míra, se narodil 7. 4. 1962, a vyrůstal v Dubí u Teplic (Wanek, 1991). Svou první kapelu s názvem FPB založil v roce 1980 (booklet CD *Knihy přání a stížností*, 2008).

Název FPB je zkratkou slov Fourth Price Band, založených na slovní hříčce doslovného překladu z českého „čtvrtá cenová skupina“, dobového označení restauračních zařízení nejnižší kvality (nejlevnější hospody bez ubrusů). Homonymum „skupina“ v tomto spojení také označuje hudební

kolektiv, který v takovémto zařízení hraje. Vystihuje veselou pospolitost mládeže z teplejších náleven, vyznávajících rock mimo hlavní proud. Anglický nonsensový překlad (anglické „band“ postrádá význam restauračního zařízení) tak působí jako rozjařilý vtip pro zasvěcence, a používání zkratky, vyslovované česky (ef-pé-bé) znásobuje jeho patafyzický (viz dále) charakter jako protipól StB, jen jako by si někdo v rámci konspirace šlapal na jazyk. Působení tří písmen, navíc v souvislosti se zkratkou PPU (The Plastic People of the Universe), inspiroval následníky jako BBP⁷³, kteří dovedli kouzlo dál tím, že programově odmítají význam písmen vysvětlit.

Nápad založit kapelu vznikl v psychiatrické léčebně Bohnice, kde Míra společně s dalšími mladíky tři měsíce simuloval paranoidní schizofrenii, aby získal modrou knížku.⁷⁴

A tam byli lidi, který se zabývali Vysockým, taková celá komunita rusofilů, a s jedním jsme se rozhodli založit FPB, s tím, že jsme neměli moc jasno, co ta kapela bude hrát, to na počátku nebyla punková kapela. Možná bychom taky hráli Vysockýho, ale prostě chtěl jsem dělat vlastní písničky, to jsem věděl. Hned jak jsme vylezli z toho blázince, se ukázalo, že on nebyl simulant; byl duševně nemocnej. S tím Vysockým to byla pravda, ale to byla pravda jediná. On neuměl na nic hrát. Ale mně myšlenka na založení skupiny už v hlavě zůstala. Přijel jsem domů a tenhle můj kamarád z toho blázince, když to strašně zkrátím, nám řek, že někde u Děčína u něj můžeme zkoušet a že mu tam můžu dovézt aparát. Já jsem měl z dob dřívějších nějaký aparát, a tak jsme to tam s Růžičkou všechno dovezli a nechali (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

Zmíněný Petr Růžička, se kterým stěhovali aparaturu, byl znalec punkových kapel Sex Pistols a Damned. Právě se vrátil z vězení za

⁷³ BBP je pražská undergroundová skupina založená roku 1982, veřejně vystupuje od roku 1986. Tvorba BBP žánrově čerpá z PPU a jiných podzemních skupin (rozhovor s Ottem Seplem, zvaným Dr. Otto, 12. 9. 2010).

⁷⁴ Z této strategie českých mladíků vznikl název DG 307: Duše této kapely, Pavel Zajíček, vysvětluje na profilu Myspace: „[...] číslo 307 byla komplikovaná diagnóza, kterou šlo získat jedině na základě dlouhodobého psychiatrického léčení, jehož cílem bylo dostat ‚knížku‘, což znamenalo vyhnout se povolávacímu rozkazu k nástupu vojenské služby.“ (myspace, DG 307 9. 9. 2011, překlad P. J.).

Lidé, kteří získali modrou knížku takovým způsobem, se i po zrušení vojenské služby (2006) dál potýkají s vedlejšími důsledky: s psychickou diagnózou nemohou získat řidičský průkaz, a někdy se proto ani později nesnažili řídit auto (což je také případ Míry Waneka).

„pobuřování“ v případě Radar⁷⁵ a nabídl Mírovi Wanekovi své organizační zkušenosti jako manažer.

Petr Růžička objevil v Šanově bubeníka Milana Nového, kterého ale museli angažovat s celou jeho skupinou Mikron, protože se nechtěl s přáteli rozloučit. Poprvé společně vystoupili v restauraci Chaloupka v Dubí v rámci prvního ročníku Patafyzického sympózia (viz podkapitola inspirace Míry Waneka níže) „Odstraňování traumatu při vyměšování v panelové výstavbě“. Kostýmy pozůstávaly z nočních košilí, bíle pomalované obličejy byly inspirovány Kihlhets z Jazzových dnů. Po koncertě chlupci z Mikronu prohlásili, že tohle není jejich cesta, a odešli. Milan Nový zůstal, přidal se kytarista Jaromír Romek Hanzlík, Mírův spolužák ze základní školy, a v roce 1981 mohlo začít zkoušet a hrát FPB v nejsilnějším složení Wanek – Hanzlík – Nový:⁷⁶

FPB v prvním roce působnosti celkem v poklidu hráli týden co týden na vesnické zábavě v Probošově a Veřejná bezpečnost ani cenzoři netušili, že to, co vidí, je vlastně špatně. Kdo má dlouhý vlas, nechod' mezi nás, to bylo jejich aktuální heslo, a my měli vlasy krátké (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

Vedle vlastního českého repertoáru se objevily přejaté písně punkových Damned, PiL, Killing Joke, Pere Ubu a Clash a songy inspirované nahrávkami z Jazzové sekce (Art Bears, Pere Ubu, The Residents, Chinas Comidas atd.), případně byly jejich skladby přetextovány do češtiny a převzaty (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

Po počátečních potížích se získáním přehrávek⁷⁷ přeci jen FPB dostali povolení vystupovat (viz dále) a stali se poměrně dost úspěšnými:

⁷⁵Méně známý ostrůvek svobody vytvořený neohroženými ze Severních Čech, z nichž většina skončila ve vězení (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

⁷⁶ Míra Wanek zdůrazňuje, že všichni členové kapely byli důležití, například zakládající člen Petr Kuranda, Pavel Keřka, a další, - ale jádrem zůstává trio Wanek – Nový – Hanzlík.

⁷⁷ Pro orientaci je třeba zmínit, že česká rocková hudba se v 70. a 80. letech dělila na profesionály a amatéry a jejich podmínky vystupování na veřejnosti byly definovány zhruba takto (Chadima, 1992: 8):

Profesionálové

Kapela – musela složit „kvalifikační zkoušky“, tzv. přehrávky, které měly dvě části: teoretické (písemný test), praktické (hraní před odbornou porotou) a politické. Kapela byla

měli zahajovat 11. Jazzové dny (které však byly překaženy Státní bezpečností), byli zařazeni do reprezentativního dokumentárního filmu o nejvýznamnějších skupinách doby *Hudba 85* a v roce 1986 vystoupili s velkým diváckým i kritickým ohlasem v Paláci kultury v Praze na oficiálním rockovém festivalu SSM Rockfest. Kapelou však od roku 1985 zmítaly umělecké i osobní neshody, a tak Míra Wanek společně s kytaristou Romkem Hanzlíkem přijali v roce 1986 nabídku přestoupit ke skupině Už jsme doma. Manažer Petr Růžička v projektu FPB pokračoval, pozval k bubeníkovi Milanovi Novému patnáctileté začátečníky Radka Uhlíře na basu a zpěv (později Šanov) a Kamila Krůtu na kytaru a zpěv. Hráli do roku 1987, ale neměli stejný „hrdinský“ literární přesah (Wanek, 2008).

Pak FPB přestali existovat úplně, aniž by po nich zůstala oficiální nahrávka. Po republice kolovaly pouze samizdatové kazety. V podkapitole níže uvidíme, jak se Míra Wanek po roce 1989 zhostil úkolu písně FPB vydat jednak jako živé nahrávky z osmdesátých let a jednak je nově natočit ve studiu.

Joseph Campbell v *Cestě hrdiny* připomíná, že povolání většinou probíhá ve dvou fázích. První povolání bývá nevyslyšené, nebo přijaté s určitým váháním, u druhého už je hrdina rozhodnější. FPB byly takovým prvním povoláním, zatímco Už jsme doma byla skupina, kde Míra Wanek mohl plně realizovat svůj potenciál a dosáhnout vítězství, Zlatého rouna, natočení svých písní ve studiu, jak po tom toužil.

Jak již bylo zmíněno, pro rozpory v FPB přijal Míra Wanek v roce 1986 nabídku hrát v Už jsme doma (UJD): UJD se při společném koncertě

zaměstnancem agentury s honorářem podle kvalifikační třídy (I. stupeň 100– 150 Kčs, II. stupeň 200 Kčs).

Jednotlivci – měli těžší testy, rekvalifikaci se museli podrobovat každý rok.

Amatéri

Potřebovali zřizovatele (společenská organizace, jako SSM, hasiči atd.), tj. garanta, případně poskytovatele technického zázemí.

Poloprofesionálové – museli složit přehrávky lidových hudebníků („elháčko“), a pak měli nárok na zaplacení dopravy a minimální honorář podle třístupňového schématu.

Zájmová umělecká činnost („zučka“) – těm se proplácela doprava, ale nedostávali honorář.

Tzv. hraní načerno (nelegální). Kapela bez šance získat povolení hrála na festivalech „skrytá“ mezi legální kapely, nebo v soukromí (hrozilo trestní stíhání pro nezákonné shromažďování či výtržnictví).

s FPB a skupinou Hluchý telefon zeptali Waneka, zda by se k UJD nepřidal jako zpěvák a textař.

Hlavními vzory UJD byly kapely FPB, The Residents, Pere Ubu, Art Bears, Magma, Chinas Comidas, Chrome, Killing Joke, Amy Denio, Henry Cow, Etron Fou LeLoublan a stále Damned a Clash. Zvláště významná byla švédská skupina Ebba Gron se saxofonem a melodickým punkem (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

Míra Wanek vnesl do UJD disciplínu. Během prvních dvou týdnů odešli čtyři členové, kteří neunesli kritiku za pozdní příchody, nepřipravenost a mluvení místo zkoušení. Vybuodoval novou architekturu kapely s přísným řádem. Saxofonista Jindra Dolanský vzpomíná: „Koncert je vidět, ale co je zatím, to je osm hodin denně zkoušení...“⁷⁸ Všichni se museli naučit číst noty a partitury se stávaly stále komplikovanějšími podle vzoru kapel, které dovezla Jazzová sekce do Lucerny, jako byli Art Bears.

Příležitostí vystupovat měli UJD 1986–89 málo, prakticky pouze v Praze v klubech Opatov, Chmelnice, Gong a Rokoska nebo na festivalech, jako v Ostrově nad Ohří. Kapela hrála legálně s pražským zřizovatelem, ale kromě toho se uskutečnily i nelegální koncerty, protože neustále hrozila možnost odvety ze strany StB. Samozřejmostí a určujícím faktorem byla i nadále cenzura (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012).

Součástí UJD se stal v roce 1986 výtvarník Martin Velíšek (dnešnímu publiku známý např. jako autor výtvarné stránky filmů Fimfárum), který dal skupině její nezaměnitelný vizuální styl. UJD do sametové revoluce vystupovali s obtížemi, po roce 1989 je však čekal velký úspěch. Každé z těchto stádií rozebereme pomocí mýtu hrdiny na následujících stranách.

4.3.2 Wanekovy hudební inspirace: brikoláž

Míra Wanek poskládal svůj osobitý styl hudebního vyjádření z různých zdrojů, které poskládal do nového, originálního celku.

⁷⁸ DVD *Puding dokument*, Brno: Indies MG Records, 2006.

Claude Lévi-Strauss toto použití nalezených materiálů a jejich nové invenční poskládání nazývá brikoláží, a do češtiny se to překládá jako kutilství (Lévi-Strauss, 1971: 36-37), přičemž ten, kdo provozuje brikoláž, se nazývá brikolatér (Baker, 2004: 29).

Dick Hebdige ukazuje brikoláž/kutilství v rámci vizuální stylové revolty punku hlavně v oblečení (řetízky od umyvadel, spínací špendlíky, umělá leopardí kůže, křiklavé barvy – růžové mohawky⁷⁹, kusy školní uniformy potřísněné umělou krví, sexuální fetišismus), v tanci (punkový styl tance reagující na chybějící synkopaci, zvaný pogo, provozovaný jako výskoky jedinců do výše, anti tanec), ve vyvýšení amatérismu (Hebdige, 1979).

Wanekova brikoláž vznikla především z hudebních vzorů nejrůznějších žánrů na okraji. Vedle zmíněného punku (zejm. Sex Pistols) to byl i například folk-rockový Mišík nebo folkový Hutka, i oni „patřej do jednoho stylu, mám to takhle spojený a můžou za to jednoznačně ty Jazzový dny, kde byli Kilhets a Zikkurat a bylo to z jednoho pytlíku. Z konzervatoře jsem si hluboko v srdci zapamatoval větu: ‚Ten kdo je na kraji, váhá‘.“ (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012). Wanekův styl byl dále vyztužen myšlenkovými uměleckými směry dada, patafyzika a expresionismus. Každý z uvedených vlivů důkladněji přibližuji na následujících stranách.

4.3.2.1 Punk

Pro Míru Waneka na začátku osmdesátých let punk představoval ideální formu vyjádření. Teplice, kdysi skvostné lázeňské město, kde se v roce 1812 setkal Beethoven a Goethe, trpěly smogovými inverzemi se zákazem vycházení, a navíc byly proslulé jedním z nejtvrdších režimů v republice. Punkové heslo *No Future*, v Anglii spojené se stávkami a nezaměstnaností, se vyjímalo nastříkané sprejem v Teplicích jako vhodný komentář k sovětské okupaci a ekologické devastaci.⁸⁰ Extrémní situace

⁷⁹ Mohawk, mohikan, neboli číro je styl účesu, kde obě strany hlavy jsou vyholeny a zůstává pruh delších vlasů uprostřed. Číro se vztahuje k Irokézům, odkud je tento styl vlasové úpravy odvozen (Smolík, 2010: 188).

⁸⁰ Josef Vlček v dokumentu *Hudba 85* říká: „Nejlepší punk se hraje v Teplicích.“ (*Hudba 85*, 2005).

žádá extrémní prostředky. Míra Wanek ale vnímal poselství *No Future* ne jako nihilismus, ale jako pokyn k aktivitě: „Tohle není žádná budoucnost, a proto se musíme snažit o změnu.“ (Rozhovor s Mírou Wanelem 16. 2. 2012).

Na druhou stranu většina obyvatel města, a to nejen ze starší generace, reagovala opačně, popřením krize. Punk na ně působil šokujícím dojmem čistě z definice žánru: rychlost, hlasitost, kytarový booster, občasný saxofon, křičená ne/melodická pěvecká linka na pozadí kakofonických bicích podle hesel Johnnyho Rottena „chceme být amatéři“, „nezajímá nás hudba, ale chaos“ (Hebdige, 1979: 109), revolta proti domýšlivosti elit, nahrazení hráčské techniky vášní, útok na pojem zábavy a klasického pojetí vysokého umění a snaha zrušit hranici mezi umělcem a divákem a vyměnit ji za hranici mezi uměním/snem a realitou života. (Hebdige, 1979: 110) Punk-rock je mezi poválečnými západními subkulturami (po teddy boys, mods a skinheads) specifický v tom, že není dešifrovatelný – jde o radikalitu gesta směřujícího nikam, k nečitelnosti. (Hebdige, 1979: 110).⁸¹

Protichůdné reakce na teplickou realitu souvisejí s exkluzivitou punkové hudby, kdy se někteří lidé dokáží identifikovat s šokovou strategií tohoto žánru, a jiní ne. Ti, jimž punk lahodí, mají částečně rozkoš právě z toho, že se většina cítí při poslechu této hudby nepříjemně a odcizeně (Gelder, 2007: 3).

Skupina FPB měla renomé jedné z nejlepších českých punkových skupin a proto byla zařazena v roce 1985 do samizdatového filmového dokumentu *Hudba 85* (viz dále). UJD se na rozdíl od FPB za punk sami neoznačovali; byli řazeni spíše do stylu avantgardního rocku. Přesto souvislost s punkem pro fanoušky skupiny zůstala a například Mikoláš Chadima je označil za „špičku českého punku“, když napsal pod pseudonymem Josef Zubař v roce 1988 v samizdatovém časopise *Vokno* článek „Současný stav českého amatérského rock´n´rollu“:

⁸¹ Teddy boys byla první poválečná subkultura v Británii, pojmenovaná podle módy nošení edwardianského saka a vyznačující se vyznáváním rock´n´rollu; z teddy boys se vyvinuli mods se svou fascinací módou, motorkami, amfetaminy a afro-americkým soulem; skinheads vznikli z mods jako subkultura dělnické třídy s oholenou hlavou, ovlivněná jamajskou kulturou (Hebdige, 1979: 110).

Absolutní špičkou mezi našimi „punkýši“ je podle mého názoru kapela UŽ JSME DOMA. Podařilo se jí něco, co jsem pokládal za nemožné. Posunula punk hudebně dál. Dlouho jsem uvažoval, jestli je to, co kapela hraje, ještě punk. Kapela prokládá klasický punkový rify zvláštní, ale stejně agresivní a naléhavou muzikou a dociluje tím toho, že kapelu berou jak tvrdí punkýši, tak příznivci experimentální a původní rockový muziky. Je důkazem toho, že se nevyplácí tvrdit, že jakýkoliv styl už je jenom konzervou. Každá konzerva se totiž dá otevřít (Chadima, 1988: *Vokno* 14, nestránkováno).

Dave Laing v eseji „Listening to Punk“ z knihy *One Chord Wonders (Jednoakordové zázraky)* vymezuje hlavní charakteristiky punkové hudby jako odmítnutí mainstreamových trendů a společenských očekávání prostřednictvím hlasu, zvuku kytary, melodie a tématu. Punková hudba se vyjadřuje vždy excesivně, s přemírou (Laing, 1985). Kromě toho vidí Laing punk jako protiklad jazzu: hrát může kdokoliv,⁸² čímž se, podobně jako v dada a avantgardě, ruší hranice mezi performerem a posluchači. Další součástí punkového stylu je šok. Hudba zůstává určena pro okrajové posluchačstvo: je příliš rychlá, příliš hlasitá, příliš expresivní. Její maximalistické signifikanty se vymykají obvyklým normám. Punk se ustanovil jako žánr živého vystoupení, a to i pro nahrávání: žádné studiové podvody, zdvojení; hlas musí být pohřbený mezi ostatním zvukem (Laing, 1985: 60). Tady se Míra Wanek odlišuje, protože zatímco punkový hlas odmítá dokonalost a používá směsici řeči, recitativu, zpěvu nebo bezeslovných nářků a mumlání, Wanek staví na spisovné výslovnosti a melodii. Jeho hlas ční nad zvukem skupiny.

V UJD Wanek zdokonaluje svou „brikoláž“ původních inspirací: nehlásí se pomocí záměrně slangového jazyka a stylizované výslovnosti k dělnické třídě jako britské punkové kapely (Laing, 1985), ale plebejství prosazuje pomocí odkazů na Haška a Hrabala, odporem ke všemu luxusnímu (včetně filtrů u cigaret), oblečením (opovržení k čemukoliv z Tuzexu) – a (podobně jako The Clash) k drogám.

⁸²Název *One Chord Wonders* byl inspirován písní skupiny Adverts.

Punkové společnosti se vytváří nikoliv podle příslušnosti ke třídě, vzdělání, věku, pohlaví, barvě pleti atd., ale podle schopnosti pozitivně šok vstřebat. Jde o specifický typ šoku, založený na strategiích dada a avantgardy (viz dále). Jiné subkulturní žánry jako heavy metal obsahují jiný typ šoku. Pro všechny ostatní jsou brány uzavřeny, a za nimi se z hlediska běžného posluchače děje něco nepříjemného až hrozivého.

Dick Hebdige popisuje spektakulární subkulturu punku v Anglii jako reakci na okázalou spotřebu převrácením hodnot. Tuto metodu posouvá do filosofické úrovně s použitím konceptů Friedricha Nietzscheho Jordan Copeland v příspěvku „Underground Ethos – Transvaluation in Punk and Hard Core“: Jediným úspěchem pro nás je prohra (Copeland 2012).

V odporu proti konzumu spočívala hlavní vzpoura punku: nešlo o to, vymanit se z chudoby do hlavního proudu a finančního bezpečí, ale o využití potenciálu kreativity a původnosti – kterou šlo najít v příslušnosti k amatérům, mimoběžníkům a psancům. Kritický postoj punku k pop-music, např. píseň Sex Pistols „Pretty Vacant“, reagující na skupinu ABBA, která prezentovala krásná těla s nulovým poselstvím, rezonuje u Waneka například ve skladbě „Chodíme navonění.“ Tato pokora, vystupování v levných tepláčkách a pyžamu, byla v záplavě novovlnných oblečků a elegance ostatních skupin ojedinělá.

4.3.2.2 Dada

Součástí punkové poetiky byl a je dadaismus. Směr dada,⁸³ jedna z nejvlivnějších větví avantgardy, předchůdce surrealismu, vznikl roku 1916 v Curychu v reakci na první světovou válku. Charakterizovala jej radikální redefinice umění v anti-umění za použití absurdity, nonsensu, atentátu, útoku, psaní se zbraní v ruce, předmětů současného života včetně reklamy a propagandy, kolektivního třeštění atd. (Dickerman, 2006: 1–10) Greil Marcus (Marcus, 1998) ve studii *Stopy rtěnky* vysvětluje filosofické

⁸³Leah Dickerman v rozsáhlé studii o dada tvrdí, že název nejpravděpodobněji pochází z francouzsko-německého slovníku, ve které si listovali Richard Huelsenbeck a Hugo Ball v Curychu v roce 1916. Našli toto obskurní a infantilní slovo (s významem „koníček jako hobby“), které dobře fungovalo ve všech jazycích (Dickerman, 2006:1).

souvislosti punku se středověkými heretiky, dada a situacionisty. Tvrdí, že souvislost s dada byla zmiňovaná ve všech článcích o londýnském punku od samého začátku. „Punk je jako dada, to tvrdili všichni, a Malcomu McLarenovi⁸⁴ se předkládalo spojenectví se *Situationist International*.“ (Marcus, 1998: 22). Připomíná sociologa Henriho Lefebvra, který v roce 1975 pravil, že jediný smysl moderní doby je obsažen v radikální negaci, kterou si už od počátku nese uvnitř – ve formě dada, té události, k níž došlo v Curychu. Mluví o přímé inspiraci punku řadou dadaistů, jako John Heartfield, George Grosz, Isidore Isou ad. (Marcus, 1998: 22).

4.3.2.3 Patafyzika

Další pro Waneka určující inspirace byl teplický patafyzický kolektiv, který založil v roce 1980 spolu s Eduardem Vackem, Svatavou Antošovou, Petrem Kurandou a Václavem Lukáškem. Kromě seminářů, pořádaných na oslavu patafyzického nového roku (každých deset let), vydávali samizdatový občasník *PAKO* (patafyzické kolegium), který byl obnoven roku 2006. Život a dílo Alfreda Jarryho měly zásadní význam pro československou undergroundovou scénu.⁸⁵ Pro Míru Waneka znamená patafyzika myšlenkový rámec, v němž každá událost ve vesmíru je přijata jako mimořádná⁸⁶ (Rozhovor s Mírou Wanelem 26. 8. 2011).

Patafyzika je podle *Akademického slovníku cizích slov* umělecké hnutí ve Francii na konci 19. století, bojující proti lidské hlouposti výsměchem, satirou a ironií (Praha: Academia 1995). Etymologicky vzato studuje to, co je za metafyzikou. Jejím zakladatelem je Alfred Jarry (1873–1907), francouzský spisovatel, který definoval patafyziku jako vědu imaginárních řešení. Jarry je jedním z prvních inspirátorů surrealismu, absurdního divadla a moderní literatury vůbec.

⁸⁴ Malcolm McLaren byla šedá eminence punkového hnutí, manažer Sex Pistols a New York Dolls.

⁸⁵ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/search.jsp>, Ústav pro ČL AV ČR.

⁸⁶ Jako příklad patafyzické poetiky viz báseň Míry Waneka ze sbírky *Břítvou do klavíru* (ed. Radim Kopáč) Praha: Clinamen, 2002, s. 37: **Jede motýl**

Jede motýl na saních/ rovně bez zatáčky/ nožičky mu nedosáhnou / dolů ze sedačky
Zkouší trhat opratěmi/ ale všechno marné/ motýl to má spočítáno / aspoň nezestárne.

Znovuzrození patafyziky nastalo v roce 1948 po založení patafyzických kolegií ve Francii (mezi známé patafyziky patřili Eugen Ionesco, Jean Genet, Boris Vian, Jacques Prévert, Raymond Queneau a Jean Baudrillard) a v řadě západních měst. Ve Východní Evropě vzniklo kolegium v Budapešti a v Teplicích, kde ho založil Wanek.

4.3.2.4 Expresionismus

Dalším ze vzorů Míry Waneka byl expresionismus, především romány Knuta Hamsuna (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012). Expresionistický způsob projevu se stal jedním z dalších určujících znaků jeho vystupování, to znamená vyjádření významu pomocí emocí. Expresivní emocionalita staví jeho zpěv mimo linii mužského zpěvu někam až k hystericky ženskému projevu. Výkřiky v písni „Listíčko“, závěrečný sbor v „Není na to čas“ opakovaný v kvintovém dvojhlase a zakončený taktom hry na cimbál – tuto strategii přinesl Míra Wanek do UJD a rozvinul naplno na albu *Nemilovaný svět*. Ve starších písních FPB může jít o neobvyklý způsob přednesu, který ruší syntaktické vazby, jako například v „Silákovi“: *Silákovi se neuvěří, když řekne, že si jen tak hraje. Každý se síly bojí, nenávidí ale svůj strach, neboli svoje zesměšnění, a sílu podkopává, kde jen může*. Celý text je zpíván kontinuálně bez jakýchkoliv odmlk, které by signalizovaly konec verše, což vytváří napětí, které písni dodává originalitu a sílu.

Wanek využívá punkového žánru ke svým účelům – tvoří občanskou poezii hudebně vyjádřenou jako avantgardní opera. V „duchovních“ sekvencích s expresionistickým Wanekovým vokálem se z patafyzické absurdity, ze zábavy, stává smrtelně vážná věc.



Míra Wanek v roce 1985: Tohle není zábava, ale smrtelně vážná věc, žádné cetky, žádné krysy, žádné obojky. Archiv FPB.

4.4 Cesta hrdiny

Pokusila jsem se zasadit Wanekovu tvorbu do širšího kontextu, nyní předložím chronologický náhled jejího vývoje jakožto cesty mytologického hrdiny. Následující odstavce nacházejí ve Wanekově životě klíčové úseky příběhu mytologického hrdiny podle výše zmíněného Campbella: povolání, posvěcení, zkoušky, dosažení cíle a návrat (Campbell, 2000).

4.4.1 Povolání

Zlomovým obdobím, co se týče uměleckého procitnutí, bylo Wanekovo studium na Střední průmyslové škole sklářské⁸⁷ (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011). Tato škola vynikala všestrannou kultivovaností a její inspirativní prostředí znamenalo v životě Míry Waneka zásadní obrat. Jak říká, do té doby byl nedotčený kulturou, knihy nečetl a nehrál na žádný hudební nástroj:

⁸⁷ Dnes Střední škola a Vyšší odborná škola sklářská, s tradicí od roku 1763.
<http://www.glassschool.cz>.

Do devátý třídy jsem nedělal nic. Moji noví spolužáci v prváku Jarmil Chromý a František Wanke byli o rok starší, přišli z učňáku, a už měli něco načteno a naposloucháno. František mě seznámil s Hutkou, Mertou a českým folkem, který já jsem do té doby netušil, že existuje, a Jarmil zase s knížkama. Jednak s poezií, to by mě nikdy nenapadlo, otevřít knížku poezie, jednak s Dostojevským a tak dál a výzva byla se toho účastnit a dostat se na jejich úroveň. Pak už to šlo rychle (Rozhovor s Mírou Waneke 26. 8. 2011).

Míra Wanek v období mezi patnácti a sedmnácti lety, které nazývá „průchod přetlakovou komůrkou“, načetl klasiky beletrie jako Kafka, Dostojevský, Zola, Hamsun atd. V poezii ho zaujali Holan, Mikulášek, Šiktanc, Orten, Wolker, a v té době hlavně Kainar v souvislosti s tím, jak ho zhudebnil Vladimír Mišík (Rozhovor s Mírou Waneke 26. 8. 2011). To se stalo určujícím pro jeho pozdější tvorbu. Zhudebňováním zakázaných autorů, jako byli Skácel a Mikulášek, se z punkových koncertů stala křičená přednáška poezie, kterou pod pódiem skákající posluchači opakovali společně s kapelou tolikrát, až se ji naučili zpaměti. Zpětně vystoupení z 80. let působí jako hodina disidentské češtiny v duchu manifestu Martina Jirouse *Zpráva o třetím českém hudebním obrození: zapálenost pro vytváření necenzurované české kultury podobně jako v devatenáctém století, přirovnání cest posluchačů za hudbou, kterou mají rádi, k „chození na hory prvních husitů“* (Jirous, 2008: 9).

Wanek podobně jako Jirous vidí, že „současná rocková hudba není jev spadlý z nebe, odtržený od celé šíře kulturního dědictví západní civilizace, jejíž jsme součástí“ (Jirous, 2008: 20). The Plastic People of the Universe zhudebňováním poezie, která nemohla vycházet (Kolář, Bondy), „dali jasně najevo, že jim tisíckrát víc než o zaujetí místa v oficiální kulturní struktuře jde o to, aby vytvářeli a zprostředkovali svým posluchačům to, co oni sami za kulturu považují“ (Jirous, 2008: 21) a Wanek postupoval stejně. Využíval poezii nikoliv tak, aby mu to přineslo prospěch, ale jak to považoval za správné. Je však třeba zdůraznit, že tato podobnost v poetice je spontánní; nejde o následování manifestních Jirousových výzev, nýbrž o stejný přístup.

Na druhou stranu v případě Mikoláše Chadimy, který fungoval jako jeden z Mírových vzorů, došlo v přístupu k češtině k zásadnímu rozdílu. Chadima od roku 1983 rezignoval na tvorbu vlastních textů a orientoval se na německy psané básně ineditního Ivana Wernische (nar. 18. 6. 1942) a východoněmeckého disidenta Jürgena Fuchse (1950–1999),⁸⁸ zatímco Wanek trval na češtině, a to i v případě básníků Morgensterna a Ferlinghettiho. Klasický punkový kánon kapel Damned, Killing Joke a dalších přetextoval do češtiny, případně na samém začátku zpíval v tzv. rockové svahilštině, nesrozumitelném shluku hlásek, imitujícím angličtinu.

V Už jsme doma texty jiných autorů přestal používat a psal je výhradně sám. Hudbu považoval za prostředek, jak přimět lidi poslouchat poezii:

Mně osobně, už jsem to říkal několikrát, přijde text jako primární věc. Trošku to nadsadím, mě ta muzika vlastně vůbec nezajímá. Zajímá mě text. Muzika je médium, způsob, jak ho intenzivně a rychle a účinně předat lidem.⁸⁹

Toto tvrzení je třeba chápat metaforicky, je to vyjádření orientace, označované jako rocková poezie.⁹⁰ Četba české poezie na střední škole tedy v následujících desetiletích stimulovala a ovlivňovala Wanekův přístup k tvorbě textů.

Zásadním momentem pro hudební složku budoucí Wanekovy tvorby bylo setkání s Jazzovou sekcí. Jazzová sekce, podrobně popsaná ve 3. kapitole, bylo občanské sdružení, které vzniklo v roce 1971. Původně se zaměřovalo na jazz a avantgardu a postupně se sbližovalo s alternativní rockovou scénou. Od roku 1976 dala JS na Jazzových dnech prostor

⁸⁸ MCH Band 1982–89 6CD box, booklet, Praha: Black Point Music, 2007, s. 11.

⁸⁹ DVD *Puding dokument*. Brno: Indies MG Records, 2006.

⁹⁰ Patti Smith vytvořila v roce 1976 koncept rockové poezie, kde text má dominantní úlohu (viz např. dokument Dona Letts *Punk Attitude*, FreeMantle Media 2005). Příklon Míry Waneka k instrumentální hudbě je patrný od roku 2002, kdy byl nominován za (instrumentální) hudbu k filmu *Fimfárum* Jana Wericha na Českého lva (http://cs.wikipedia.org/wiki/Mirek_Wanek). Od roku 2005 začal vyučovat obor filmová hudba na Vyšší odborné škole filmové a Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně a od roku 2008 na FAMU v Praze (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012).

experimentátorům progresivního rocku jako Extempore, Švehlík a Kilhets i mladičkým punkovým skupinám Psi vojáci a Zikkurat.

Jazzové dny⁹¹ v Praze v roce 1979 znamenaly pro Míru Waneka hudební osvícení: „Jarmil, zasvěcovátor můj, mě vzal na Jazzový dny, a to bylo pro mě satori, najednou vžžžž, a to mě otočilo.“ (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

Všechny skupiny na Jazzových dnech hrály vlastní tvorbu a Míra Wanek, který již od začátku toužil hrát svoje skladby, se na základě silného zážitku z jejich vystoupení rozhodl, že bude ve skupině důsledněji prosazovat tuto strategii. Spřátelil se s aktivistou Jazzové sekce Mikolášem Chadimou, (viz kapitola 6 Mikoláš Chadima), kterého si vážil nejen pro hudební originalitu, ale i otevřenost vůči mladším a zájmu držet scénu pohromadě a dokumentovat ji.

4.4.2. Posvěcení

Pro Campbellova hrdinu je důležitá ženská ochranná či mateřská postava, která má podíl na hrdinově výjimečnosti, citlivosti, zvláštních schopnostech. Míra Wanek vnímal od smrti matky v roce 1971 při nehodě ve sklářském závodě jistou výlučnost, která do patnácti let existovala nevědomě. Domnívá se, že se tato výlučnost na škole v Novém Boru vědomě rozvinula do daru řeči a hudby:

Kdybych to měl vzít z pohledu Freuda, ten Novej Bor byl takový spouštěč, ale měl jsem takovej dojem už z dřívějšíka, pocit, že mám něco jinýho než ostatní. Mně umřela maminka, ze dne na den ji přejel vlak. Samozřejmě to byl tragickéj zážitek, ale vzpomínám, jak jsem byl na táboře to léto v srpnu, a to se stalo v červnu, a měl jsem takovej absurdní pocit, že mám něco jinýho než ostatní. Tenkrát jsem to nechápal, že se ke mně chovali s ohledem, aby mě nerozesmutnili, ale jako dítě jsem si uvědomoval, že mám něco výlučnýho... ne, že bych byl něco víc, nešlo o něco kvantitativního, ale něco, spekuluju, že ten Novej Bor tohle probudil (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

⁹¹ V roce 1979 se konaly Jazzové dny dvakrát: v květnu osmé (v Lucerně, s hosty Art Bears z Británie) a deváté v listopadu na Folimance a v hospodě U Zábranských. Míra Wanek navštívil oba festivaly. Podle Vojtěcha Lindaura a Ondřeje Konráda (*Bigbít* 2010: 137) znamenaly vrchol alternativní scény. Na podzim vystoupili mimo jiné Kilhets, Extempore, Relaxace, Žabí hlen, Zikkurat a Psi vojáci.

4.4.3 Zkoušky a jejich překonávání

Campbellův hrdina si vždy vybere obtížnou cestu, na které musí překonávat překážky. Tam, kde by se nehrdina vzdal, hrdina musí vytrvat. Wanek si zvolil jako svou počáteční hudební cestu punk, který byl vnímán extrémně negativně nejen vyššími instancemi, ale i většinovým publikem. FPB se marně snažili projít přehrávkami, které by jim umožnily veřejně vystupovat. Jenže právě v té době, v březnu 1983 vyvrcholily útoky na novou vlnu a punk ve vlivném článku „»Nová« vlna se starým obsahem“ v týdeníku *Tribuna*. Autor pod zřejmě fiktivním (Lindaur–Konrád, 2010: 156) jménem Jan Krýzl popsal punk slovy:

[...] kulturní brak [...] zřizovatelé umožňující „také umělcům“ vystupování [...] hrubě narušují zásady socialistické kulturní politiky a vědomě či nevědomě slouží cílům, které sleduje náš třídní nepřítel [...] hudba jako droga, odvádějící mládež od životních problémů [...] Nic nemá smysl! To se mělo stát krédem mladé generace. K jeho prosazení měl a má sloužit tzv. punk rock [...] Primitivní texty spojené s primitivní hudbou, odporné šaty, provokující chování, oplzlá gesta, odmítání všeho normálního, barvení vlasů na zeleno, na modro, na růžovo, tetování hákových křížů, malování barevných pásů na obličej [...] ⁹²

FPB se snažili čelit situaci a přelstít komisi, jen aby získali možnost hrát. Bohužel doba jejich přehrávek padla do doby těsně po publikování článku v *Tribuně*, jak Míra Wanek líčí v rozhovoru s Filipem Fuchsem:

Při přehrávkách jsme si změnili jméno na Čtverecjed' podle hraběte Kolostúje, zakladatele Teplic. Protože nás komise nemohla nachytat na neznalost not, prohlásila, že texty jsou vulgární. Když jsem se ptal kde, ukázal předseda na neoznačený text Jiřího Wolкера, kterého komunisti uctívali jako svého. Poté se předseda vulgárně rozeřval a vyhodili nás s tím, že nám dají vědět. Dostali jsme vyrozumění, že jsme přehrávky neudělali z důvodů snížené umělecké úrovně (Fuchsův rozhovor s Wanelem, 2002: 37).

Později na téma snahy získat přehrávky Míra Wanek poznamenává: „Přehrávky skončily neoficiálním zákazem vystupování v celém Severočeském kraji. Hudebníci některých lokálních souborů z vlastní iniciativy sepsali petici jak proti FPB, tak proti celému punku, požadující

⁹²Krýzl, Jan. „»Nová« vlna se starým obsahem“ *Tribuna* 22. 3. 1983, viz kapitola 3. Jazzová sekce. Kompletní text pamfletu viz Příloha č. 2.

této antikultuře zakroutit krkem“ (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012). Členové teplické kulturní komise nedokázali najít logický důvod, proč skupinu pronásledovat, ale její hudba pro ně, stejně jako pro řadu místních hudebníků, byla nesrozumitelná a nebezpečná, a to i když přesně nezapadala do popisu v *Tribuně*. V menších městech žánrová výlučnost na straně skupiny a konzervativismus na straně obyvatel neumožnily rozpoznat, že Wanekův typ punku není ani vulgární, ani deviantní, a že by naopak mohl sloužit jako avantgardní štít severočeské scény. Pravda byla, že získat přehrávky v menších městech bylo obtížnější (například skupina Dybbuk byla v roce 1982 odmítnuta a zakázána výborem na Kladně, ale v Praze v roce 1983 zkoušky získala).⁹³

V roce 1983 hráli v Praze FPB v Kulturním domě Opatov jako soubor ZUČ, legalizovaný razítkem SSM Stránčice, které podloudně získal manažer kapely Petr Růžička (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012). Míra Wanek vzpomíná:

Po koncertě za námi přišli dva muži, co vypadali jako cenzoři nebo estébáci, a řekli, že jsme právě udělali přehrávky, a že by nám nejradši dali stupeň tři, ale to že bychom byli moc na ráně, tak že nám dají dvojku. Řekl jsem jim, ať nám klidně dají jedničku, když to pomůže ke klidu (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012).⁹⁴

S razítkem SSM a přehrávkami mohli FPB vystupovat v Praze, nejčastěji v klubech Chmelnice, Strahov, Opatov a Gong. V roce 1985 přejeli nelegálně přes Východní Německo do Polska a vystoupili na nejvýznamnějším punkovém festivalu sovětského bloku Jarocin (Fuchs, 2002: 37).

V roce 1986 vystoupili FPB s velkým diváckým i kritickým ohlasem v Paláci kultury v Praze na oficiálním rockovém festivalu SSM Rockfest.

⁹³ Nicméně s nesmiřitelným postojem vůči určitým typům hudby se bylo možno setkat i v Praze. V kapitole Jazzová sekce je připomínán výrok Ladislava Zajíčka ze Sekce mladých hudebníků, že Mladá hudba nikdy nepřipustí vznik dalších Plastic People a DG 307.

⁹⁴ Stupeň tři byl nejvyšší možný.

První Rockfest, pořádaný 27.–30. června 1986, se stal přehlídkou autentických představitelů alternativní scény, ve které dostali po dlouhé době možnost prezentace výsledků své umělecké tvorby. Konal se v Paláci kultury na stanici metra Gottwaldova (dnes Vyšehrad) a jeho pořadatelem byl ČÚV SSM, Palác kultury, Ministerstvo kultury ČSSR a Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Český rozhlas, VHJ Supraphon, Panton, Pragokonzert ad. (Vaněk, 2010: 484–5). Někteří kritici se domnívají, že Rockfest byl pokusem získat kontrolu nad alternativní scénou rostoucí nezvladatelným způsobem (Vaněk, 2010: 485).

Seriál České televize *Bigbit*⁹⁵ ukazuje bezradnost organizátorů z řad SSM: věděli, že rock je jejich poslední šance získat přízeň mládeže, ale v žánru se neorientovali, a tak angažovali jako dramaturgy sekce festivalu tzv. *Malé scény alternativy* Lenku Zogatovou, známou organizátorku alternativních koncertů z Brna, a Josefa Vlčka, rockového kritika z Jazzové sekce. Ti pozvali soubory, které byly leckde na černé listině (Wanek, 2008).

4.4.4 Dosažení cíle

Po všech utrpeních cesty hrdina dosáhne svého cíle. Ať je to svatý grál nebo jako v případě Míry Waneka natočení desek a světové turné, jde o stav naplnění, poznání, lásky, soucitu a radosti. Hrdina metaforicky řečeno pije nápoj nesmrtnosti a slyší hudbu věčného souladu. Všechna předchozí stádia sloužila jako příprava.

4.4.4.1 Rock debut, Panton 1989

Míra Wanek se v roce 1983 zapsal k večernímu studiu na hudební škole, která dostala po roce 1989 název Konzervatoř Jaroslava Ježka, obor textař, u Ladislava Kantora, kapelníka CK Vocalu. Ten ho seznámil s redaktorem Pantonu Mirkem Welflem a dohodl, že v edici *Rock debut*, mapující objevy alternativní scény do roku 1987 do roku 1989, vydá po skupinách Dybbuk, Psí vojáci, Vltava a OZW v roce 1989 také Už jsme doma.

⁹⁵ Díl 40: Rockfesty a heavy metal: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/bigbit-na-ct/seznam-vsech-dilu/4/>.

Šli jsme do studia ve Smetanově divadle totálně vyjukaná, Kantor mě bohužel tenkrát přemluvil k tomu, že bicí se nahrávat nebudou, že tam bude automat, takže to je do dneška rarita – ve skladbě „Jó nebo nebo“, kde break zní trrrrrrrr jako samopal. Je to hrozně srandovná nahrávka. Nicméně jsme získali zkušenost a byl to jeden z impulsů k tomu, k čemu jsme dospěli rok nato, to už byla revoluce, že to chcem dělat jako povolání, že se tím chcem živit, určitě jsme měli s Jindrou do té doby takový vágní představy (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

Tato edice vycházela ve formátu EP (*extended play*), tedy plochy větší než SP a menší než LP. Strana A obsahovala čtyřminutovou skladbu „Výlov rybníka“ (pocta V. Holanovi) a strana B „Mu je ha“ (věnováno *Procesu F. Kafky*) a „Jó nebo nebo“ (věnováno A. Jarrymu).

„Výlov rybníka“ byla v době *perestrojky* častá metafora k situaci komunistů: jak by ryba mohla chtít být vylovena, tedy jak by komunisti mohli chtít být chyceni? Wanekův text ale s dobovou politikou nesouvisel, zachycuje pocit bezmocnosti: *Výlov rybníka/ ryba utíká/ špinavý ruce i kopyta/ Nadšeně se smát?/ Vodě uplavat?/ Mírná šupina/pěsti zatíná/ s rybou na zádech klopýtá/ rybí oko sítě hbitě zachytí tě.*

„Mu je ha“ bylo prvním Wanekovým songem napsaným pro UJD a v souvislosti s věnováním Kafkovi působí jako dadaistická verze jeho románu *Proces. Mu je ha/ mu je ha/ mek medu mek medu/ Co se ti zdálo o vřetenech? / Že jsi byl pomalu navíjen? [...]* Zatčen jsem.

4.4.4.2 Hudba jako povolání

Vzhledem k iniciačním těžkostem kapely během osmdesátých let nikdo z muzikantů působících s Mírou Wanekem neuvažoval o profesionálním statusu, a to hlavně z politických důvodů. Jediné, po čem toužili, bylo mít práci, která bude tak svobodná, aby jim umožnila také hrát hudbu. Spoluhráči Romek Hanzlík a Milan Nový před rokem 1989 pracovali v pojišťovně a Míra Wanek se k nim přidal. Nicméně po prvním zážitku ve studiu pocítili, že se chtějí věnovat hudbě naplno, profesionálně. To představovalo značné riziko živoření. V březnu 1990 Jindra Dolanský a Míra Wanek opustili práci a začali se věnovat jen hudbě. Také začali

pracovat s manažerem, Františkem Wanekem, spolužákem z Nového Boru (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

4.4.4.3 Uprostřed slov a další koncepční alba 90. let

Wanek s UJD také v devadesátých letech natočil své první dlouhohrající hudební album:

A tři čtvrtě roku nato jsme natočili *Uprostřed slov*, už s živýma bicíma, a pak ten moment, u Františka Wankeho na Jiřáku, když tam František přivezl ty krabice a vyndal tu žlutou desku a vod tý doby jsem nic takovýho neměl, to bylo tak obrovský rozechvění, my jsme si pouštěli tu desku tisíckrát, to nebylo možný se toho nabažit, toho momentu, gramofonová deska! (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011).

Wanek byl v té době jedním ze tří mluvčích Občanského fóra v Teplicích a od listopadu 1989 do března 1990 měl na starosti zrušení cenzorské kanceláře a OKSu v Teplicích. V roce 1990 byl předběžně nominován na starostu města se 74 procenty preferenčních hlasů. Natáčení se stalo záminkou, jak vyklouznout z politiky, protože věřil, že už svou práci v této oblasti vykonal (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012).

Desku natočili UJD ve studiu slavného českého textaře Zdeňka Rytíře⁹⁶ v Řevnicích. Zvukař nechal skupinu experimentovat se stereoefekty, echy, extrémními změnami hlasitosti atd. Album obsahuje skladby z let 1985–1988 „Jó nebo nebo“, „Fíkus“, „Soubor opatření“ a několik novějších jako „Uprostřed slov“, „Dítě“, „Telefon“, „Juleček“. Album je pojato jako koncepční.⁹⁷ Téma „uprostřed slov“ se týkalo těchto otázek: kde jsou kořeny nedorozumění a následujících hádek, násilí a rvaček – v represivním prostředí s jeho arogancí, zneužíváním moci atd., nebo v běžné komunikaci lidí, již jsou přirozeně špatní? Míra Wanek došel k názoru, že jde hlavně o komunikaci (Wanek, 2012: 49–50).

⁹⁶ Narodil 1944, působil v řadě bigbeatových skupin jako Hells Devills a Golden Kids.

⁹⁷ Pojem koncepční album souvisí s prostorem 40–70 minut, plochou, která se nabízí pro určitý koncept, vyjádřený názvem. Je známý od čtyřicátých let, kdy Woody Guthrie natočil *Dust Bowl Ballads*. Koncepční album je ale typické především pro progresivní rock, skupiny jako Beatles (*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*), Pink Floyd (*The Dark Side of the Moon*) ad. Roy Shucker definuje koncepční album jako „sjednocené tématem, které může být ve formě vyprávění, instrumentace, kompozice nebo textu“ (Shucker, 2002: 5). Písne mohou stát jednotlivě, jsou zároveň součástí celku.

Album začíná skladbou „Ámen“ – vibrafonová figura a zvony, nad nimiž se vzepne hlas latinské litanie *Non solum corpus / Sed etiam spiritus / Non solum fatum / Sed etiam spes*, po níž se rozjíždí klasická progresivně rocková formace, saxofon atd. a následuje zpěv v českém překladu: *nejen tělem /ale i duchem, / nejen osudem, ale i nadějí.*⁹⁸ Po modlitbě, historicky asociované s událostmi 1989, skladba pokračuje skladbou „Jó nebo nebo“ s patafyzickým textem: *Mám rád ty, co začínaj/ rozlišovat/ jó nebo nebo!*

Poselstvím alba se stala skladba *Uprostřed slov*, která není pouze dobovým protestem proti absurditě existence armády v okupované zemi, ale univerzálním protestem proti militarismu.

Wanekův hlas zní jako z minulých století:

První: „Odveden!“

Druzí: „Odveden!“

Třetí: „Odveden!“

Čtvrtí: „Odveden!“

Pátí: „Odveden!“

Šestí: „Odveden!“ [...]

Stádo – stádo – vzpomeň kolik padlo

ovcí – ovcí – na to panský sádlo...

První: „Padl!“

Druzí: „Padl!“

Třetí: „Padl!“

Čtvrtí: „Padl!“

Pátí: „Padl!“

Šestí: „Padl!“

Uprostřed slov „voják“ je slovo „člověk“ samo! (Wanek, 1990).

⁹⁸ Jeden z textů, který nepochází z pera Míry Waneka, ale Tomáše Staňka (Wanek, 2012: 177).



Ilustrace Martina Velíška k albu *Uprostřed slov* v prostorové publikaci *Už jsme doma II*, Praha: Argo 1996.

Kromě *Uprostřed slov* natočil Míra Wanek ještě další tři koncepční alba. Všechna byla složena v 80. letech, ale natočena až po převratu. Jejich autor charakterizuje jejich téma takto (Wanek, 2012: 46–61):

Kdo z koho, ten toho (dada, kritika společnosti, svoboda, sexualita)

Uprostřed slov (člověk odcizený v situaci příkazů)

Nemilovaný svět (pohádka *Sůl nad zlato* jako metafora skutečných hodnot)

Hollywood (možnosti mezilidského porozumění)

Koncepční album nabízelo přesahy v souvislosti s jednotícím výtvarným řešením, které se realizuje na obalu, plakátu, rekvizit a kulis na koncertech, oblečení, živých DVD:

Když je téma dostatečně prozkoumané, vždycky ho nejdřív konzultuji s malířem Martinem Velíškem [...]. Pak je čas domluvit se s nahrávací společností a dohodnout termín a rozpočet. Potom začnu psát hudbu [...] Pak mohu předem slyšet všechny harmonie a rytmy a ověřit každičký tón a úder, zda funguje s těmi ostatními. Pak dostanou svoje party muzikanti a několik týdnů si je zkoušejí individuálně [...] pokud mají k aranži nějakou připomínku, můžeme ji rovnou vyřešit. To se děje zřídka [...] (Wanek, 2012: 58).

V tomto smyslu byla alba dokumentující osmdesátá léta výjimečná, zvláště *Kdo z koho, ten toho* a *Uprostřed slov*, protože písně byly nejdřív hrané na koncertech, a teprve v definitivní podobě nahrány. Zvláště u *Hollywoodu* je patrný přesun. Zatímco titulní píseň „Hollywood“ vznikla v osmdesátých letech, ostatní již byly komponovány výše popsáním způsobem a dokončeny až ve studiu, například „Nic se nezmění“ se stalo dovětkem složeným z atmosféry chvíle při nahrávání v roce 1993.

Takže když jdeme do studia, naprostá většina písniček ještě nemá texty. Obvykle nahráváme jednotlivé nástroje podle přednastaveného metronomu...Když je instrumentální složka celá nahraná, začne se zpívat. Samozřejmě některé zpěvové linky a struktura zpěvu jsou připraveny dříve, ale během nahrávání můžeme objevit jistou potřebu sestříhat některé repetice [...] To je také důvodem (kromě mé lenosti), proč na textech začínám pracovat tak pozdě. Moje texty mají vždycky určitou stavbu, a představa, že budu muset kvůli krácení hudby vyhodit jednu sloku, je pro mě velice nepříjemná a obtížná. Proto čekám až na poslední chvíli (obvykle tu noc před tím, kdy mají být texty nazpívány), a pak napíšu všechny texty na jeden zátah (Wanek, 2012: 59).

4.4.5 Návrat a sdílení daru

Joseph Campbell definuje fázi návratu jako obtížnou: Hrdina se musí vypořádávat s nečekanými problémy. Náhěra poznaná v říši bohů se nedá využít v reálném světě, plném svárů a nízkosti. Prvním problémem navracejícího se hrdiny je přijmout jako skutečnost „pomíjivé radosti a smutky, banality a hlučné necudnosti života poté, kdy prožil hluboce uspokojující pocity naplnění [...] Hrdina touží zůstat v nádherném daru světla“ (Campbell, 2000: 193), ale musí být vtažen do reálného života okolnostmi. Tuto roli v životě Míry Waneka sehrály nástrahy nadnárodní firmy BMG při realizaci alba *Hollywood*.

Titulní píseň alba *Hollywood* pocházela z konce osmdesátých let a spojovala osobní, milostné, hollywoodské téma s historickým. Míra Wanek definoval téma *Hollywoodu* jako téma tolerance: Proč si lidé nedovedou naslouchat, proč je něco zvláštní a nepříjemné pro tolik lidí, zatímco jiná komunita to má ráda. Proč lidé nedokážou tolerovat životní styl druhých,

náboženství atd. (Wanek, 2012: 51). Tyto otázky jsou podobné otázkám, spojeným s nepříjatelností punku pro širší veřejnost.

V praktické rovině se při realizaci alba projevila „komercializace“ obchodu s hudbou. Panton zmizel, objevil se Bonton a nadnárodní společnosti se snažily expandovat na český trh – jejich cílem bylo prodat svůj produkt, ale vzhledem ke zvláštní situaci země, kde řada ministrů byli bývalí undergroundoví umělci, a zejména k prezidentství intelektuála Václava Havla to zcela nešlo. Gramofonové firmy na začátku devadesátých let vydávaly bývalé undergroundové, punkové a avantgardní hudebníky a na chvíli ignorovaly místní pop scénu. Skupiny Už jsme doma se ujala nadnárodní korporace BMG a financovala studio, propagaci a křest desky. Ve žlutých oblecích se žlutými domečky na hlavě projížděli centrem Prahy v kočáře taženém koňmi. Následovala opulentní hostina. Také vznikl první a poslední videoklip skupiny se dvěma profesionálními tanečnicemi, „Hollywood“ (vyšlo na DVD *Jaro peklo zima podzim*, Indies Records, 2011). Alba *Hollywood* bylo vylišováno 10 000 nosičů (v té době představoval běžný náklad kapel alternativního okruhu 2000–4000 kusů). Poté BMG změnila strategii, skupinu vypustila ze svého katalogu a bez varování zničila 4000 CD. To bylo probuzení do reality (Wanek, 2012: 50–52).

Do podobné situace se dostaly také ostatní alternativní kapely. Po hladovém boomu, kdy gramofonové firmy najímaly ve velkém stylu alternativní kapely osmdesátých let jako Jasná Páka, Zuby nehty ad., následovalo nasycení trhu. Alternativní skupiny našly domov u alternativních labelů (Indies Records, Guerilla Records, Black Point Music ad).

Po prožití vytržení a zpřítomnění se boží slávy, získání požehnání, run moudrosti, grálu atd., nebo v našem případě natočení prvního velkého alba, musí hrdina „přivést princeznu zpět do království lidí, kde jeho dobrodíní může přispět k obnově společenství, svoje požehnání donést zpět, podělit se o ně s lidmi, použít svůj dar ve prospěch ostatních“ (Cambell, 2000: 193). Například Iásón s pomocí Médey získal zlaté rouno.

Míra Wanek po převratu jednak dostává prostor zařadit českou punkovou tvorbu do světového kontextu, jednak se podílí na oživení zásadních kapel osmdesátých let a v neposlední řadě dokumentuje svou vlastní někdejší tvorbu.

4.4.5.1 Produkční činnost

Důležitou součástí návratu z výšin campbellovských bohů byla Wanekova produkční činnost. Redaktor Pantonu Miroslav Welfl nabídl Míru Wanekovi spolupráci na rozšíření předlistopadové edice *Rock debut*, protože ta byla svým rozsahem (čtyři písně) dobovým kompromisem: po roce 1989 bylo záhodno dotočit celé desky. Společně s hudebním kritikem a v té době šéfredaktorem časopisu *Rock & Pop* Vojtěchem Lindaurem nakonec zvolili dramaturgii vydat album skupinám z edice *Rock debutu* a přidat Psí vojáky a Mňágu a Žďorop (Rozhovor s Mírou Wanekem 26. 8. 2011). Nakonec Miroslav Welfl založil vlastní nakladatelství Punc, kde s Mírou Wanekem jako producentem uskutečnil část z těchto plánů. Vydal v roce 1991 Dybbuk (*Ale čert to vem*) a Ženy (*K smrti vylekán*) a připravil album skupiny Krásné nové stroje (které později vyšlo v jiném vydavatelství).

Produkční činnost Míry Waneka zahrnovala vše od shánění peněz na nahrávku, hledání studia (Audioline v Brně v případě Dybbuku a Mirdovo studio v Praze v případě Žen), výběr písní, dohled a poradenství po celou dobu nahrávání, míchání, remixu, až po zařizování turné – dopravy, ubytování, stravy, propagace.

Kromě produkce pro Punc Míra Wanek připravil kompilaci teplických skupin, vydanou pod názvem *Roll Over Teplice* u Ann Records jako LP a CD v roce 1991. Šlo o kapely vzniklé pod vlivem Míry Waneka, kterým se začalo říkat „teplická punková scéna“. Také pokračoval v produkci Dybbuku, který se díky němu obnovil jako Zuby nehty, na albu *Utíkej* pro Bonton v roce 1993.

Díky této práci producenta se Mírovi Wanekovi podařilo vzkřísit několik skupin – kromě Zubů nehtů z části Žen vznikla nová kapela Činna.

Poté cestování a nahrávání s Už jsme doma vyžadovalo příliš času, aby Míra Wanek mohl v produkční práci pokračovat.

4.4.5.2 Dokumentace činnosti FPB

Nová éra umožnila Wanekovi i dalším zdokumentovat do té doby nezaznamenanou tvorbu FPB, kteří zanikli v roce 1987 bez jediné desky. Za dobu existence měla skupina v repertoáru 65 písní (Wanek, 2008), vlastních, přetvořených i přejatých. Po republice kolovaly kazety s koncerty a vyšlo několik kompilací (Fuchs, 2002). Ty udržovaly povědomí o skupině a vytvořily jí určitý kultovní status v ineditní podobě, v okrajových low-fi podmínkách.

Po roce 1989 začala být jejich produkce konečně zaznamenávána. Texty začaly vycházet nejdříve. Ještě před listopadem nashromáždil texty české alternativy Petr Bergámo Bergmann.⁹⁹ Ve sbírce *Papírový absolutno* (Bergmann, 1989) chápe alternativu jako kontinuální proud od šedesátých let, od undergroundového Pavla Zajíčka k experimentálnímu rocku Extempore po punk. FPB jsou zastoupeni texty „Kapesník v kaluži“, „Kárný tábor“, „Navoněný“, „Egoista“.

Poté následoval v roce 1991 Petr Váša, který uspořádal v brněnském A-beatu v edici *Texty* Wanekovi svazek poezie pod názvem všech zastoupených skupin FPB, Divize T., Už jsme doma (Wanek, 1991). Pokračoval Eduard Svítivý, který do své knížky *Punk not Dead* zařadil vedle textů českých punkových skupin Plexis, Energie G, Tři sestry a Visací zámek také FPB (Svítivý, 1991). Do *České rockové poezie* z roku 2010 byly vybrány čtyři texty, všechny z 80. let („Kapesník v kaluži“, „At“, „Návraty“ a „Tradiční kočka“) a konečně v roce 2012 vydalo nakladatelství Mat'á v Praze sbírku kompletních Wanekových textů pod názvem *Výlov šuplíka* (Wanek, 2012).

Došlo však také na zaznamenání hudební složky tvorby FPB. V prosinci 1990 nahráli FPB sedmnáct písní ve studiu Audio line v Brně v produkci Lenky Zogatové, známé organizátorky alternativních koncertů.

⁹⁹ Bergmann byl v té době známý ze skupiny Pivní mozoly, která od roku 1982 provozovala improvizální rachot lehce ovlivněný punkem, viz kompilace *Hrubý punkový hláská* (Fuchs, 2002: 18).

Album vyšlo v prosinci 1991 jako CD a MC. Neslo jméno písně „Kdo z koho, ten toho“.¹⁰⁰

Obal alba byl velkým zklamáním nad neporozuměním poetice skupiny, kterou projevila grafik nakladatelské firmy NAR, zvláště když skupina labelu předložila svůj vlastní návrh od bývalého člena FPB, fotografa Petra Kurandy (Wanek, 2012: 169). Šlo o podobný střet jako v klipech *Hudby 85*. Vizuálně byli FPB zcela jiní než tato reprezentace punku, zakládali si na prostotě a opravdovosti.



CD *Kdo z koho, ten toho*. NAR 1991. Obal s obrázkem tlusté dívky v obojku s krysou k FPB nepatří.

První punková vlna, co se mě dotkla, byla jednička *Damned*, design se nezdál vykalkulovanej. Druhá vlna byla kromě Exploited číra a cvočky, a vypadalo to jako uniformy, a to mě rozčilovalo, že si punk vytvořil svou uniformitu. Já jsem nosil montérkovou bundu. To byla vzpoura, ne cvočky a žiletka, zvláště stříbrná a na řetízku. Ani hudebně, ani vizuálně se mi nelíbilo, když jsme hráli s Exploited v Jaroměři v roce 2009, neměli jsme si co říct. Agresivní, prvoplánový, načínčaný. To byl Filip Topol mnohem větší pankáč. Vždycky nám říkali Rychlý šipy. Hodný punkové (Rozhovor s Mírou Wanekem 16. 2. 2012).

¹⁰⁰ „Kdo z koho, ten toho“ pochází z Čelakovského *Příslaví*.

K vydání alba se uskutečnilo turné po Československu se skupinou Dybbuk (kterou Wanek vzkřísil jako producent její první dlouhohrající desky *Ale čert to vem*, Praha, Punc 1991) na trase Brno – Bratislava – Ostrava – Hradec Králové – Praha – Teplice. V té době všichni dychtili slyšet ještě nedávno zakázanou hudbu a alternativní scéna zažívala opožděný zenit. Všechna vystoupení turné byla provázena velkým zájmem a zdálo se, že věci jsou konečně tak, jak mají být.



Plakát československého turné Dybbuku a FPB v roce 1991.

Velkou rekapitulací tvorby FPB bylo zejména trojalbum *Kniha přání a stížností* z roku 2008, obsahujícího dvě CD živých nahrávek z let 1981-85 a reedici studiového *Kdo z koho, ten toho* z roku 1991 (tentokrát bez krys na obalu). V průběhu let byli diváci svědky boje Míry Waneka o vyjádření významu co nejpřesněji tak, jak si ho představuje autor, tedy přechodu od brikoláže k autorství a ovládnutí postprodukce: texty, vizuálně, nahrávka, vše se po roce 1989 postupně dostává pod kontrolu umělců, nic není ponecháno náhodě. Brikoláž a náhoda zůstala charakteristikou osmdesátých let. *Kniha přání a stížností* je vrcholem těchto snah.

Kompilace měla formu skutečné knihy přání a stížností s bezchybnou dokumentací a v dvojjazyčné úpravě. Fyzicky bylo trojalbum vydáno jako replika reklamačního tiskopisu, vybavy socialistických provozoven, včetně pouzdra, ve kterém visela na stěně, a malé tužičky na provázku. Vedle dobových autentických přání a stížností zapsaných příloženou tužičkou jako *kdybychom byli ježíšky, přáli bychom vám lepější zpěvavou aparaturu a ještě něco od Madness*, podepsán *výbor pro zřízení estrád, krešlak & krimpl* (booklet, *Knihy přání a stížností* 2008), jsou v ní tři CD detailně vybavená texty v češtině a angličtině s nostalgicky zrastrovanými fotografiemi. Čistota zpracování, perfekcionismus a zachycení spontánního prožitku tehdejší každodennosti se tímto dílem stávají součástí mravní a kulturní výchovy národa podle Míry Waneka, tak jak ji zamýšlel v osmdesátých letech.

V tomto smyslu je možné vidět vydání kompilace FPB v druhém tisíciletí jako uskutečnění vizí Jirousovy *Zprávy o třetím českém hudebním obrození* z roku 1975. Dvojjazyčné provedení otevírá světu dokumentaci produkce hudební komunity v maloměstě, a tak Wanek začleňuje své rodiště Teplice a lidi v něm do českých dějin a světového kontextu a poukazuje na fungování ducha doby.

První dvě CD obsahují nahrávky, kolující po republice pod názvem *Jedem v punku jako v tanku* a *Víra v pohyb*, se záznamy koncertů Opatov 1984 a 1985, Gong 1985, Brno 1987 a Ostrov nad Ohří 1983 a 1985. „Byly nahrány v amatérských podmínkách, kdy se k mixpultu postavil mikrofon a točilo se na kotoučový magnetofon nevalné kvality“ (Wanek, 2008: 4).

Křest se odehrál v Lucerna Music Baru v Praze v roce 2008 a patří do poslední části Campbellovy cesty hrdiny, schopnosti žít v obou světech: z velkolepých snů zůstala realita menšího sálu, kam dal Míra Wanek přivést pípu, z níž bylo čepováno pivo pro posluchače. Byl to velkolepý večírek, připomínající *Block Party* Davea Chappella.¹⁰¹ Oslava komunity, vytvořené za víc než čtvrtstoletí hudební činnosti.

V tom spočíval rozdíl obou návratů: první, v roce 1991, se vznášel v euforii a pocitu dosažení vrcholu, druhý již byl oběma nohama na zemi.

¹⁰¹ Film Michela Gondryho z roku 2006 o přátelské soudržnosti vytvořené během hudební slavnosti.

4.5 Závěr

Snažila jsem se sledovat dráhu alternativního básníka, skladatele a hudebníka Míry Waneka podle Campbellova konceptu *cesty hrdiny*. Míra Wanek svou vůlí a imaginací překonal všechny překážky a dosáhl cíle – nahrát svoje skladby, cestovat se skupinou po celém světě, prosadit se jako významný aktér české kultury. Vždy kolem sebe dokázal shromáždit skupinu muzikantů, kteří vyplnili jeho požadavky, spolupracoval s výtvarníkem Martinem Velíškem a přesáhnul tak do vizuální kultury, přesvědčil nakladatele a vydavatele, že jeho práce je vydání hodná. Stal se kulturním aktivistou, který neměl na zřeteli jen vlastní práci, ale bez nároku na odměnu pracoval pro své přátele, pro celou alternativní scénu, podporoval, produkoval a přispěl k dokumentaci osmdesátých let. Ztělesňuje jejich duch – invenčnost, vytrvalost a humor. Po euforii devadesátých let, kdy se možnosti zdály být nekonečné, se vyrovnal s reálnými podmínkami, ve kterých alternativa, nahrazena novými směry a žánry, zmizela z kulturního zenitu.

Ohlédnutí se za historií Miroslava Waneka ukazuje dva rozdílné časy: ten v osmdesátých letech, který jsem jako členka alternativní scény prožívala s ním, se zdál být veselý, optimistický, plný nečekaných a radostných řešení. Ten druhý, při psaní vzpomínek na tuto dobu v roce 2012, ukazuje, že tento optimismus byl spíše než realitou dán naším mládím, že doba byla mnohem krušnější, než jak se nám tenkrát zdálo.

4.6 Chronologie

- 1981 FPB Wanek – Hanzlík –Nový
- 1983 neúspěšný pokus o přehrávky v Teplicích
- 1983 přehrávky v Praze
- 1985 festival Jarocin
- 1985 Hudba Praha
- 1986 Rockfest
- 1986 Wanek přechází k Už jsme doma
- 1989 UJD *Rock debut*, EP, Panton
- 1990 UJD *Uprostřed slov*, Globus
- 1990 FPB *Kdo z koho, ten toho*, NAR
- 1991 UJD *Nemilovaný svět*, Panton
- 1993 UJD *Hollywood*, BMG
- 2008 FPB *Kniha přání a stížností*, Malaria records

5. KAREL BABULJAK: ZTRACENÝ RÁJ



Karel Babuljak asi v roce 1983. Archiv skupiny Máma Bubo.

Také Kryštofa Kolumba sužoval stesk po počátku, po pozemském ráji: Hledal ho všude, věřil, že ho objevil při své třetí cestě.

— Mircea Eliade (Eliade, 1998: 39).

*Zář, zrychlený dech, a náhlé probuzení
Květ našich setkání a příslib dlouhých cest.
Haj, spojení živých a krásných jen se nadechnout,
Tvář budeš mít čistou jak myšlenku,
když projdeš vibrací mocného
Haj, haj, boží květ, svět, svět snad byl už svět,
můžem vylézt, nastal lásky věk*

— Karel Babuljak (album *Planeta Haj*, píseň „Smíš mnohem dál“). Archiv Karla Babuljaka).

5.1 Pohled zevnitř

Karla Babuljaka znám od jeho vystupování s meditativní skupinou *Relaxace* na Jazzových dnech roku 1979: byla to první skupina duchovních hledačů, kterou jsem slyšela. Osobně jsme se sblížili až v roce 1985, když jeho skupiny Mára Bubo a Babalet začaly vystupovat společně s mou skupinou Dybbuk. Moc se mi líbily jejich klipy ve filmu *Hudba 85*. Zvláště Mára Bubo splňovala všechno, co jsem od alternativy čekala, totiž vytvoření vlastní okamžitě rozpoznatelné poetiky díky experimentálnímu používání syntezátorů – ne jako melodický podklad, ale jako výpravy do jiných světů. Vztahy mezi našimi skupinami se utužily, když naše saxofonistka Kateřina Nejeřmová začala chodit se zpěvákem Mára Bubo Michalem Braxatorisem. Mně byl nejbližší Karel Babuljak, který za námi přicházel do šatny vždy s dýmku míru. Tento rituál přátelství a obnovení ráje jsem provozovala jediná z kapely. Dýmka míru se hodila víc k Babaletu; reggae nabízelo čistou, žánrovou verzi ztraceného ráje, krásného harmonického světa, po které experimentálně a textově pátrala skupina Mára Bubo, jež ovšem z poloviny také popisovala opak ráje – Babylon, nejen realitu Československa, ale obecně.

V roce 2012 se Mára Bubo obnovili a jejich koncerty jsou nyní nostalgickou připomínkou síly osmdesátých let, kdy syntezátory byly novinkou. Stejně jako německý Kraftwerk, i Mára Bubo dokážou posluchače přenést do časů pionýrské elektroniky.

5.2 Mýtus ztraceného ráje

Ztracený ráj je jedním z archetypálních mýtů: Patří k archaickému myšlení stejně jako k současnému – jeho platnost přetrvává jako solidarita lidského rodu prožívaná na úrovni obrazů a mýtů a jako duchovní život. Mircea Eliade o něm v tomto smyslu mluví v esejích *Obrazy a symboly* (Eliade, 2004) a *Mýty, sny a mystéria* (Eliade, 1998):

Mýtus o ztraceném ráji přežívá v obrazech rajských ostrovů a podobně: jde o výsadní území, kde neplatí zákony, kde se zastavuje čas. Je třeba zdůraznit, že *rozebereme-li vztah moderního člověka k času, odhalíme, jak zastírá mytologické chování*. Jednou ze základních úloh mýtu je přístup k *velké době*, periodické znovunabývání prvopočátečního času. Je dosahována touhou nevnímat současnost, to, co nazýváme „tímto historickým okamžikem“ (Eliade, 1998: 22).

Eliade říká, že mýtus o ráji se v různě složité podobě objevuje téměř všude na světě a vypráví o „neobyčejné prvopočáteční blízkosti Země a Nebe“ a o „konkrétním spojení Země a Nebe“ (Eliade, 1998: 52). Prvotní člověk užíval blaženosti, spontánnosti a svobody, přátelil se se zvířaty a rozuměl jejich řeči, setkával se s bohem. Tyto schopnosti člověk ztratil po mytické katastrofě (Eliade, 1998: 84).

„Stesk po ráji“ se zakládá spíše na hlubokém nutkání člověka, jenž touží sdílet posvátno *celým svým bytím*, objevuje, že tato celistvost je jen zdánlivá a že jeho bytí bylo ve skutečnosti utvořeno ve znamení nějakého zlomu (Eliade, 1998: 85).

Z evropských verzí tohoto archetypálního mýtu je snad nejznámější epická báseň *Ztracený ráj* Johna Milтона z roku 1667, která zobrazuje základní lidskou zkušenost nevinosti a pádu, polaritu dobra a zla. Rajská zahrada Adama je dětství, sexuální a sociální nevinost, ve které rozkoš je přirozenou reakcí na zdravé prostředí (Weathers, 1953: 261–264).

Eliade vidí jako výraz naší současné touhy po mytické minulosti hudbu: hudba je pro něj vynořený obraz ztraceného ráje, mýtus náhle osvobozený (Eliade, 2004: 15–16). Hudebník se stává čímsi jako šamanem či knězem a jako odborník na duchovní otázky ztvárňuje lidská dramata a nabízí možné východisko pro obrodu moderního člověka. Hudba je vyjádřením mýtu jakožto „základní a nepromlčitelné *imaginace*“, vnitřního bohatství nepřetržitého a spontánního toku obrazů, světa v celistvosti (Eliade, 2004: 17–18).

Hudba Karla Babuljaka vyjadřuje touhu po ztraceném ráji velice explicitně. Jednotlivé fáze Babuljakova hudebního hledání ráje budou popsány v následujících podkapitolách.

5.3 Karel Babuljak a jeho hudební cesta za ztraceným rájem

Karel Babuljak (narozen 5. října 1957 v Praze) je skladatel, textař, multiinstrumentalista a zpěvák. Kromě Máma Bubo působil v osmdesátých letech v kapelách Relaxace, Babalet a Hypnotix. Máma Bubo se stala jednou z nejoriginálnějších kapel nové vlny; vynikla groteskními songy a komponovanými pořady, především science fiction *Planeta Haj*.

Fungování ve více formacích umožňovalo Karlu Babuljakovi žít život profesionálního hudebníka, což dokázal málokterý účastník alternativní scény osmdesátých let. „Často se ptám, jak je to možné, že jsem se hudbě mohl věnovat celý život. Proč zrovna já mám to štěstí být hudebníkem? Neměl bych začít dělat něco jiného? Neznám odpovědi“ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Karel Babuljak založil první skupinu Green Monster v sedmé třídě v ZŠ U Roháčových kasáren. Postupně pokračoval v prozkoumávání hudebních světů. Po základní škole se také dostal ke klávesám, na které hrál s použitím základní prosté techniky naučené v LŠU:

Do LŠU jsem chodil jenom tři roky a hrál jsem z učebnice Böhmová, Grünfeldová, Sarauer, jejichž skladbičky mne ovlivnily zřejmě na celý život. Elektrický klávesy jsem měl až v sedmnácti letech, doma dělaný, ze starých klávesnic, byly tam uvnitř takový pružinky a snímače a určitě i konděčky a odpory. Kupoval jsem je tak za tisíc, osm set korun, asi tři jsem měl, jedny mám na fotce. Zajímala mě jazzová hudba, i jazz rock jsem měl rád. Hudba se zrovna rozvíjela tímhle směrem. Potom ve dvaceti letech jsem si platil soukromý hodiny, snažil se dohnat některý věci, který mi scházely. Jsem vlastně samouk, přesto jsem později dokonce pár let učil na Základní umělecký škole v Novém Strašecí kytaru, bubny, klavír, i když já jsem byl takovej učitel o hodinu napřed. No a kapely vznikaly, jak jsem potkával lidi, různě se to dávalo dohromady a začali jsme mít i koncerty. Měli jsme různé zkušebny, třeba v agitačním středisku ve Vysočanech, kde jsme dostali padáka po první zkoušce. Když jsme si šli pro věci, udělali jsme pro kámoše koncert, při kterým jsme jim to jejich středisko totálně zrakvili (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

5.3.1 Duchovní přerod: Relaxace

Po divokých začátcích se na konci sedmdesátých let při studiu duchovních nauk setkal s hráčem na sitár a učitelem jógy Jiřím Mazánkem a duchovními učiteli manželi Eduardem a Mílou Tomášovými.

Já jsem od třinácti let kouřil a chlastal. Byl jsem chytrej, mohl jsem jít studovat, ale všechno šlo do hajzlu, všechno jsem prochlastal. Ve dvaceti jsme ještě se dvěma kámoši začli hulit marihuanu a hledat, co má všechno znamenat, až jsem se dostal k józe. Jednou na Silvestra v roce 1979, jak se přes noc ochladilo o pětatřicet stupňů, jsme řekli tak jo, spláchli trávu do hajzlu, začali meditovat a všechny síly vrhli do jógy. Začal jsem chodit k Mazánkovi a on mě seznámil s dalšíma lidma. Nakonec jsem se velmi spřátelil s Eduardem a Mílou Tomášovými, kroutil jsem údy a všemožně se pročišťoval (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Očista, první krok na cestě hledání ztraceného ráje, přinesla orientaci na meditativní hudbu. V roce 1979 založil s Jiřím Mazánkem a Vlastislavem Matouškem soubor experimentální etnické hudby Relaxace. V listopadu 1979 vystoupili na devátých Jazzových dnech na Folimance. Jazzová sekce pro Babuljaka představovala možnost svobodně se vyjádřit k tomu, co ho zajímalo. Jako člen Jazzové sekce odebíral jejich bulletiny, kde nacházel články o té jazzové hudbě, která ho zajímala, tedy Mahavishnu, Chick Corea, Miles Davis, Zappa, Genesis ad. Vystoupení na festivalu Jazzové sekce popisuje jako splnění snů. Tento koncert popisuje spoluhráč Vlastislav Matoušek takto:

Na prvním koncertě na Pražských jazzových dnech měl Jirka [Mazánek] od Křišnovců originální hliněný buben mridangam z Indie a indické harmonium. Pak jsme měli různé písťaly, já jsem přinesl baskytaru, měl jsem Hohner violin, stejný jako měl Paul McCartney, na tu hrál Jirka Mazánek smyčcem a hnal to přes několik efektů. Já jsem hrál na primitivní syntezátor, který jsem koupil kdesi na Slovensku. Mělo to pitch-bender a hrál jsem na to takové „indické“ melodie. Karel Babuljak do toho hrál na klavír. Měli jsme zhruba domluvenou strukturu skladeb, v níž jsme improvizovali. Jirka do toho pak třeba zazpíval indický kirtan. Ten koncert představoval zajímavé odpíchnutí, po něm jsme začali cíleně sbírat nástroje (Rozhovor Matěje Kratochvíla s Vlastislavem Matouškem, *HIS Voice* 03/2009, s. 24).

Relaxace dostala na přímluvu známého hudebníka Jaroslava Krčka termínovanou smlouvu pro Státní soubor písní a tanců. Vystupovala pravidelně několikrát za měsíc a hudebníci dostávali výplatu.

Ty kapely předtím byly jen pro kamarády, s Relaxací jsme v osmdesátých letech vstoupili na koncertní podia. Vyprodávali jsme i velký sály, třeba Klementinum, kde jsme hrávali pravidelně, ty koncerty měly nádhernou atmosféru touhy po duchovním zážitku, z kapely i publika, byly to krásné chvíle a všechno to šlo tak nějak samo (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

5.3.2 Rastafariánství jako zdroj Babuljakovy inspirace

V roce 1983 zakládá Karel Babuljak s Jiřím Charyparem kapelu Mára Bubo, o rok později začíná spolupracovat s Alešem Drvotou a rozbíhají paralelní projekt a první českou reggae kapelu Babalet.

Babalet přinesl dětskou, naivní verzi rastafariánství. Její frontman Aleš Drvota se stal nadšeným propagátorem jamajské hudby. Přesazení exotického stylu do českých podmínek působilo osvěživě, a proto jsem Babalet milovala, ale Mára Bubo se mně zdáli zajímavější v používání nových elektronických nástrojů a ve snaze o vytvoření koncepčních programů. Obě kapely byly inspirovány rastafariánstvím, které je v úzkém vztahu k reggae. Mára Bubo se zabývala také pochmurnou současností, Babalet obracel oči k vytouženému ideálnímu stavu.

Rastafariáni chtějí opustit „Babylon“, západní svět zkorumpovaný materialismem a hamižností, a vrátit se na horu Sion, do africké Etiopie, jež je pro ně symbolem ztraceného ráje. Tak jako je mystická extáze návratem do ráje, podobně pro ně funguje reggae koncert, který může obnovit ztracenou jednotu a ráj. Reggae usiluje o získání ztraceného ráje programově, v textech i hudební složce. Důležitou složkou rastafariánství je kouření marihuany, která funguje jako entheogen, psychoaktivní svátost (Bradley, 2001).

Babuljak není ortodoxní rastafarián: jde o eklektika s širokým záběrem od meditační hudby po elektronické experimenty, reggae, novou vlnu a world music. Nicméně ve všech stylech se projevuje jako člověk, který hudbou hledá protiklad k zmatku současného světa, Babylonu, a vytváří vlastní verzi ztraceného ráje.¹⁰²

Svou roli sehrála také metafora Babylonu a trpících Izraelitů. Babuljak sice nevěří, že nástup Haille Selassieho na etiopský trůn roku 1930 představoval naplnění prorocství týkajících se nadcházejícího pádu „Babylonu“ (Hebdige, 2012: 63), ale Babylon, současný svět plný nedorozumění a zrady, je pro něj reálný symbol. Podobně

¹⁰² Třeba říct, že se Babuljak nepovažuje za rastafariána. Nicméně obraz světa jako Babylonu je mu vlastní: „Za rastafariána se nepovažuju, ale současný svět, to je totální Babylón“ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

jako řada bílých hudebníků na Západě, i on nachází v rastafariánské filosofii chudoby jakožto duchovního vítězství potvrzení své cesty. „Pozoruhodné je, že se rastafariánům podařilo proměnit chudobu a exil na velkolepost, na znamení vlastní vážnosti, poukázku na cestu na Sion poté, co bude zničen Babylon“ (Hebdige, 2012: 64). Podobně rastafariánsky „spravedlivý“ život vede Karel Babuljak:

První a zásadní je to, že všechno mám nízkorozpočtový. Živím se tím, že neutráčím zbytečně. No a přece jenom některý rádia mi něco zahrajou nebo mi odvysílají koncert v televizi nebo v Japonsku použijou moji hudbu k nějakému filmu o přírodě – různě. Nejraději hraju, jsem schopen zahrát téměř cokoli. Taky jsem koupil starou dodávku a dělám dopravce. Životně důležitá je skromnost rodinných příslušníků, což se ne vždy líbí, ale je to první krok k nezávislosti. Dostávám věci z doby před patnácti roky, takže mám i barevnou televizi a kolo s přehazovačkou a skvělých vymožeností pokroku si tak užívám s jen nepatrným zpožděním (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Babalet ani Mára Bubo v sobě neměli pro reggae typické ostří očekávání spravedlivé odplaty, vyhlížení dne zúčtování na dosah ruky, kdy “spravedliví zapomenou na své předešlé utrpení“ (Hebdige, 2012: 70). U Babaletu byla idealizace černošské kultury dotažena do komických extrémů;¹⁰³ skupina lanařila africké studenty zemědělství a medicíny do kapely, aby od nich získala „pozitivní vibrace“, radostnější způsob života. Šlo o kulturní překlad, adopci a adaptaci filosofie rastafariánství do českých poměrů. Kolébka reggae Kingston na Jamajce se touto apropiací stala rájem, jak říká píseň Babaletu „Kingston“: *Kingston [...] Kingston je místo, je to ráj, ráj ráj, ó, ráj.*

Konkrétní odraz rastafariánství, opěvování ztraceného ráje i kritiku Babylonu, podrobněji rozeberou následující podkapitoly.

5.3.3 Kritika společnosti a cesta ven: Mára Bubo

Ve filmu *Hudba 85* uvádí Mára Bubo hudební kritik Josef Vlček s povzdechem: „Kapelu poznáš podle názvu. Co ale čekat od Mára Bubo?“ Když pak vysvětluje, co Mára Bubo znamená, odhalení tajemného jména přeruší vazba a pískání, a tak ve filmu zůstala záhada nevysvětlena. Karel Babuljak to v rozhovoru upřesňuje:

¹⁰³ Například v klipu v dokumentu *Hudba 1985* se členové kapely pomalují na černo a procházejí se džunglí.

Máma je máma a *Bubo* by mohlo být několik věcí, například výr velký nebo vřed syfilis v posledním stadiu (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Skupina vystupovala v klubech, hlavně na Opatově a na Chmelnici, což byly nejdůležitější stánky alternativy. Používání nových prostředků (syntetizátory) a další aspekty jejich hudby kapele brzy získaly slušnou pozornost.

Máma Bubo vznikla v roce 1983, když jsem se setkal s Jirkou Charyparem, to bylo pro mě osudový setkání. Hned jsme začali vystupovat, nikdo tu kapelu nemohl znát, protože jsme se nikde neprezentovali. Přesto na prvním koncertě v Praze Podolí byl úplně narvaný klub, což nám dodalo spoustu dobřejších tlaků, i to hodně rozmazlovalo. Dneska se musíš jinak snažit, aby na tebe někdo přišel. Na úspěch ti stačila odvaha, ale dostali jsme sotva na benzín (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).



Máma Bubo 1983, zleva Babuljak, Matoušek, Duroň, Charypar. Foto Milan Svatuška.

Písňe *Babaletu* byly veselým opěvováním Kingstonu a marihuany („Zelená“). *Máma Bubo* se napůl zaobírala ztraceným rájem a napůl komentáři k Babylonu. Je více zakotvena v realitě osmdesátých let: „Nebylo to nic příjemného, výslechy, špehování, zákazy, příkazy, ale já jsem si stejně dělal, co jsem chtěl“ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

5.3.3.1 Obrazy Babylonu v tvorbě Máma Bubo

Písňe, které Babuljak na začátku (1983–1984) pro Máma Bubo psal, se kriticky vztahují k realitě. Tato tematika je zřejmá především na CD *Baňatost*, „výběru originálních nahrávek z let 1983–1984“, které vyšlo v nakladatelství Primus v roce 1992. Skladby jako „XX. století“, „Getruda“, „Štěstí a Grimasy“ představují vývoj hudebního stylu, který se stal devízou Máma Bubo, zvláště ve zpěvu: zpívané fráze končily kvílivými skluzy do falzetu. Bizarní komicko-tíživá atmosféra songů dodávala kapele sounáležitost s poetikou, zvanou pražská groteska.¹⁰⁴

Kapela jednotlivé pořady v osmdesátých letech natáčela na magnetofonové kazety, které šířila prostřednictvím samizdatu. V jedné z písni alba *Baňatost*, „XX. století“, si Karel Babuljak stěžuje: *Proč jsem se narodil v dvacátém století?* Výtky ke dvacátému století se týkají jeho tehdejší životní situace: „V té době jsem pracoval v ČKD kompresory, měl jsem čerstvě po vojně a žil jsem v kolektivu lidí, který mi byl cizí. Připadali mi nešťastný, že dělají všechno špatně, protože jsou mrtví tak, jak žijou. V těch textech byl povzdech nad tím, jak žijeme“ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012). Nejslavnější se stal kryptický text básníka Vladimíra Kalába¹⁰⁵ „Baňatost“: *Baňatost, samá baňatost, nikde poctivost./ Porézní děti obézní, z očí klíčí zlost./ Štvanice po ní žranice, klapou sanice./ Necvičíš, nikoho nechytíš, samá baňatost* (Archiv Karla Babuljaka: interpunkce je ponechána).

CD *Baňatost* obsahuje písňe ze tří programů (demokazet) kapely, *Na Máchově jezeře*, *Na venkově* a *Na hnoji*.

My jsme absolutně neuvažovali, že bychom mohli mít oficiální vinylovou desku, to byla jiná galaxie. Opravdové desky vydávali technicky dokonalí hráči jako Stivín, Dašek a Velebný. Jejich mistrovství mám dodnes ve velkém úctě. Nikdy jsem se k němu nepřiblížil, takže jsem tu situaci respektoval. Ale lidé si kopírovali nahrávky z koncertů, kolovalo to v nejrůznější kvalitě. Protože

¹⁰⁴ Josef Kroutvor pojmenoval tvorbu českých výtvarníků, která byla v mnohém paralelní s hudební scénou, jako „pražskou grotesku“ – „absurdní, křečovité a zvláště kostrbaté, rozšklebené jako chrlíč na sv. Vítu“ (Vlček, 2001: 226).

¹⁰⁵ Za šíření textů Vladimíra Kalába a pobuřování byl v letech 1981–82 (ještě před vznikem Máma Bubo) vězněn basista skupiny Vlastislav Matoušek (nar. 1948, skladatel, dnes docent Hudební fakulty Akademie múzických umění a Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty UK. Po angažmá ve Státním souboru písni dostal doporučení, které mu umožnilo dostudovat při zaměstnání).

v klubech chtěli často nějaký demo, rozhodli jsme se, že si „desku“ uděláme sami (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Kromě CD *Baňatost* odrážejí kritiku Babylonu také videoklipy Mámy Bubo, zejména klip „Skončíš jako já“ a „Nemám tvář“.

Videoklip „Skončíš jako já“ začíná záběrem otáčející se gramodesky s bílým nápisem MÁMA BUBO, který se prolne s bílou čarou uprostřed silnice. Nad betonovými schody se zjevuje barevná postava dívky, poté pokračuje děsivě fascinující projížďka po čerstvě dostaveném Jižním městě. Dívka má bledou tvář, tmavé husté vlnité vlasy převázané bílou čelenkou; je oblečena v dobovém saku s vycpávkami, osminových kalhotách „mrkváčích“ a tmavých střevíčkách. Kamera krouží po rampách, vedoucích k můstku nad dálnicí, na kterém hraje sólo trumpetista Jana Máša. Po začátku sloky se znovu na betonové konstrukci zjevuje dívka: *Neboj skončíš jako já / Ne ne ne ne to byl žert / Ty seš přece poctivá / Nejseš blázen jako já. / Stejně skončíš jako já / Na na na dně nahatá / Když pojedíš jako já / Budeš v díře láska má.* Celkovým vyzněním klipu je artistní odcizení, symbolizované chladnou čistotou betonových tvarů.

Druhý, černobílý klip, je k písni „Nemám tvář“. Každodenní hemžení davu lidí ve městě je prostřihováno se záběry z opuštěné továrny, ve které hrají Máma Bubo a vojenské přehlídky helikoptér prolétávajících ve formaci nad Pražským hradem a transportérů balistických střel projíždějících pod tribunou. Poté se znovu šediví lidé hemží na ulicích. V továrně jsou louže, rozbitá okna a v chuchvalcích kouře hudebníci zpívají: *Nemám tvář, nemáš tvář, budím se když usínáš, / (sem, sem, sem, sem.) / Nemám noc, nemám den, nemám tělo jenom jsem / (sem, sem, sem, sem.) / Ani já, ani ty, máme můžem všechno letim / (sem, sem, sem, sem.) [...] Kolem nás, kolem nás, už si nejsem ničím jistej. / (sem, sem, sem, sem.)* (Archiv Karla Babuljaka, interpunkce zachována). Lidé stoupají po skeletu betonové konstrukce, stojí frontu na nedokončených schodech, kapela se odráží v kaluži. Působí to jako scéna z Tarkovského *Stalkera*, kapající voda, hudebníci jsou stylizováni do estetiky nové vlny: dlouhé kožené kabáty, vlasy sčesané dozadu. Automatický bubeník navozuje atmosféru odcizenosti a apokalypsy.

Výjevy z videoklipů vyjadřují jeden ze stěžejních pocitů osmdesátých let, pocit života v babylonském exilu, pocit nedůvěry, odcizení, zmaru, tísně a také jakýsi příslib snového uniknutí ze situace psychického i fyzického ohrožení.



Karel Babuljak a Vlastislav Matoušek asi 1985. Archiv skupiny Máma Bubo.

5.3.3.2 Hledání ráje: *Planeta Haj*

Po dvou letech existence obohacuje kapela svou tematiku o obraz ztraceného ráje. Zlomovým bodem bylo zatčení po cestě na koncert:

My jsme nikdy nebyli žádnéj underground, mně to bylo úplně jedno, já žil ve svym světě. Poprvé jsme asi jeli mezi underground v roce 1985 hrát k Václavovi Havlovi na Hrádeček, a já jsem byl hrozně překvapenej, když nás po cestě zastavili nějaký civilové, z nichž se vyklubali poldové, a dopravili nás na trutnovskou fízlárnu, kde jsme tvrdli deset hodin, přičemž vyšlo najevo, že o akci vědí všechno a samosebou daleko víc než já, kterej jsem nevěděl nic – ani kde to je. Tohle bylo asi potřetí, co jsem byl na výslechu, a vždycky toho věděli víc než já. Já nebyl mockrát, jen asi sedmkrát, a pak mě nechali, ani mně nenabídlí spolupráci. Prostě nikdy jsem toho moc nevěděl nebo se mě ptali na něco, co s tím, co vyšetřovali, vůbec nesouviselo. Na ty trutnovský jsem napsal stížnost, že mi sebrali knížky a kazety, a oni mi to dokonce poštou vrátili. Celkově to ale vůbec nebylo příjemný. Přesto horší bylo, když mi došlo, že nevím, komu ve svém okolí můžu věřit, a komu ne. Měl jsem v té době pocity odcizení, nemožnosti

komunikovat, propadl jsem deziluzi, pochybnostem, chtěl jsem pryč. Začal jsem si uvědomovat ubohost světa a nepřestával toužit po nějakém lepším¹⁰⁶ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Tento zážitek se stal myšlenkovým základem („začal jsem si uvědomovat ubohost světa a nepřestával toužit po nějakém lepším“), z něhož se odvinula koncepce hudebního sci-fi *Planeta Haj*.

Haj podle Karla Babuljaka znamená symbol štěstí v podobě planety s vlastním jazykem. Ve srovnání s hudebně rozvernými krátkými písněmi *Baňatosti* má meditativní prvky, větší plochu pro improvizaci. Jednotlivé skladby kompozice působí jako obrazy: „*Haj* jsou obrazy a texty tomu odpovídají.“¹⁰⁷ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Planeta Haj je vize místa, kde mizí neporozumění, výspy naděje ve světě, kde není jisté, zda je někomu možné věřit. Ke snové sci-fi atmosféře přispívá automatický bubeník, kterého tenkrát používala řada novovlnných kapel a který se stal symbolickým poetickým znakem nové vlny, protože šlo o novinku, která se v té době zdála být převratná, a proto se často používala. *Planeta Haj* je vyvrcholením díla skupiny Máma Bubo: jde o koncepční album. Téma koncepčního alba je rozebráno podrobněji v kapitole 4 – pro Už jsme doma bylo charakteristickým kompozičním rysem. Pro Máma Bubo to znamenalo použití větší plochy, která poskytuje možnosti vyjádřit se k tématu z různých úhlů. Karel Babuljak ho pak využil i ve svých jiných projektech.

Byla to jedna z mých prvních monotematických věcí, později jsem udělal třeba *Kulečnickové blues*, tedy písně z prostředí kulečnickových heren, nebo *Čaje*, což je zase o čajích a čajovnách, zatím posledním takovým projektem jsou námořní písně (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

CD *Planeta Haj* existuje ve dvou verzích, studiové (nahrané v roce 1985 a vydané na Anne Records 2002) a živé (z koncertů v Praze a Brně v roce 2000, vydané

¹⁰⁶ „Mimochodem na Hrádečku jsme si tenkrát nezahráli, ale šlo o legendární zatčení, protože na základě toho vznikl indiánský festival Trutnov. Takže koncert se uskutečnil v roce 1990.“ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

¹⁰⁷ Aleš Opekar v *Excentricích v přizemí* to vidí jinak: „Na rozdíl od objevené hudební složky postrádají texty obraznost a jsou jen povrchním konstatováním pocitů, jakýmsi tíšňovým voláním. Zachycují především vzájemné odcizování dnešních lidí.“ (Opekar, 1989: 129).

na Babuljakově labelu Bubosound v roce 2006). Obě obsahují jedenáct volně souvisejících skladeb.

Na albu *Planeta Haj* je v některých písních připomínán padlý svět; ukazují nesnesitelnost života Babylonu. V dalších skladbách interpret buď touží dosáhnout rajskeho stavu, nebo ho přímo dosahuje. Zatímco v „primitivních“ tradicích člověk mohl „dosáhnout Nebe, když vylezl na nějaký strom nebo žebřík“, případně se mohl do Nebe nechat odnést ptáky (Eliade, 1998: 52–53), rastafariáni používají ganju a Máma Bubo používají sci-fi: ráje je možno dosáhnout na jiné planetě, planetě Haj.



Máma Bubo, *Planeta Haj* 1985. Foto Milan Svatuška.

Vesmírné zvuky a hluky ve spojení s texty představují rituál, vyprávění mýtu, který hudebníky i posluchače odnese mimo realitu a nechá je prožít ztracený ráj a možnosti návratu do něj. Tento rituál, ať už na koncertě, nebo při poslechu CD, obsahuje prvky katarze a probuzení v podobě „rozvzpomenutí se“. Jak říká Mircea Eliade v *Mýtech, snech a mystériích*:

Bylo doloženo, že mnoho národů, od nejstarších po nejcivilizovanější (například v Mezopotámii), používalo slavnostního vyprávění kosmogonického mýtu jako léčebného prostředku. Lze snadno pochopit proč: nemocný se symbolicky „vracel zpět“, stával se současníkem stvoření; znovu tedy prožíval stav původní plnosti... Tento „návrat zpět“ je možný rozpomenutím nemocného. Právě pro něj je předcítán kosmogonický mýtus: jak si nemocný připomíná jednotlivé epizody tohoto mýtu, prožívá je

znovu, a tak se stává jejich současníkem. Záměrem tohoto rozpomenutí není zachovat vzpomínku na prvopočáteční událost, ale přemístit nemocného tam, kde se tato událost odehrává, do úsvitu času, na počátek (Eliade, 1998: 30).

Budu se věnovat těm skladbám, které vytvářejí koncept ztraceného ráje.

První skladba projektu, „Planeta Haj“, začíná vesmírnými syntezátory, ke kterým se připojuje elektronický bubeník. Hlavní textovou myšlenkou je volání po „společném obřadu“ dvou lidí, kteří „se začali starat jeden o druhého“ v situaci, kde se obvykle lidé míjejí a jsou izolovaní. V souvislosti s mimozemšťanskými maskami členů kapely na obalu je to zasvěcující obřad ponurý, ale s příslibem, že porozumění je možné, pokud ho absolvujeme.

Haj, aj, aj, haj/ Jestli tu sedíš už dlouho, nestačil jsem si tě ani všimnout,/ protože jsem měl spoustu vyřizování,/ a ty ses mě nezeptal, co je novýho/ na týchle planetě 6x [...] Ať je to náš společný obřad, společný obřad/ Haj, aj, aj, haj.

Skladba v pořadí třetí má německý název „Leben und Verzehung“, který je podle Babuljaka vynucen „germánským charakterem skladby“ (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012). Meditativní táhlý charakter dlouhé (10.44 min) kompozice připomíná výboje „krautrocku“¹⁰⁸, který na začátku sedmdesátých let experimentoval s možnostmi prvních syntezátorů. Do hluků a zvuků podobných hře na sklenice začínají arpeggiovitě akordy piana a echovaná kytara navozuje atmosféru prvotní hmoty, a ve mně vzbuzuje dojem vzdouvání oceánu, naplněného zpěvem velryb. Tento hudební úvod připomíná prvotní blaženost, přináší příběh o obnovení spojení mezi Nebem a Zemí, jak o tom mluví Eliade (Eliade, 1998: 57).

Pak zazní pomalu a velebně zpívaný text, zdůrazňující význam odpuštění a prožitek porozumění mezi dvěma lidmi, umožněný vnitřním klidem: *Jsem jenom já, jsi jenom ty. / Jak dlouho se díváš, / jak dlouho mlčíš. / Jediná cesta vede dovnitř. / Jsem jenom já, jsi jenom ty. / Leben und Verzehung.* Následuje osm minut instrumentálního, meditativního hledání.

V pořadí pátá skladba „Smíš mnohem dál“ se základní rytmickou strukturou reggae basy a kytary říká:

¹⁰⁸ Jak se lidově přezdívá německým avantgardním skupinám jako Kraftwerk, Cluster, Faust ad.

Let', at' se dotkneš, at' se dotkneš ráje,/ smíš mnohem víc, až příliš moc, smíš mnohem dál./ Svět, veliký svět, co pro nás žije dechem měst a řek,/ Haj, boží květ, vnímej mě srdcem, jsem posel hvězd./ Haj, haj, boží květ, svět, svět snad byl už svět,/ můžem vylézt, nastal lásky věk. [...] tvář budeš mít čistou jak myšlenku / když projdeš vibrací mocného haj.

Slova o vibraci a čisté myšlence připomínají Babuljakovu duchovní cestu, nacházející se někde mezi jógou a rastafariánstvím. Skladba končí sólem trubky nad vzorcem marimbafonu, připomínajícím jeho působení v etnické Relaxaci.

Devátá píseň v pořadí, „Haj La Haj To Haj“, táhlá, temná psychedelická skladba plná elektronických efektů, je zpívána sborem, v hajštině, jazyce planety Haj. Na koncertech ani na CD není překlad do češtiny, ale v archivu Karla Babuljaka existuje, a protože je to pravděpodobně poprvé, kdy je veřejně otištěn, uvádím text celý:

ERGO LA TURME KERE HAJ ALO (na této zemi, kde zpíváme haj)

ISTU NO ORME ORTE HAJ ALO (nepotřebujeme vojsko, když žijeme v haj)

FERME TUS O TE AGEN HAJ ALO (hovoříme o věcech, přitom milujeme haj)

EVOL GUS MAHE UHON HAJ ALO (štěstí přichází zvolna, jestliže věříme v haj)

ROME TES UFA ERGO RA ALO (naše životy patří zpívající zemi)

(archiv Karla Babuljaka)

Tento text je mantrou, vyjadřující podstatu bytí na planetě Haj, návodem, jak dosáhnout ztraceného ráje pomocí „víry v haj“. Ukazuje se, že planeta Haj je stav, kdy zasvěcenci žijí šťastný život bez konfliktů uprostřed „zpívající země“.

Planeta štěstí Haj zůstává dostupná meditací, „cestou dovnitř“, nebo ve snu. Tak je dosažen stav ráje, stav člověka užívajícího blaženosti, spontánnosti a svobody, tak je zažívána prvopočáteční blízkost Země a Nebe, kdy lidé neznali smrt, rozuměli řeči zvířat a žili s nimi v míru, nepracovali a hojnou potravu nacházeli na dosah ruky (Eliade, 2004: 50).

Po dokončení projektu *Planeta Haj* Karel Babuljak začal věnovat více pozornosti Babaletu, který natáčel desky a cestoval (viz dále), ale zároveň se snažil pokračovat v hledání nových cest Máma Bubo, hlavně prostřednictvím přednatočených smyček a minimalistického scénického ztvárnění.

Přestože jsme hráli víc s Babaletem, Máma Bubo se nerozpadla, hledal jsem dál a setkal se s Michalem Braxatorisem, měl jsem rád Talking Heads, Ena, Roxy Music, začali se mi líbit Simple Minds a tyhle kapely, jejich kompaktní zvuk, vystavěné aranže, hudebnost, tak jsem to zkoušel taky nějak tak. Kdybych žil pět let mezi Eskymáky, určitě bych zpíval jako Eskymák (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Máma Bubo dál koncertovali poměrně často až do roku 1990. Potom se odmlčeli:

Kapelu jsme nezrušili, ale jak jsme se zabývali každý něčím jiným, přestali jsme vystupovat. Podobně to později bylo i s Babaletem. Takže hraju pořád v několika kapelách, koncerty, svatby, co je potřeba, jasně, že tohle je taky důvod, proč nedávám tomu kterému projektu tolik, kolik si zaslouží (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

5.3.4 Babalet

Jak již bylo řečeno, Babalet vnikl rok po založení Máma Bubo, od které se zejména kvůli přítomnosti Aleše Drvoty odlišoval hudebním pojetím i nábojem.

Mně se reggae zpočátku moc nelíbilo, ale pak Aleš Drvota začal dodávat zajímavý nahrávky a já tomu celému reggae ska cirku přišel na chuť. Nejradši mám roots, padesátý, šedesátý leta, třeba Skatalites, je to takový swingový, trochu ska, trochu reggae, prostě pěkný písničky (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Babalet měl větší úspěch než Máma Bubo a jeho tvorba začala vycházet na deskách.¹⁰⁹ V roce 1986 byla jejich píseň „Posvátná země Nola“ zařazena na kompilaci

¹⁰⁹ Babalet nehrál ortodoxní reggae. V Drvotově provedení bylo reggae spíše sněním o teplých krajích a exotice. Jak bylo v nové vlně zvykem, tato idealizovaná situace („Kingston, to je ráj“) byla konfrontována s usedlým čecháčkovstvím, které není schopno akceptovat něco pestrého, neobvyklého, jiného. Nicméně jeho chápání jamajské hudby zůstalo (pro jeho předčasnou smrt) pouze povrchním pohledem bělošského pozorovatele (Vlček, 2001: 244–245). Josef Vlček vidí Babuljaka jako hudebníka pokoušejícího se vytvářet různé neurčité druhy duchovní hudby (Vlček 2001: 245) a Babalet jako bílou adaptaci reggae, hořký útěk z bolestivého prostředí do vysněné země Nola (Vlček, 1989: 44).

Rockový maraton 2, vydanou nakladatelstvím Panton, výběr nejlepšího z druhého ročníku soutěže Rockový maraton,¹¹⁰ a poté „Nola“ vyšla s B stranou „Zelená“ v témže roce na SP, také pro Panton.

Kromě zpěváka, skladatele a textaře Aleše Ali Drvoty, klávesisty Karla Babuljaka a kytaristy Jiřího Charypara patřil k *Babaletu* bubeník Ivan Pavlů, basista Jan Šimek a saxofonista Jiří Šíma. Poprvé vystoupili v Kulturním domě Opatov v roce 1984 a brzy nato vyhráli festivaly Rock salón 1985 a Vysočina 1985 (Opekar, 1989: 62).

Poprvé se Babalet dostal na vinyl v roce 1986, deska se jmenovala *Rockový maraton* a byly na ní kapely, co tenkrát vypadaly nadějně, Pumpa, Yo Yo band, Odyssea, Ivan Hlas a tak. Při té příležitosti jsme natočili i singl pro Panton, což byla občas dost sranda. Šli jsme do studia, že natočíme dub reggae, jenže chlapci ve studiu ještě dopoledne dělali Zicha nebo tak, a najednou my jsme po nich chtěli experimenty, třeba delay na nějakou ránu virblu, nebo že se zvuk přesune zleva doprava, prostě nějak narušit ty jejich univerzální postupy, takže je jasný, že si nás v tomhle ohledu moc nevšímalí a dělali to tvrdě po svym. Nakonec se nám přece jen povedla alespoň maličkost, sice když se jim do pásu v jednu chvíli omylem dostala zpětná vazba a oni to chtěli opravit, a my jsme řekli nenene, a po dlouhým boji jsme je ukecali, že to nesmažou, takže to tam zní, jako když projede motorka (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Kapela v roce 1987 angažovala etiopského studenta Asrata Rastafari Limenha jako tanečníka a začala jezdit s velkým úspěchem do Západního Německa. Bohužel během tohoto slibného začátku v té době nevídané dráhy leader Aleš Drvota (1954–1987) zahynul při autonehodě v Maďarsku. Bylo rozhodnuto nehledat náhradního „bílého“ zpěváka, ale někoho přímo z Afriky, a volba v roce 1989 padla na černošského studenta Martina Tankweye ze Zairu. Právě černošští studenti udělali z kapely mezinárodní senzaci a umožnili jí výjezdy na Západ. V roce 1990 Babalet přibral dalšího černošského studenta Bourama Badjiho jako zpěváka a tanečníka.

Na každou akci byla potřeba výjezdní doložka, fizlové mě hlídali, špehovali, s každou doložkou dělali hrozný obstrukce, a my jsme jezdili třeba osmkrát do roka. Ale koncerty stály za to: velká hospoda, pět kilometrů kolem nic, ale v deset se sjeli, třeba 800 lidí, najednou parkoviště plný aut, všichni kalili. Pak jsme začali jezdit všude možně. My jsme s Babaletem zažili mnoho nádhernejch koncertů po celý Evropě (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

¹¹⁰ Ašenbrener, Ladislav a kol. 2005 *Encyklopedie čs. alternativní scény do roku 1993* <http://www.projektpunk.cz/obsah/B/Babalet/>.

Babalet byla a je veliká, úspěšná skupina, se kterou si Karel Babuljak užil rockovou slávu a uznání na stovkách koncertů a festivalů. Písně Babaletu byly dalším vyjádřením touhy po ztraceném ráji.

5.3.5 Hypnotix

V roce 1988 Karel Babuljak spoluzaložil další reggae skupinu Hypnotix, ze které v roce 1991 odešel, aby se mohl plně věnovat Babaletu a dalším projektům.

Zprvu byl Hypnotix velmi experimentální kapelou, hodně se improvizovalo, pouštěli jsme se do neprobádaných končin, později díky tomu, že jádro kapely tvořili lidé z Babaletu, se začaly kapely prolínat, v obou zpívali Tankwey i Bourama, jmenovalo se to, jak bylo potřeba. Pak už toho bylo dost, tak jsme to rozdělili na dvě úplně jiné kapely a já zůstal v Babaletu. Takže v Hypnotixu pak byla povinnost už nikde jinde nehrát, což mělo taky něco do sebe (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

5.4 Hudební vývoj po roce 1989

Díky úspěchům Babaletu, který v osmdesátých letech vydával nahrávky a hrál v Západním Německu, se toho pro Karla Babuljaka po roce 1989 materiálně příliš nezměnilo. Již na konci osmdesátých let si pořídil jednoduché čtyřstopé nahrávací studio, ve kterém nahrál řadu svých skladeb, a navíc se živil natáčením reklam (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Mnohem větší změna pro mě byla, že jsem se odstěhoval po devadesátém roce z Prahy do Lán u Novýho Strašecí a po čtyřech letech se mi rozpadlo manželství, ale ty politický změny se mě moc nedotkly. Já už jsem byl profesionál od roku 1985. Můj švagr se už někdy od roku 87 živil jako reklamní producent, dělal jsem mu pro ty klipy hudbu, všechno už fungovalo, pořídil jsem čtyřstopý studio a začal jsem naplno podnikat. Udělal jsem třicetivteřinovou reklamu a dostal jsem za to třeba dvanáct set korun, a když jsem udělal čtyři za měsíc, tak jsem měl vystaráno (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

Přestože Mára Bubo nehráli, alespoň vyšlo jejich album *Baňatost* (1992). Euforie devadesátých let se hudebně projevila množstvím dalších hudebních projektů.

Pro mě jsou devadesátá léta jeden velký mejdan. V roce 1992 jsem založil *Sajkedelik šraml band* a hráli jsme na neuvěřitelných akcích a všechno bylo úplně rajský. Taky moje nová žena je anděl. Její brácha mě pozval, abych hrál na bubny v kapele Boothill, se kterou jsem pak asi pět let bubnoval, a

velkým fanouškem týhle dost ostrý partičky byl klávesák 100 zvířat Arnošt Hanf, se kterým jsme na konci tisíciletí založili kapelu SNOO (Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

5.5 Závěr

Karel Babuljak je v této kapitole představen jako komentátor Babylonu a hledač ztraceného ráje. Jeho duchovní hledání a životní okolnosti se promítají v tvorbě jeho skupiny Máma Bubo, která představovala jednu z nejoriginálnějších formací osmdesátých let. Především jeho koncepční album *Planeta Haj* přineslo zajímavou vizi ztraceného ráje, která je zároveň science fiction a zároveň duchovním místem, kde existuje porozumění, láska, štěstí a důvěra. Babuljak pro něj vytvořil vlastní jazyk a ztvárnil ho pomocí syntezátorových zvuků.

5.6 Chronologie Karel Babuljak a Máma Bubo

- 1983 založení Máma Bubo: Karel Babuljak, Jiří Charypar, Vlastimil Matoušek, Zdeněk Duroň; koncerty na Chmelnici a na Opatově
 - demokazeta *Volume I* – nová vlna, minimalismus
 - 1984 demokazeta *Na Máchově jezeře* – reggae, minimalismus, folklor
 - 1985 *Divný věci* – elektronika, reggae
 - 1985 *Planeta Haj* – elektronika, meditace, fiktivní jazyk hajština; trumpetista Jan Máša
 - 1985 dokumentární film *Hudba 85* – dva videoklipy
 - 1985 cesta na undergroundový festival na Hrádečku
 - 1986 LP kompilace *Czech! Till Now You Were Alone* (skladba XX. století)
 - 1987 nová sestava Máma Bubo: Karel Babuljak, Jiří Charypar, Zdeněk Duroň, Michal Braxatoris, Přemysl Urban, Stanislav Švadlena
 - 1989 Máma Bubo double EP Panton *Aby se nám milovali*
 - 1990 festival Trutnov
 - 1992 CD *Baňatost*, výběr originálních nahrávek z let 1983–1984, Primus
 - 2002 CD *Planeta Haj*, Anne Records, nahrávka z roku 2005
 - 2006 CD *Planeta Haj Live*, Bubosound
- (Opekar, 1989, webové stránky skupiny <http://bandzone.cz/mamabubo>, Rozhovor s Karlem Babuljakem 2. 6. 2012).

6. MIKOLÁŠ CHADIMA: REBEL

Já vzdoruji, tudíž my existujeme.

- Albert Camus (Camus, 1991: 22).¹¹¹

Rebel se nestará o prospěch či o hmotný výdělek, nemusí se tudíž zaobírat činěním ústupků, je jako divoký vlk, pohrdající ochočenými psy, není ani tak individuem jako spíš osobou, typem než kopií, figurou spíše než reprodukcí, což u něj vyvolává jakousi rozradostněnost a výbušnost.

- Michel Maffesoli (Maffesoli, 2002: 217).



Mikoláš Chadima 3. 2. 2013 doma na Letné v Praze. Foto Pavla Jonssonová.

6.1. Pohled zevnitř

Mikoláš Chadima byl už v době, kdy jsem začala chodit na koncerty, legenda. Jako první setkání s jeho tvorbou si vybavuji pořad *Milá čtyř viselců* jeho tehdejší skupiny Extempore na pátých Pražských jazzových dnech v dubnu 1977. Zrovna jsme na gymnáziu probírali Viktora Dyka a já žasla, že ze školního materiálu někdo dokáže vytvořit strhující horor současnými prostředky. Pak na devátých PJD Extempore vystoupili s programem *Velkoměsto*, které bylo úplně jiné, protože mělo postmoderní výtvarnou scénu, ale taky skvělé.

¹¹¹ Překlad P. J.

Osobně jsme se seznámili, když Mikoláš přišel na náš koncert někdy v roce 1982. V tom byla jeho zvláštnost, že nedodržoval jedno z příkázání rockerského desatera „Každý rocker si myslí o hudbě ostatních, že je to sračka“ – on se zajímal o celou scénu. Poprvé jsme spolu hráli na festivalu alternativní hudby v Ostrově nad Ohří na podzim 1983. Přemluvila jsem děvčata z kapely, že nejlepší bude, když na něj skočíme a povalíme ho na zem, což jsme udělaly. To bylo z přemíry přátelské lásky, kterou jsme k němu cítily. Když jsme odehrály koncert, vyzval nás, abychom mu daly nahrávku, že ji vydá na kompilaci českých kapel jedna italská nezávislá firma. Nahrávku jsme mu předaly a on nám na oplátku věnoval samizdat Solženicina, který tiskl v práci v Technickém muzeu. Za rok a půl nám přinesl opravdovou desku, kde byla i naše píseň „Kilgore Trout“: v Itálii vydaný výbor českých alternativních skupin *Czech! Till Now You Were Alone* v roce 1984 na nezávislé značce Old Europa Cafe.

Chodila jsem na všechny jeho koncerty, které měly obdivuhodnou pestrost, vždy bylo možné těšit se na překvapení. V roce 1985 napsal a vytiskl knihu vzpomínek *Alternativa*, která šla do samizdatové distribuce na přelomu let 1986/87 a pak kolovala ještě ve strojopisech mezi zájemci, dokud ji nevydal oficiálně Host v roce 1992. Touto kronikou se pasoval na skutečného guru alternativy s vynikající pamětí a schopností analyzovat a utřídit základní myšlenky alternativy.

Rozhovor s Mikolášem Chadimou, který jsem natáčela na pivní zahrádce na Florenci v roce 2011, byl přátelský a srdečný. „Nevrlý levicový stařík“, jak mu začala v posledních letech přezdívat naše saxofonistka Kateřina Jirčíková, se vrátil do své rebelské divoké podoby vtípného glosátora, který s Mírou Wanekem a Karlem Srpem patřil v osmdesátých letech mezi buditele a budovatele scény. Na začátku roku 2013 dopisoval druhý díl *Alternativy* o osmdesátých letech a laskavě mě nechal do ní nahlédnout a citovat z ní.

6.2 Mýtus Rebela: Camus, Maffesoli, Dutschke

Rebel je v této kapitole založen na pojetí Alberta Camuse, Ivo Budila, Michela Maffesoliho a německého studentského hnutí z roku 1968. Pojetí revolty jako vzbouření jednotlivce proti absurditě života, vzbouření, jež dává smysl lidské existenci, popsal v roce 1951 Albert Camus v *Člověku revoltujícím*. Rebelie podle Camuse přesahuje jednotlivce, protože ho vyzdvihne z jeho osamocenosti a dá mu důvod jednat. Je potvrzením lidskosti, protože proč se bouřit, pokud by v člověku neexistovalo nic, co stojí za zachování. Je to hodnota, sdílená všemi, dokonce i tyranem. Rebel požaduje respekt nejen pro sebe, ale jde o metafyzickou lidskou solidaritu, často o zastání se důstojnosti někoho jiného. Rebelie není zatrpklost – je, jako v bratrech Karamazových, založena na přílišné lásce, která nemá kam se nasměrovat, nikoliv na jejím nedostatku. Rebel odmítá být ponížen a nechce, aby byl ponížen ani nikdo jiný. Lidská vzpoura je jedním z mála koherentních filozofických postojů. Jedinou poctivou odpovědí na absurdnost světa je revolta. Rebel přestává být loutkou a stává se hrdinou (Camus, 1991).

Rebelie je vytvářena aktem tvorby, nikoliv kritiky nebo komentáře. Jakmile rebel zapomene svůj první ušlechtilý příslib důstojnosti všech, stává se tyranem. Utrpení se v rebelii stává kolektivní záležitostí: já vzdoruji – tudíž *my* existujeme.

Antropolog Ivo Budil ve svých dějinách antropologického myšlení *Za obzor Západu* (Budil, 2007) líčí projevy rebelie jako jev, doprovázející člověka po celou dobu jeho existence jako buněčný kód, gesto pohybu od imanence k transcendenci, protest.

Popisuje pastevecké archaické indoevropské populace a jejich karnevalové „bezvládí, kdy moc přebíraly skupiny mladých (*iuuenes*), reprezentující posvátný anti-řád, chaos [...]“ (Budil, 2007: 66). Ať už šlo o luperyky, berserkery nebo hassassiny, představovali dynamiku, svobodu a divoké náboženství namířené proti posvátnému řádu.

Novodobým rebellem, který byl osobně Chadimovi sympatický¹¹², je Rudi Dutschke, mluvčí západoněmeckého studentského protestního hnutí roku 1968 (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 7. 7. 2011). Rudi Dutschke (1940–1979) (Daňková, 2006) v roce 1961 přesídlil z Východního Německa NDR do Západního Berlína, kde vystudoval na Svobodné univerzitě sociologii, etnologii, filosofii a dějiny; promoval v roce 1973 s prací o Gyorgy Lukácsovi. Roku 1962 založil v Berlíně radikální skupinu

¹¹² „Nejen kvůli demonstracím, ale i díky tomu, že zbořili mýtus o úspěšně provedené denacifikaci Německa. To říkám hlavně ve vztahu k dnešní situaci, že tu něco podobného chybí!“ (email Mikoláše Chadimy 4. 4. 2013).

Subverzivní akce (*Subversive Aktion*), se kterou roku 1964 vstoupil do Socialistického německého studentského svazu (*SDS, Sozialistischer Deutscher Studentenbund*). O rok později se stal jeho funkcionářem. Dutschke organizoval řadu demonstrací proti válce ve Vietnamu. Zajímal se o proces Pražského jara v Československu a zúčastnil se různých diskusí na pražských fakultách. Když byl při návštěvě perského šáha Muhammada Rezy Pahlavího v roce 1967 v Západním Berlíně zastřelen student Benno Ohnesorg, vyhlásil Dutschke kampaň *Enteignet Springer* („zestátněte Springera“), mířící na nakladatelství Axela Springera, které studenti obvinili z publikování lží. Po těchto událostech došlo 11. dubna 1968 k atentátu na Dutschkeho, který vyvolal mnoho mezinárodních protestů a bouřlivých demonstrací. Rudi Dutschke atentát přežil s těžkým zraněním mozku. V roce 1978 se angažoval při založení západoněmecké strany Zelených. Kontroverzní Dutschke je považován za zakladatele názorů pozdější teroristické organizace RAF: zastával stanovisko, že v případě neřešitelnosti konfliktů je použití násilí legitimní, toto násilí lze však použít jen proti věcem (a represivnímu systému), ne proti jednotlivým lidem. Rudi Dutschke považoval za "největšího revolucionáře" Ježíše Krista a v roce 1963 napsal: "Ježíš vstal z mrtvých. Nastala rozhodující revoluce ve světové historii — revoluce všeobjímající lásky. Kdyby lidé dokázali plně přijmout tuto zjevenou lásku do reality současnosti, pak by logika šílenství nemohla dál pokračovat."¹¹³

Francouzský sociolog Michel Maffesoli má spojenou teorii rebelství s duchovním nomadismem, volností (Maffesoli, 2002).

Rebel (vzbouřenec) je pro něj člověk, který se nechce zpronevřit svým snům, který zůstává hluchý k rozličným politickým, náboženským a ekonomickým „principům reality“, jež zakládají normální sociální životy (Maffesoli, 2002: 215). Je podezřelý, neboť disponuje „svobodou vlka či ptáka“. Tato divokost se tulákovi neodpouští. Jeho jednání obsahuje aristokratickou dimenzi, význačný prvek nezainteresovanosti, projev svrchované svobody, nesnesitelné pro maloměšťáckou mentalitu, jíž se vyznačují ti, kdo vyhledávají institucionální či identitní jistoty (Maffesoli, 2002: 215).

Rebel se nestará o prospěch či o hmotný výdělek, nemusí se tudíž zaobírat činěním ústupků, je jako divoký vlk, pohrdající ochočenými psy, není ani tak

¹¹³Frank, Helmut (16–20 April 2003), "Ich liebte diesen naiven Christen", *Sonntagsblatt*, Bayern, DE.

individuem jako spíš osobou, typem než kopií, figurou spíše než reprodukcí, což u něj vyvolává jakousi rozradostněnost a výbušnost. Rozdivočelá společenská atmosféra je atmosférou radostnou a sociální. Duchovní či afektivní tuláci, bloudící postmoderními megalopolemi, jsou příčinou i důsledkem ducha doby, tvořeného lehce anarchistickou nenuceností a přidrzkostí (Maffesoli, 2002: 217).

V mládí Mikoláše Chadimy na rebelii stačilo mít dlouhé vlasy. Mikoláš Chadima vzpomíná na spontánní projevy nenávisti, například v podobě dopravní značky zákaz stání s přeškrtnutou vlasatou hlavou na dveřích hospod: „Zažil jsem na vlastní kůži, jak na nás ‚slušní‘ občané pokřikovali: ‚Měli by vás postřílet!‘ Ti slušní občané, co křičeli: ‚Jen jim dejte!‘ na fyzly, kteří hnali ‚máničky‘ v roce 1974 Budějovicemi“ (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

6.2.1 Revolta v hudbě dvacátého století

Avantgardní revolta první poloviny dvacátého století, spočívající v opuštění tonality nebo zrovnoprávnění zvuků, hluků a ticha, jak propagoval John Cage (Cage, 2010), se v druhé polovině dvacátého století otevřela z elitní ulity avantgardy do revolvy v pop music – rock’n’rollu a z něj vzešlého rocku. Černí rebelové v padesátých letech elektrifikovali rebelii a ta se transformovala – řečeno zkratkou – do excesů psychedelie let šedesátých, alternativy a punku, které se zrodily na konci let sedmdesátých a kulminovaly v letech osmdesátých, grunge let devadesátých a postmodernismu v hudbě, zjevování příznaků avantgardy let nultých jednadvacátého století jako hlukové kompozice, turntablismus¹¹⁴ a mash up¹¹⁵, koláže.

V hudbě druhé poloviny dvacátého století má tedy hudebník jako rebel ústřední místo, i když v různých podobách:

¹¹⁴ Turntablismus je styl manipulující zvuky a vytvářející hudbu za pomoci gramofonů a mixážního pultu. (http://www.speech.kth.se/~kjetil/files/papers/2000-NTNU-Hansen_Turntablemusic.pdf, přístup 28. 3. 2013).

¹¹⁵ Píseň nebo kompozice vytvořená smíšením dvou nebo více předem nahraných skladeb, většinou tak, že vokál jedné skladby je bezchybně naroubován na hudební podklad skladby druhé (Morley 2003).

Rockový rebel je archetypální dionýská¹¹⁶ figura s mnoha podobami: bratři ve zbrani (The Clash), misionář (U2), krutý dandy (Brian Jones), androgyn a transvestita (Rolling Stones, New York Dolls), delikvent (Sex Pistols), aristokratický playboy a potentní divoch v královských róbách (Jimi Hendrix, Prince), latentní homosexuál (David Bowie), anarchistický pijan (The Pogues); z českých poetičtí buditelé UJD, mystické děti boha Pana (DG 307), nebo folklórní (Umělá hmota) (Jonssonová v připravované publikaci Zuzany Jurkové *Pražské hudební světy*).

Mikoláš Chadima byl rozhodně jedním z nejvýraznějších rebelů své doby na české hudební scéně.

6.3 Chadimův život jako život rebela

Mikoláš Chadima se narodil 9. září 1952 v Chebu do rodiny akademického malíře Jiřího Chadimy a členky pěveckého sboru Smetanova divadla Marie Chadimové. Od jeho pěti let žila rodina v Praze. „Chodil jsem od osmi do deseti let na piano. Jenže pak paní učitelka umřela, a protože jsem byl od mala nasměrovanej na to, že budu malíř jako táta, už jsme jinou nehledali.“ (email Mikoláše Chadimy 2. 4. 2013). Mikoláš Chadima maturoval na střední škole pro pracující při Odborném učilišti n. p. Svoboda v roce 1974. V letech 1972–1974 navštěvoval LŠU Čakovice, obor saxofon. V letech 1968–1974 pracoval v grafických závodech Svoboda, n. p., jako tiskař. Tato profese se mu velice hodila při jeho samizdatových aktivitách. Dále byl zaměstnán jako dělník v Geodézii 1975–1977, doručovatel pro Československou poštu 1977 a na náhradní vojenské službě budoval u Vojenských staveb Metro 1977–1978. V letech 1979–1988 se živil jako tiskař v Národním technickém muzeu v Praze a když bylo v roce 1988 Repro oddělení na nátlak StB zavřeno, pracoval do převratu v oddělení Domácí techniky a polygrafie jako správce depozitáře. Byl veden v evidenci StB jako „Nepřátelská osoba“ (NO). Od roku 1990 funguje jako skladatel a hudebník (Chadima, 1992).

Mikoláš Chadima se svým rebelstvím, projevujícím se jak občanskými postoji (podpis Charty 77, rozšiřování samizdatů, aktivismus v Jazzové sekci), tak hraním,

¹¹⁶ Americká antropoložka Ruth Benedictová v knize *Kulturní vzorce* (1934) převzala koncept Friedricha Nietzscheho o dvou způsobech bytí, dionýském a apolónském. Rock je obecně považován za dionýský typ hudby pro svoji hlasitost a exaltovanost.

skládáním a psáním (především jeho kroniky sedmdesátých a osmdesátých let *Alternativa*, 1992 a *Alternativa II*, rukopis), stal hlavní postavou, „guru“ české alternativy.

Jeho vědomé rebelské postoje se v dětství formovaly pod vlivem dědečka, otce a jeho přátel:

Děda byl legionář v Rusku a s tátou a jeho bráchou, mým strýcem, byli v odboji i za druhý světový války. Byli aktivní jako účastníci povstání. Přítel otce, co k nám chodil a co mě v mládí hodně ovlivnil, byl v Dachau, Mauthausenu a Osvětimi 1936–1945. Undergroundový i alternativní kapely byly zpočátku dost apolitický, i když cítily tu křivdu, to utlačení. Politika se z alternativní hudby a undergroundu udělala až teď. Já jsem byl výjimka, já jsem byl od patnácti politickéj člověk (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

Sám se rebelsky profiloval při různých střetech s Veřejnou bezpečností. Poprvé byl trestně stíhán v roce 1969 za „výtržnictví“ za protest u příležitosti prvního výročí srpnové okupace Československa. Při střetech se „strážci pořádku“ se řídil podle manuálu německého studentského hnutí z roku 1968¹¹⁷: „Rudi Dutschke napsal, jak se chovat na demonstracích. Jeho knížka mě kolikrát zachránila. Například. Spousta lidí dostala po koulích, ale já ne. Mít dlouhej koženej kabát, který chránil, pokud vás chtěli natřít zespu a vytrhávat policajtům z ruky pendreky“ (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 7. 7. 2011).

Hlavní období jeho rebelské „protirežimní“ činnosti se ovšem datuje do sedmdesátých a osmdesátých let.

6.3.1 Sedmdesátá léta

Mikoláš Chadima líčí ve své knize *Alternativa. Svědectví o českém rock&rollu sedmdesátých let* (Chadima, 1992) svůj životní vývoj od první skupiny v roce 1971 Yellow Deffect (název je parodií na skupinu Blue Effect, která se pod tlakem normalizace přejmenovala na Modrý efekt) a Inrou 1972–74 (Chadima, 1992: 33). V Inrou hrál na saxofon a pokoušel se improvizovat. Získali přehrávky Lidových

¹¹⁷ Na název manuálu si Chadima nevzpomíná.

hudebníků u Pražského kulturního střediska. V roce 1974 mu byla vojna díky pobytu v léčebně duševně nemocných odložena na neurčito. Další skupinou byl Elektrobús (1975–76), který se stal na čtvrtých Pražských jazzových dnech objevem díky vtipným českým textům a hudebním nápadům. K obsazení Elektrobusu patřili Tomáš Zetek (basová kytara), Pavel Richter (elektrická kytara), Vlastimil Marek (bicí) a Nad'a Vávrová (perkuse). Pavel Richter se stal jedním z Chadimových životních spolupracovníků.

V té době koloval v samizdatu manifest Ivana Martina Jirouse *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*, se kterým se Chadima ztotožňoval hlavně v názorech na upřednostňování původní tvorby proti technické zručnosti (a tedy i odmítnutí jazzrocku) (Chadima, 1992: 88).

V roce 1976 začal působit ve skupině The Rock and Jokes Extempore Band (Extempore). Hned se zapojil do komponování „rockové operety“ *Milá čtyř viselců*, která měla velký úspěch na pátých Pražských jazzových dnech v roce 1977 v Lucerně. Zároveň hrál klasický rock'n'roll s undergroundovými Old Teenagers, později přejmenovanými na Classic Rock'n'Roll Band (1978–1983). Autorsky se spolupodílel i na dalších programech Extempore *Ebonitový samotář* a *Dům číslo popisné 112/34*, které skupina předvedla na šestých Pražských jazzových dnech 16. 5. 1978 v doprovodu sboru C&K Vocal. Poté Chadima absolvoval krátkou náhradní vojenskou službu 1. 6.–11. 10. 1978. Byl předčasně propuštěn ze zdravotních důvodů (Chadima, 1992: 161). Paralelně s Extempore a Old Teenagers Chadima vystupoval s improvizací skupinou Kilhets (1978–1980).

Po návratu z vojny se Chadima ujal vedení skupiny pod názvem The New Rock and Jokes Extempore Band. Dosavadní leader Extempore J. J. Neduha skupinu opustil, aby se věnoval folku. Prvním počinem v novém Extempore byl kompozice černé hudební komedie *Zabijačka*, ve které je místo prasete zabit řezník (premiéra 13. 2. 1978).

Z hlediska rebelie je důležité, že v letech 1977–78 dorazily do Československa první punkové desky. Mikoláš Chadima byl nadšen a rozhodl se obohatit vystoupení Extempore o česky přetextované oblíbené punkové hity a zařadil je na do druhé části programu *Zabijačka*, který měl premiéru 23. 2. 1979 (Chadima, 1992: 179). Velmi pravděpodobně šlo o první předvedení punku na veřejnosti v Československu. Teprve

v listopadu 1979 na 9. Jazzových dnech vystoupily mladé, skutečně punkové skupiny Energie G a Zikkurat s vlastním repertoárem (Vlček, 2001: 237).

Na osmých Jazzových dnech 22. 5.–27. 5. 1979 vystoupila anglická skupina Art Bears. Mikoláš Chadima ji jako aktivista Jazzové sekce ubytoval u sebe doma, spřátelili se, a později jejich bubeník Chris Cutler pozval Chadimu hrát v Londýně (Chadima, 1992: 285–310).

Pro deváté Jazzové dny (2.–4. 11. 1979) Chadima napsal rozsáhlou skladbu *Velkoměsto*, sarkastické epizody ze života obyvatel socialistické Prahy; ta měla opět velký úspěch. Stejně jako v *Zabijačce* spolupracoval na scénografii s výtvarníkem a hudebníkem Martinem Němcem, kterého zajímalo propojení výtvarného a hudebního projevu. Kachlíková scéna pocákaná barvou doplněna dvěma figurínami – drsným punkem a upjatým úředníkem – razila nový směr alternativy, což byly multimediální projekty (Chadima, 1992: 232–242).

Problémy s hraním Chadimou přetextovaných punkových a novovlnných hitů nastaly na vystoupení The New Rock & Jokes Extempore Band v Libouchci 3. 3. 1979. Do Libouchce se sjeli vlasatí fanoušci starého Extempore, kteří byli odhodláni dát najevo nelibost nad novým směřováním kapely. Jako obvykle existovalo reálné nebezpečí zásahu Veřejné bezpečnosti pro výtržnictví,¹¹⁸ ale Extempore byli odhodláni dát do hraní veškerou energii:

Odešli jsme se do zákulisí převléknout do kostýmů in punk. Černý brejličky, kožený bundy, placky, líčení a další pro punk nezbytné propriety [...] Drsné publikum na chvíli ztichlo překvapením a pak propukl jásot. [...] Po první písničce se ozval nadšený řev. Tanečníci uznali, že New Extempore žádný sračky nehraje. Atmosféra se rázem změnila v přátelskou. [...] Předváděli jsme punk show včetně plivání, vyplazování jazyků a dalších legráček. Tanečníci se nám za to odměňovali divokým a bizarním tancem (Chadima, 1992: 182).

Po koncertě byli zkontrolováni Veřejnou bezpečností, ale pravé problémy nastaly až v Praze. 29. 3. 1979 kolem půl páté ráno Chadimu vzbudila Veřejná bezpečnost a odvezla ho do Ústí nad Labem k výslechu ohledně obvinění z trestného

¹¹⁸ Za paragraf výtržnictví byly v roce 1976 uvaleny nepodmíněné tresty na členy undergroundové komunity Pavla Zajíčka (viz kapitola 6), Svatopluka Karáska, Vratislava Brabence a Ivana Jirouse.

činu výtržnictví. Naštěstí nikdo jiný z kapely nebyl obžalován a čin byl nakonec kvalifikován jen jako přestupek s pokutou 500 Kčs (Chadima, 1992: 189).

6.3.2 Osmdesátá léta

Osmdesátá léta znamenala pro Mikoláše Chadimu značnou radikalizaci. Měl za sebou nepříjemný zážitek trestního stíhání ohledně „punkového“ koncertu v Libouchci. Neměl pas. Úzce spolupracoval s Jazzovou sekcí, která začala být pomalu, ale jistě likvidována. Rozhodl se podepsat Chartu 77.

Ted' asi přišel čas říct něco k podpisu Charty 77. Podepsal jsem ji po Libouchci. Někdy mezi prosincem 1979 až březnem 1980. Nevím přesně, ale určitě jsme už dělali *Velkoměsto*. Tentokrát jsem na odrazování Marty, která měla pochopitelný strach, že mě zavřou, mohl v klidu odpovědět: „O tom, jestli zavřou, nebo nezavřou, stejně nerozhoduje podpis. Ted' mě chtěli zavřít i bez něj, ne?“ Klukům, kterým zase šlo o to, abychom mohli hrát, jsem připomněl: „Vždyť už mají mě i kapelu stejně dávno v záznamech. Co víc se nám po Libouchci může stát?“ Poslední argument, který je s podpisem definitivně smířil, zněl: „Podpis nepodpis, když se rozhodnou, že nás zlikvidují, tak nás zlikvidují. Aspoň se nás někdo zastane, až zahučíme!“ (Chadima, rukopis *Alternativa II*: 445).

Podpis Charty 77 se ale ukázal být značně komplikovaný:

Podepsat Chartu nebylo až tak jednoduché. Lépe řečeno. Podepsat papír s tím, že s Chartou souhlasíte, jednoduché bylo, ale složitější bylo dostat podpis k zodpovědným osobám; nakonec jsem se domluvil s Ondřejem Kohoutem a on mě vzal k „Michrových“. Tedy Standovi Milotovi a Vlastě Chramostové. Chartu jsem podepsal u nich v bytě, nervózní a za podivného blekotání, co tím sleduji. Navíc jsem měl ještě prosbu, aby byl podpis zveřejněn až po prázdninách, protože jsem nechtěl kluky s Martou a vlastně ani sebe, připravit o možnost zahrát písničky Velkoměsta na X. Jazzových dnech, které se měly konat v květnu 1980. Asi jsem nepůsobil moc věrohodně a pamatuji se, že se na mě koukali dost nedůvěřivě. Možná si mysleli, že jsem jeden z těch, kteří hodlali využít služeb „cestovní kanceláře Charta s.r.o.“. Tehdy už bylo totiž celkem známo, že signatáři Charty 77 nemají na Západě problém se získáním politického azylu a nebyli bychom v Čechách, kdyby toho pár lidí nebylo nevyužilo. Někteří zkrátka podepsali Chartu současně s žádostí o vystěhování, nebo dokonce až těsně před odjezdem, když už měli vystěhovalecký pas v kapse. Než byl podpis zveřejněn, byli za kopcema

a mohli se podpisem ohánět při žádosti o politický azyl. Kdyby mě nepřivedl Ondřej, asi by se mnou Michrovi vyrazili dveře (Chadima, rukopis *Alternativa II*: 446).

Podpis Charty 77 přinesl Mikoláši Chadimovi pocit úlevy a svobody, ale i režimní represe:

Když jsem od Michrových z bytu nad Národním muzeem odcházel, cítil jsem nesmírné ulehčení. Konečně je to za mnou! Konečně jsem volný! Za půl roku bude můj postoj k režimu veřejně deklarován. Cítil jsem se neuvěřitelně svobodně! Podpis se ale někde zatoulal a ke zveřejnění došlo o necelý rok později. To však mému pocitu osvobození nezabránilo a nemohla mu zabránit ani série výslechů, které následovaly po jeho zveřejnění, ani těch, ke kterým došlo později. Zabránit mu nemohly ani další vybrané lahůdky, které režim svým nepřítelům připravoval, jakými byla například kontrola pošty, odposlech telefonu i bytu, sledovačky, ostrahy, abych vyjmenoval alespoň ty nejlahodnější (Chadima, rukopis *Alternativa II*: 447).

V roce 1981 se Mikoláš Chadima spřátelil s brněnským rebellem Petrem Cibulkou. Ten se právě vrátil z tříletého vězení za rozšiřování samizdatu a hudby „zakázaných“ kapel (Chadima, rukopis *Alternativy II*: 443).

Nabídl jsem mu, že u nás může při svých nájezdech na Prahu bydlet. Měl své mouchy, ale postupně jsme se dost sblížili. Bylo mu tehdy 28 let. Tvrdák! Moravský beran! Typ zaniklého profesionálního odbojáře. Neuvěřitelně skromnej, výkonnej a obětavej člověk. Naložený jako soumar, obtěžkán krosnou a plnými taškami, jezdíval několikrát za měsíc veřejnou dopravou z Brna do Prahy a zpět. Převážel těžké magnetofony, desítky pásků, knihy, papír, podle toho, co bylo potřeba. „Tak, teď se naložím a vy mně otevřete dveře a já vyrazím. Zastavit musím až na nádraží, jak to jednou položím, už tam nedojdu! Zdar!“ byly obvyklé věty, kterými se s námi při návratu do Brna loučil. Mimochodem, nevím o jiném disidentovi, snad s výjimkou Petra Uhla, který by vyprodukoval takové množství podvratného materiálu jako on. Aby na tu rozsáhlou podvratnou činnost měl, musel své produkty prodávat. Vzniklo kolem toho mnoho fám, jsme přeci v Česku! jak na tom vydělává. Ale tak tomu nebylo. Pro sebe si nenechával nic (Chadima, rukopis *Alternativy II*: 443).

Inspirován Petrem Cibulkou se v roce 1981 Mikoláš Chadima rozhodl kromě hudby věnovat také samizdatové činnosti: zřídil nezávislé vydavatelství, které nazval Fist Records. I tato činnost byla součástí Chadimovy rebelie: pokud nelze vydávat

hudbu oficiálně, bude ji on šířit ilegálně. Začal s kopírováním pásků, ale brzy přešel na kazety, které se právě v té době staly dostupné.

Kdysi se začínalo s kopírováním singlů na rentgenový papír. Za mé doby to byly pásky a sleeve note se opisoval na stroji, ale nešlo to do těch krabiček s pásky nijak zastrčit. U pásků to bylo fyzicky náročné, potřeboval se rozehrávací Revox, dalších šest velkých strojů a pak to roztáčet. Kazety to hodně ulehčily. My jsme to nebrali jako – dávejte to všichni nám, my vám to vydáme, ale chtěli jsme, aby se kapely naučily si to samy vydávat (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 8. 2. 2013).

Vydával na něm svoje nahrávky s Elektrobusem, Extempore, MCH Bandem a také dema spřízněných skupin. Distribuoval je prostřednictvím Jazzové sekce. Po roce 1989 byla většina katalogu Fist Records vydána v různých nakladatelstvích (Globus International, TomK) a zvláště výpravně v Black Point Music. „S finanční a technickou pomocí Petra Cibulky jsem začátkem roku 1982 založil vydavatelskou firmu „Fist Records“. Na oplátku jsem Petra inspiroval k tomu, aby tu svou konečně taky pojmenoval.“ (Chadima, rukopis *Alternativy II*: 4).

Karel Srp nám dovolil prodávat kazety v domku na Kačerově, kde měla Sekce pronajaté kanceláře a kde býval ve středu den otevřených dveří. „Na Sekci“ tehdy chodilo opravdu hodně lidí a chodilo tam s tím, že si domů odnesou něco, co v běžné distribuci nebylo. Jak o sekční tiskoviny, tak o naše kazety, které byly vystaveny vedle nich, byl velký zájem. Legální to však nebylo. V roce 1984 se Jazzová sekce rozhodla zkusit vydávání hudby legalizovat a vedle zájmových nákladů tiskovin vydávat pod značkou „Rámus“ na kazetách i hudbu. Byl by to další pokrok, protože organizace, jakou byla Sekce, by mohla kazety nechat vyrobit na profesionálním rozmnožovacím zařízení. Prvním titulem měl být *Krokodlak*. Ale táhlo se to. Nakonec byl první titul „Rámusu“ připraven k distribuci až těsně před konečným zúčtováním s Jazzovou sekcí (1986). Celý náklad bohužel skončil v některém ze skladů Ministerstva vnitra. Srp a další byli zavřeni, domeček uzavřen, dny otevřených dveří skončily. To byla pro naši distribuci velká rána (Chadima, rukopis *Alternativy II*: 4–5).

V roce 1981 Extempore získalo cenu “Skupina roku” v anketě “AllStars Band” časopisu Jazzové sekce *Jazzbulletin* a pokračovalo s hraním *Velkoměsta*. Hlavní událostí se stala cesta Mikoláše Chadimy do Londýna. Po sedmi letech mu byl krátce

vrácen pas s nadějí, že podobně jako další státu nepřátelské osoby emigruje. V Anglii Chadima vystoupil s pořadem *Velkoměsto* v doprovodu přátel z Rock in Opposition, se kterými se sblížil na Jazzových dnech: Timem Hodgkinsonem, Chrisem Cutlerem a Nickem Hobbsem. Dalším rebelským činem bylo se vrátit do Československa (Chadima 1992: 289–311). Zázrakem se v červenci 1981 podařilo Extempore odehrát turné s maďarským Hobo Blues Bandem v městech Dorog, Szombathely a Pomáz v mnohem svobodnějších podmínkách. Po návratu mu byl pas opět zabaven. V Čechách se stalo Extempore nechtěnou kapelou: k tomu přispěl podpis Chadimy pod Chartou 77, návaznost na Jazzovou sekci a celkově špatná pověst po problémech v Libouchci. Koncerty byly zakazovány. Když Extempore odehrálo vystoupení ve Všenorech s Psími vojáky a na festivalu ve Chvaleticích, rozhodl se Chadima činnost kapely v září 1981 ukončit. Nejen kvůli tlaku ze strany StB, ale i z důvodů uměleckých – invence kapely se vyčerpala. Navíc kytarista Jiří Ňory Radechovský získal výjezdní doložku do Německa a rozhodl se emigrovat.



Mikoláš Chadima s Extempore 1981, Veselí na Moravě. Foto archiv M. Ch.

6.3.2.1 MCH Band

Tak vykryštovala nutnost vytvořit novou formaci, která by po Extempore nejlépe zhmotnila Chadimovy vize: MCH Band. Ten funguje dodnes.

V osmdesátých letech vznikla nejpolitičtější, a tedy nejrebelštější díla MCH Bandu:

1. *Krokodlak* (1982), reagující na akci Asanace
2. *Jsmo zdrávi a daří se nám dobře* (1983), pouze tento předtištěný text mohli domů posílat vězni koncentračních táborů
3. *Feeling Fine in 1984Well* (1984), komentář k orwellovskému roku
4. *198Four Well?* (1985), pokračování v orwellovské tématice
5. *Gorleben* (1986), reakce na Černobyl
6. *Es reut mich f* (1988), završení totalitních témat s texty Ivana Wernische v němčině

Chadima zpočátku váhal, jak kapelu pojmenovat. První projekt *Fimfárum* v roce 1981 proto jeho nová formace odehrála pod stejnojmenným názvem. Dobovou zvyklostí alternativy byly skupiny, nikoliv jednotlivci. Nicméně *Fimfárum* i celý další připravovaný projekt *Krokodlak* bylo jen jeho dílo.

Před vánocemi 1982 došlo k jedné ze zlomových událostí mé kariéry. Vydával jsem na kazetě *Krokodlaka* a přitom jsem narazil na velký problém. Jak by se měla kapela vlastně jmenovat? Po tom, co se *Fimfárum* objevilo na „hitparádě vnitra“, jak nazval zákazový oběžník Turnák [manažer Pavel Turnovský], jsme jezdili jako kapela bezejmenná, ale na obálce kazety s názvem *Krokodlak* by se mělo nějaké jméno kapely objevit. Nejprve mě napadlo, že bych mohl celé album uvést pod svým jménem, nešlo koneckonců o stálou kapelu a písničky jsem napsal já, ale hned jsem to zavrhl, nebylo to zvykem a měl jsem strach z toho, že se mi budou známi posmívat, že se mnou mlátí slavomam. Po delším trápení jsem přišel na název, v kterém bylo podle mého názoru řešeno vše: „MCH Extempore Band!“ Dokonce jsem s tímhle názvem pár kazet pustil, ale pak jsem se zastyděl. Tahle kapela přece neměla s Extempore nic společného. Když už jsem byl celej nešťastnej, vrátil se původní nápad, ano, budu vydávat pod svým jménem, a proč taky ne, ať jde falešná skromnost do prdele. Za tím, co dělám, si stojím, a tak to taky podepíšu. Aby nebyl pro posměváčky přechod tak náhlý, předělal jsem název na obalu kazety takto: MCH (post Extempore) Band a bylo to. A ani se mně k mému překvapení nikdo posmíval (Chadima rukopis *Alternativy II*: 457).

V roce 1983 se odehrála další typická rebelská scéna: Mikoláš Chadima skončil v Classic Rock'n'Roll Bandu, protože se popral na koncertě, který skupina hrála na maturitním plesu. Dostal se do konfliktu s jedním z otců Sdružení rodičů a přátel školy, který mu vytýkal, že kapela skončila o pět minut dřív. Když ho Chadima odbyl, že s tím musí za vedoucím kapely, aktivní rodič prohlásil, že se mu Chadima nezdá už od začátku a pronesl osudnou větu: „Když budu chtít, už si nikdy nezahrajete!“ „Odhodil jsem saxofon, chytil ho pod krkem a s otočkou s ním plácnul o zrcadlo umístěné na jednom ze silných sloupů v zákulisí Lucerny.“ (Chadima rukopis *Alternativy II*: 460).

Po nahrání *Krokodlaka* a při přípravě nového projektu v roce 1983 se Chadima cítil textařsky vyčerpan:

A ještě jeden velký problém jsem měl, s texty, po *Velkoměstu* jsem se cítil úplně prázdný. Měl jsem dojem, že všechno, co jsem chtěl říct, už jsem řekl. Připadal mi, že všechno, co napíšu dál, bude jen opakováním jednou řečeného, tudíž zbytečné. V životě jsem nevyházel tolik textů, jako když jsem psal *Krokodlaka* (Chadima rukopis *Alternativy II*: 458).

Ke *Krokodlakovi* se jako k poslednímu textařskému počínu Mikoláše Chadimy vrátím ke konci kapitoly s detailnějším rozborem.

Shodou okolností se v té době seznámil přes svého manažera Pavla Turnovského s básníkem Ivanem Wernischem a pocítil s ním spřízněnost. Od té doby se věnuje zhudebňování jeho poezie, nebo, přesněji řečeno, používá jeho básně k vytváření svých projektů.

Manažer MCH Bandu Pavel Turnovský, teda ne manažer v západním slova smyslu, on pracoval jako hlídač, s Karfíkem, tím literárním vědcem, Vokolek tam byl ještě, což je taky básník. Dělali noční hlídače na Loretě, a Turnovský mi nosil jejich samizdatové sbírky. Když jsem je přečetl, já si říkal, bože můj, já tady potím texty jak debil, strašně se s tím namáhám a tady to někdo píše, jak bych to chtěl já, a jde jim to úplně samo. Takže jsem začal dělat Wernische, protože nemá cenu, abych to dělal já, když to někdo dělá líp. Takhle to bylo. Ne, že bych se rozhodl zahodit své geniální nápady. Umělec svoje geniální nápady nezahazuje (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 7. 7. 2011).

Prvním projektem s Wernischovými texty bylo *Jsme zdraví a daří se nám dobře* (1983). V té době vrcholil boj režimu s alternativní scénou tažením v tisku (viz kapitola 2, 3 a 4) a zakazováním skupin. Mikoláš Chadima měl problémy s vystupováním kvůli podpisu Charty 77, ale byl nepřítelem státu i jen pro svou hudební historii. Proto MCH Band vystupoval pod utajeným názvem, většinou převzatým z titulků *Rudého práva*, jako „Na pomoc lektorům, V dobré partě se nikdo nevymlouvá, Fakta mluví za sebe, Přijďte včas, budete překvapeni atd.

MCH Band byla jenom značka na kazety. A pokud jsme hráli veřejně, tak jsme dávali pokaždý jiný, protože ten dozor byl už přitvrzelej, tak jsem se vždycky podíval do Rudého práva a vybral jsem nějaký pěkný titulek a to jsem udělal jako jméno kapely (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

V roce 1984 Chadima jednak nahrál jako reakci na román *1984* George Orwella album *Feeling Fine in 1984Well*, a jednak začal psát „svědectví o českém rock&rollu“, *Alternativu: Svědectví o českém rock&rollu sedmdesátých let*. Původně byl požádán napsat článek o neoficiální rockové hudbě 70. let do *Kritického sborníku*¹¹⁹; z toho vznikla samizdatová kniha, kterou nazval *Alternativa*.

Já s trochou údivu zjistil, kolik se v těch rockové hudbě zcela nepřátelských dobách udělalo dobré muziky. A naopak s trochou smutku jsem poznal, že snad s výjimkou Plastiků hudba neoficiálních rockových skupin upadá v zapomnění, přestože právě ony položily základy autentické a originální české rockové muziky (Chadima 1992: 5).

Zcela rebelsky Chadima bojuje proti zavedenému názoru, že jedinou reakcí na režim jsou Plastic People of the Universe.

¹¹⁹1981–2001. Původně samizdatový, od roku 1990 oficiálně vydávaný časopis pro literární a jazykovou kritiku, reflexi uměleckých projevů a filozofii.

6.3.2.2 Vystupňování represe: Pokus o zatčení¹²⁰

V září 1985, tedy rok před zatčením vedení Jazzové sekce, byly provedeny prohlídky v kanceláři JS a v bytech vedoucích osobností. Mikoláš Chadima vyřešil kritickou situaci tím, že neotevřel. I takový postoj je možno považovat za rebelský:

Proces s Jazzovou sekcí byl 1986–87. Mimochodem já jsem byl jeden z lidí, který byli určený k zavření, protože já jsem představoval spojku mezi Jazzovou sekcí a Chartou. Zavřenej jsem nebyl asi proto, protože rok před tím, když dělali ty domovní prohlídky, jsme jim s Martou neotevřeli. To víte, že jo, prdlajs, řekli jsme si a dělali jsme, že nejsme doma. No hele, kdo mohl zvonit v půl pátý ráno? Takhle jsme už jednou udělali po tom Libouchci, že jsme otevřeli v půl pátý ráno, a skončilo to trestním stíháním. Hovno. Fízlové vartovali nejdřív za dveřma, pak před barákem a občas na nás zvonili. Trvalo to do tří do odpoledne. Po prvním zvonění v těch pět se odmlčeli a my jsme s Martou usnuli, říkali jsme si, tak šli do prdele, dáme chrápačku. V sedm zvonili znova, protože to se chodilo do práce. Tak jsme jim zase neotevřeli. Pak začalo volání telefonu. Ale my jsme měli výhodu. Před barákem byla telefonní budka a fízlové byli líný. A to už jsem tušil a tak jsem se po špičkách šel podívat z vokna zpoza záclony do ulice a viděl jsem je, jak jsou v budce. Takže jsme nebrali telefony. Marta se šla podívat do špehýrky a voni byli za dveřma a viděla jednoho stojícího opodál a z druhého jen záda, jak byl skloněnej s uchem na přitlačeným na dveře a poslouchal, to bylo leknutí! Tak se vrátila do postele a šeptali jsme si, že asi něco tušej, že asi slyšej nějaký ruchy. Naštěstí jsme tenkrát měli kocoura. Tak jsme kocoura párkrát hodili z ložnice do předsíně, aby zamňoukal a zaškrábal, aby věděli, že je tam zvíře. Někdy v deset zvonili na sousedku, a to byla stará pani Horáková a vona se bála zlodějů, a když viděla ty typy, to byly ty starý typy, ty mastný, ne ty postmastný, tak se strašně lekla a řekla jim něco vo tom, že jsme jeli na dovolenou. Oni znejistěli, mysleli si, že tam jsme, ale zase ten kocour občas mňoukal. Když jsme si chtěli zavolat, tak musel jeden z nás projít opatrně přes chodbu a podívat se do ulice, jestli není fízl v budce, protože to bysme se prozradili, kdyby bylo obsazeno. Takže takhle jsme strávili dopoledne až do dvanácti. Ve dvanáct to vzdali a šli před barák, což bylo naprostý osvobození, protože jsme mohli chodit po kvartýru v pohodě. Kolem třetí jsem zavolał tátovi a říkal jsem mu, co se děje a že nám došly cigára. Jasně, přinesu. A říkal jsem, měl klíče od bytu, ať klidně vlez dovnitř, když tady nejsme, oni stejně přišli pro mě, tak jde vo hovno. No a voni si táty vůbec nevšimli a von došel nahoru. Zrovna den předtím se u mě stavil Cibulka a měl jsem dvacet přepisů *Souostroví Gulag*, a tak jsem to narval do tašky a rozhodl se, že to musí z domu pro případ, že by se rozhodli udělat ilegální prohlídku. Táta šel napřed, aby mě nenačapali na schodech, a já to vzal přes dvorky, protože voni furt číhali před barákem, a vyběh jsem v ulici na druhé straně domovního bloku. Pointa je, že jsem s téma podvratnou literaturou narvanejma taškama běžel ke Skalníkovi, který bydlel nejbliž. A Skalník vtevěřel úplně bílej a řekl, před čtvrtěhodinou u nich skončila domovní prohlídka. Všichni, kdo tenkrát vtevěřeli, šli sedět – mimo mě. Ty, u kterých byla domovní

¹²⁰ Domovní prohlídky byly vykonány 2. 9. 1985, kromě prohlídky v bytě M. Chadimy, který v inkriminované době nebyl k zastížení. K. Srp odjel den předtím do Poznaň, takže domovní prohlídka proběhla za přítomnosti jeho syna (Tůma, 2003: 97).

prohlídka, zašili. Našel jsem pak ve svazcích, že jsem měl bejt zašitej taky. Možná, že kdybych neměl předtím ten Libouhec, kdy jsem se nechal v rozespalosti překvapit, tak bych jim votevřel.“ A šel sedět. Mimochodem, vždycky mě sralo, že se disidenti většinou nechávali sebrat jen tak. Na to jsem nikdy nechtěl přistoupit. Když tě někdo honí, tak máš utíkat (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 7. 7. 2011).

Mikoláš Chadima je přesvědčen, že takto ušel zatčení vedení Jazzové sekce v roce 1986, protože všichni, u kterých byla vykonána prohlídka v roce 1985, se mu nevyhnuli (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 7. 7. 2011). Ani toto varování Chadimu neodradilo od protirežimní činnosti. Až do konce roku 1989 se angažoval v kauzách vězňů svědomí. Například od roku 1988 byl členem Výboru na ochranu Františka Stárka, šéfredaktora samizdatového časopisu *Vokno*, který byl v únoru 1989 odsouzen za vydavatelskou činnost v jednom z posledních politických procesů v Československu a propuštěn na amnestii prezidenta republiky na popud Helsinského výboru. Chadima se také stal zakládajícím členem Svazu autorů a interpretů SAI v roce 1989.

6.3.3 Devadesátá léta

Situace se začala měnit k lepšímu krátce před rokem 1990. V lednu 1989 MCH Band hrál ve sportovní hale v pražských Holešovicích na akci Koncert pro Arménii a navázal spolupráci s profesionální agenturou. Chadimovi byl po letech opět vrácen cestovní pas, takže MCH Band mohl 5. listopadu 1989 odjet na koncert Festivalu Solidarnoszi Czeskoslowensko–Polskiej ve Wroclawi. V prosinci 1989 vystoupil Chadima s MCH Bandem poprvé na Západě, na festivalu Permutant 89 v dánské Kodani (<http://www.mchband.cz/historie.htm>, přístup 26. 3. 2013).

Po roce 1990 Chadima připravil k vydání archivní nahrávky svého samizdatového nakladatelsví Fist Records. Kromě častého vystupování s MCH Bandem spolupracoval s dalšími hudebníky: Peterem Binderem, Chrisem Cutlerem, Alešem Charvátém, Pavlem Fajtem, Fredem Frithem, Fredem Gullianim a Marcem Sensem. V poslední době hraje i dalších skupinách jako MCh Trio, XAFOO, Dekadent Fabrik a s Pavlem Richterem (<http://www.mchband.cz/historie.htm>, přístup 26. 3. 2013).

Po roce 1989 Mikoláše Chadima opustil místo v Národním technickém muzeu a stal se profesionálním hudebníkem a skladatelem. Dále pokračoval se svou rebelskou činností v organizacích Šalamoun. Díky vysokému morálnímu kreditu, který získal

během své disidentské minulosti, byl zván do různých rad, a komisí, např. Správní rada Nadace Český hudební fond, Grantová komise MK ČR, OSA atd. (<http://www.mchband.cz/historie.htm> přístup 26. 3. 2013).

Jeho tvorba v devadesátých letech pokračuje v komentářích společenských událostí, především *Karneval* (1999), reflektující „jisté zděšení z toho, že místo ideologie a výkladu světa komančů se na jejich místo začali cpát flandřáci. Církev katolická využila uvolněný mediální prostor k tomu, aby začala agresivně šířit tu jedinou a pravou poznanou pravdu. Jejich pravdu!!! Stejně jako komunisté.“ (email Mikoláše Chadimy 4. 4. 2013).

Získal řadu vyznamenání a ocenění, například v roce 1991 Album roku, cenu Nadace Český hudební fond za album *Es reut mich f...*, v roce 1998 cenu nezávislých hudebních kritiků „Žlutá ponorka“ za umělecky nejzdařilejší titul roku, cenu hudebního vydavatelství Black Point za album *Chadima & Fajt–Průhlední lidé*. V roce 2003 bylo album *MCH Band – 20. let live* nominováno na žánrovou cenu české "Grammy"– Anděl v kategorii alternativní hudba, v roce 2012 Cenu Václava Bendy za zásluhy v boji za svobodu a demokracii. (<http://www.mchband.cz/historie.htm>, přístup 26. 3. 2013).



Mikoláš Chadima 2009 Praha. Foto Christophe Lucet, Le Monde 4. 11. 2009.

Mikoláš Chadima i v devadesátých letech zůstal rebelem, kritikem režimu, komentátorem společenského dění: „Tuhle jsem sháněl botičky pro Justýnu a neměli a

já řval v obchodě: Čuráci, furt nám slibovali, že za kapitalismu bude všechno! Lidi čuměli“ (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 8. 2. 2013).

6.4. Chadimova tvorba jako vyjádření rebelie

Dalším aspektem Chadimova rebelství je vedle jeho společenské angažovanosti (podpis Charty 77, samizdatová činnost, spolupráce s Jazzovou sekcí) jeho hudební tvorba, která reaguje na podněty doby a někdy i vyzývá k boji. Odpovídá jeho rebelskému statutu.

6.4.1 Vzdělání

Mikoláš Chadima je multiinstrumentalista, ale jeho hlavními nástroji jsou saxofon a kytara. Saxofon Chadima používal jako rebelii: „Na začátku jsem to tam mydlil na plný kule bez dynamiky. Vybíjel jsem si tak svou zlost“ (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 8. 2. 2013).

Jeho saxofonový styl je založený na freejazzové improvizaci, kterou se naučil v kurzu *Jazzová škola hrou*.

Absolvoval jsem kurz jazzový improvizace u Karla Velebného. Učil s Rudolfem Ticháčkem, co se zabil v Německu v autě, kurz *Jazzová škola hrou*. Fungovalo to někdy v letech 1972–1978. Taky tam působil Luboš Andršt a Emil Viklický. Používali jsme učebnici *Jazzová praktika*. Scházeli jsme se po čtyři roky jednou týdně v klubu Jednička na Strahovských kolejích (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 8. 2. 2013).

Mikoláš Chadima chtěl studovat na „Lidové konzervatoři“¹²¹: dvakrát nebyl přijat na obor saxofon, až roku 1978 na skladbu, kde ale setrval jen krátce, protože si nerozuměl s učitelem (Chadima, 1992: 169).

Kytara, v případě Mikoláše Chadimy většinou preparovaná, je symbolem rockové rebelie. Chadima se popisuje jako autodidakt:

Kytaru jsem se učil podle klasický školy levou rukou, ale pravou rukou jsem hrál trsátkem. Všichni rockeři byli tříprstíci a já jsem na rozdíl od nich hrál čtyřma, i malíčkem. Taky umím hrát

¹²¹ LŠU KPP SÚS, tj. Lidová škola umění - speciální a účelové kurzy pro pracující.

akordy, takový ty normální, táborákový. Napiš, že jsem samouk (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 8. 2. 2013).

Co se týče hudebních vzorů Mikoláše Chadimy, v *Alternativě* (1992) líčí řadu oblíbených skupin od Jethro Tull po Franka Zappa, King Crimson a The Fugs. Především byl ale ovlivněn avantgardním jazzem.

Já jsem nevycházel moc z americký muziky, jediné v začátcích z blues a The Doors. Jako další co jsem měl hodně rád, byl anglickej avantgardní jazz představovaný Mike Westbrook Bandem, kteří tu byli na Pražském mezinárodním jazzovém festivalu v roce 1971, což byli vlastně absolventi hudebních škol, takže ten avantgardní jazz byl napojen na klasickou soudobou muziku (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

6.4.2 Vývoj hudebního stylu v osmdesátých letech

Osmdesátá léta hudebně znamenala pro Chadimu vybudování vlastního značkového stylu, spojujícího dvě linie jeho předchozí tvorby: avantgardní experiment – minimalismus, smyčky, hluky a improvizace z časů Kilhets, a linii „písničkářskou“, kterou razil s Extempore. Hudebníci se v MCH Bandu stále obměňovali a s nimi se částečně proměňoval i styl a zvuk:

Na každou sezónu to vycházelo. Když nastoupili mladší kluci, tak jsme se domlouvali jenom na rok, aby neměli problémy. Já jsem byl v situaci, kdy jsem neměl co ztratit, protože už jsem byl v undergroundu, ale oni měli a bylo by to zbytečný. Až vlastně do osmdesátýhosedmýho, pak začala být stálá sestava. Nebylo to uzavřený, odpadali jen jednotlivci (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

Chadima vidí problémy publika jeho hudbu žánrově zařadit jako výhodu, a k pokusům hudebních kritiků MCH Band popsat se staví skepticky a s ironií:

Když to hrajeme venku, tak řeknou, že jsou to Pink Floyd, což mně vždycky nasere. Je tam nahalená kytara, tak jsou to Pink Floyd. To jsou první reakce lidí, který hudbu neposlouchaj, tak se to snažej přirovnat k nějaký slavný kapele. Třeba nás jednoho času přirovnávali k Pere Ubu. Ale jinak ne, jinak s tím maj problémy, což je koneckonců mým cílem. To je ta smůla, že to není byznys, že to dělám jako umění, nebo jak to říct (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 27. 4. 2007).

Josef Vlček se v bookletu vydání *Es reut mich f* u firmy Globus International 1991 pokusil definovat Chadimovu hudbu jako

„pražský sound“, pocházející z krásy gotických katedrál, bohatství barokních paláců a tragikomické atmosféře typické pro české, německé a židovské obyvatele Prahy, stigmatizované nacistickým a komunistickým terorem (Vlček, 1991).

Jisté je, že se Chadimův styl stal jedním z nejcharakterističtějších pro českou alternativu osmdesátých let. Díky Chadimovým kontaktům v zahraničí a znalosti současné světové alternativní hudby jeho hudba není jen českou ghettovou specialitou. Patří mezi progresivní rock, jaký se hrál od roku 1970 v kapelách v okruhu Rock in Opposition, které vyšly z psyechedického rocku, ale také avantgardy dvacátého století (Bohuslav Martinů, Edgar Varese, atd.): Henry Cow, Art Bears, Mike Westbrook Band, Gong. Spjovala je sympatie pro rebelství.

Chadimovy projekty v osmdesátých letech dodržovaly rockové schéma bicí, basová kytara, kytara, saxofon. Navíc v rámci inovačních předpokladů alternativy experimentovaly s používáním smyček¹²² a preparovaných nástrojů¹²³. Ve všech pěti albech dekády je patrné úsilí o vývoj a s Chadimou nerozlučně spojenou odbojnou energií a nekompromisním necenzurovaným komentářem současnosti.

Jedním ze zdrojů zvuku MCH Bandu jsou Kilhets, jejichž hudbu lze chápat jako reakci na světovou vlnu radikalizace rocku, tak jak je to vidět například u britské industriální formace Throbbing Gristle. Kilhets hráli v sestavě Chadima (saxofon, trumpet, perkuse), Petr Křečan (home-made preparovaná kytara), Miroslav Šimáček (preparovaná kytara, trumpet) a František Skála (bicí, perkuse, harmonika). Počet jejich vystoupení byl minimální, ale vliv obrovský. Josef Vlček viděl Kilhets jako reakci na společenské dění, jako vyjádření vzdoru:

Bylo to nejradikálnější uskupení alternativní scény, protože pracovalo s nestrukturovanými hluky, utvářenými nekonvenčním využíváním hudebních nástrojů. Nebyl to ani Aktual, složený z nehudebníků a řízený silnou osobností, ale ani DG 307, které neobvyklými zdroji zvuku ilustrovalo verše Pavla Zajíčka. Tvořili ho výjimečně zdatní muzikanti, schopní kontrolovat elektronicky

¹²² Smyčky jsou krátké úseky nahrávky (dlouhé většinou mezi jeden až čtyři takty), o kterých hudebník předpokládá, že by mohly fungovat při opakování (Duffell, 2005: 14).

¹²³ Preparace nástroje (většinou piano, kytara) vzniká pozměněním jeho zvuku umístěním různých objektů do strun. Zpravidla se jedná o drobné kovové předměty (šrouby, dráty, mince) nebo i větší objekty z jiných materiálů. Rozšiřuje zvukové možnosti (Cage–Charles, 1981).

produkované vazby a hluky tak, aby přes naprosto volnou improvizaci vznikaly v publiku emoce. Zatímco ve svém opusu *Velkoměsto* mohl Chadima užívat v textu jenom narážek, tady měl s Křečanem (vystupovalo se vždy v maskách nebo v úplné tmě) možnost vylít ze sebe v podobě hlasitého a agresivního hluku veškerou frustraci, kterou tehdejší politický systém v člověku jeho věku vyvolával (Vlček, 2001: 226).

6.4.2.1 Krokodlak (1982) jako příklad rebelského alba

Chadima vytvořil jako autor hudby i textů tři projekty: *Zabijačka* (1978), *Velkoměsto* (1979) a *Krokodlak* (1982). První dva programy hrálo Extempore, třetí MCH Band.

Krokodlak reaguje na akci Asanace, ve které byli mimo jinými hudebníci, kteří podepsali Chartu 77 – Zajíček, Brabenec, Třešňák, Hutka, Karásek fyzicky přepadávaní a mláceni tak dlouho, dokud neodešli z Československa. „To byla taková situace v té době. Jela akce Asanace – mlátili ty dizouše. Reflexe současnosti“ (Rozhovor s Mikolášem Chadimou 8. 2. 2013).

Nakonec se inspirace dostavila až po setkání s Vlastou Třešňákem, potkal jsem ho U Tygra nedlouho před jeho vystěhováním a nedlouho po jeho napadení „vystěhovavacím komandem“, jak sebe samé nazvala skupina mladých, silných a na čas ze řetězu puštěných estébáků. Než byli po čase znovu ukázněni, měla jejich práce skvělé výsledky. Zájem „nepřátelů režimu“ o rychlé vystěhování se po napadení komandem, spojeným s bitím a týráním prudce zvyšoval. Setkání s Vlastou, který mně řekl, jak ho estěáci zchutnali, mně na optimismu věru nepřidalo a jsou jím ovlivněny všechny písně alba *Krokodlak*. První stejnojmennou skladbu jsem Vlastovi i věnoval (Chadima rukopis *Alternativy II*: 458).

Novotvar *Krokodlak*, označující komando „zdivočelých členů StB“, kteří na ulici přepádávali disidenty, určené v akci Asanace (viz kapitola 7) k vyštváním z republiky, je jedním z příspěvků Mikoláše Chadimy českému jazyku.

V době, kdy MCH Band provozoval *Krokodlaka*, působili ve skupině kromě Chadimy dva nejuznávanější instrumentalisté alternativní scény, Pavel Richter (kytara) a Luboš Fidler (basová kytara). K sestavě patřili ještě Ivan Pavlů (bicí) a Jano Kukučka (perkuse). Pavel Richter¹²⁴ byl přirozenou první volbou – znali se z Elektrobusu. Druhý následoval baskytarista Luboš Fidler¹²⁵.

¹²⁴ Pavlovi Richterovi, podle řady českých hudební kritiků (Lindaur, Slabý, Bezr, Vlček, atd) nejlepšímu kytaristovi české alternativní scény, by měla být věnována celá monografie. Jeho experimenty jsou pro

Někdy koncem února dvaosmdesátého jsem potkal ve vinárně U Kafků navrátilce z Malechova, Luboše Fidlera. Zatím se v Praze ještě moc nerozkoukal a byl nezaměstnaným hudebníkem. A protože jsem ho pokládal za nejlepšího basáka alternativní scény a vždycky jsem měl chuť si s ním zahrát v jedné kapele, nabídl jsem mu, že bychom to spolu mohli nějaký čas zkusit. Luboš nabídku přijal a já byl moc rád. Blížily se XI. Jazzové dny, v jejichž uskutečnění jsem sice moc nevěřil, ale co kdyby? (Chadima rukopis *Alternativy II*: 449–450).

Skladba “Krokodlak“ má 12.14 minut. Začíná basovou figurou s hi-hatkou, ke kterým se přidává dramatický saxofonový rif, pod kterým spouští Pavel Richter svoji smyčku (jednu z prvních na české hudební scéně) evokující příchod Krokodlaka. Smyčka, přinášející nikdy neslyšený zvuk připomínající řev obludy, zní jako vytvořená na echoflexu¹²⁶. Pavel Richter k tomu na emailový dotaz vysvětlil: „Je to smyčka ze sboru od Pendereckiho a myslím, že byla pouštěna i pozpátku. Proto ten dojem echoflexu. Použil jsem ji tenkrát i v hudbě, co jsem dělal pro film *Evakuace* Michala Baumberka o výstavě Sozanskýho v Mostě“ (email Pavla Richtera 16. 2. 2013).

Po tomto úvodu Mikoláše Chadima vzrušeně odříkává text skladby, jakoby přátelům vyprávěl důležitý příběh:

Tak jsem konečně viděl chlapa/ kterýho přepad' Krokodlak./ Vypadal dost bídně a nechtěl o tom moc mluvit./ Ptal jsem se ho jak se to stalo./ Protože Krokodlaci začli řídit teprve nedávno./ Prej za ním dlouho chodil ale von nemoh' vůbec nic dělat./ Jenom čekal jestli si to nerozmyslí./ Ted' má ale strach aby ho Krokodlak znovu nečapnul./ Nedivím se mu! (Booklet CD MCH BAND 1982–1989 s. 5).

Následuje desetiminutová instrumentální část, jejíž páteří je rytmizovaný dialog basy a saxofonu a nad níž probíhá perkusivní improvizace na množství neobvyklých předmětů jako je sklo, plech, mince. Celkově kompozice působí jako ideální reprezentace akce Asanace v hudbě.

dějiny české rockové hudby zcela zásadní. Nicméně jeho nejdůležitější opusy vznikly na konci 70. let, a proto ho zde zmiňujeme jen v pozici spolupracovníka Mikoláše Chadimy.

¹²⁵ S basistou a výrobcem hudebních nástrojů Lubošem Fidlerem se Chadima znal z improvizací skupiny Kilhets, ve které působil na konci 70. let.

¹²⁶ Echoflex je kytarový efekt, který přidává do signálové cesty zpožděné opakování zahráného tónu. Podle kvality a možností lze nastavit počet opakování a délku dozvuku, případně i jiné atributy (<http://www.skytarou.cz/index.php?strana=efekty>, přístup 2. 4. 2013).

Dalším přímým komentářem k Asanaci je pátá skladba alba *Krokodlak*, nazvaná „Vejce (Jak šlo vejce na Van Dr.)“ Hudebně je navíc od „Krokodlaka“ obohacena skřípáním houslí Luboše Fiderla a melodičtějším flangerem¹²⁷ Pavla Richtera.

„Vejce“ je víc než jen líčení násilí jako v případě „Krokodlaka“. Obsahuje v sobě chadimovskou ironii a sarkasmus a je odříkáváno s černě humornou nadsázkou a rytmizovaně (*a užilo a užilo*):

Nic zlého netušíc vyšlo si na vandr Vejce/ Uzlíček s buchtama na zádech neslo si./ Čekalo, že si užije nějakou srandu. / A užilo a užilo a užilo a užilo./ V lese na něj čekal se svojí partou Van Dr./ A zmlátili ho úplně natvrdo./ A oloupali mu jeho skvělý bílý šaty./ A užilo a užilo a užilo./ Když se probralo z bezvědomí, Vejce si řeklo:/ „A STEJNĚ TO BYLO DOBRÝ!!!“ (Booklet CD MCH BAND 1982–1989 s. 6).

Nejradikálnější text má poslední skladba alba „Král hromady“, a to ve smyslu výzvy ve smyslu manifestů Rudiho Dutschekho zmíněných v úvodu: lidé, nenechte se mlátit, braňte se. Hudebně má také nejblíže k rocku. Chadimův hlas je agresivní:

Kroužej kolem nás supi. Utahujou smyčku / dovedou všechno možný, / číst psát počítat lhát ničit verbovat dusit kopat nadávat / Nasadit na hlavu černou kápi a tlouct do ní svý moudrosti!/My slepi od narození / kličkujeme mezi bahnem / vrháme se na větrnej mlýn! Utíkáme uhýbáme /pijeme kecáme milujem' a nenávidíme / Král hromady se nám směje: / „Vy troubové, naučte se rvát, vy troubové, naučte se rvát!!!!“ (Booklet CD MCH BAND 1982–1989 s. 7).

Krokodlak byl hrán pololegálně – tam, kam si Chadimu odvážní pořadatelé troufli pozvat. Měl premiéru 22. 5. 1982 na přehlídce Valná hromada Brno¹²⁸ a derniéru 19. 12. 1982 v Brně. Celkem byl hrán šestkrát. V září 1982 se Mikoláš Chadima rozhodl *Krokodlaka* nahrát.

¹²⁷ Flanger je audio efekt vytvořený posunem jednoho ze dvou identických signálů postupně se měnící peridou, obvykle menší než 20 milisekund (<http://oxforddictionaries.com/definition/english/flanger>, přístup 2. 4. 2013).

¹²⁸ Valná hromada v Brně byly akce Lenky Zogatové. Konkrétně na této se Chadima seznámil s novými alternativními brněnskými soubory jako Ještě jsme se nedohodli. Byl nadšen a okamžitě je pozval hrát do Prahy (Chadima, rukopis *Alternativa II*).

Nahrávání alternativy v první polovině osmdesátých let, kdy byla oficiální studia Supraphonu a Pantonu pro tuto scénu nedostupná, znamenala zvláště v distribuční fázi samizdatovou pololegálnost.

Začátkem září jsme během jednoho víkendu celý program natočili. Jak? Samozřejmě, že ne ve studiu. U Pavla ve sklepní zkušebně. Nejprve jsme museli sehnat dva kvalitní magnetofony, kterých v té době mezi našimi kamarády moc nebylo. Půlstopý Revox A77 s rychlostí 38 cm/s vlastnil v okolí jen Robin Hájek, čtvrtstopý Revox Petr Cibulka. Sony TC 377 s 19 cm/s Jirka Munzar a Tomáš Křivánek spotřebního Philipse. O nikom jiném jsem nevěděl. Ale stačilo. Magnetáky ochotně půjčil Robin a Miloš. Dále byl potřeba mixážní pult a mikrofony. Pokud se pamatuji, zbytek zapůjčil Ota Pištora, náš bývalý zvukař.

Nahrávat se muselo živě, bylo nutné, aby základy nahrálo co nejvíc lidí najednou. Ve zkušebně se rozestavily stojany s mikrofony a nazvučily jednotlivé nástroje. Pak jsme zahráli všichni dohromady. Zvukaři Richter a Janko Kukučka sedící o patro výš nahrávku zkontrolovali, zda jsou nástroje vyvážené, jak mají být. Když nebyly, seběhl někdo dolů a přesunem mikrofonů se snažil nástroje srovnat. To se opakovalo, dokud nebyl výsledný mix dle našich představ. Když už jsme usoudili, že je vše, jak má být, nahráli jsme na ostro jednu, případně dvě verze základu. Základ se nahrával do Revoxe s osmatřicítkou, aby byl co nejkvalitnější. Potom se Revox se založeným základem vytáhl z „record“ a zapojil do pultu „in“. Druhý magneták, bohužel už jen s rychlostí 19 cm/s se zapojil do „record“. Znovu jsme nazvučili nástroje a zpěvy určené k playbacku. Jen pro pořádek. Počet instrumentů, které bylo možno playbackem přidat k základu, byl omezen počtem volných vstupů v mixu.

Udělalí jsme pár nahrávek, a když jsme usoudili, že už je všechno jak má být, magneták se základem byl spuštěn a „plejbečkáři“ začali do základu hrát. Jejich výkon byl přimíchán k základu a spolu s ním na druhý magnetofon. A hotovo!

[...] Střih byl prakticky nemožný, protože udržet stejný charakter zvuku bylo v malé zkušebně díky přeslechům prakticky nemožné. Když se něco pokazilo, muselo se začít od začátku. Což bylo k vzteku. Zvláště když k chybě došlo v posledních taktech. Končili jsme nahrávání se zkrvavenými rty.

Ale atmosféra při natáčení byla bezvadná, a myslím, že *Krokodlak* je jedna z nejlepších „home made“ nahrávek, která u nás kdy byla udělána (Chadima rukopis *Alternativy II*: 454–460).

6.5 Závěr

Tato kapitola ukazuje Mikoláše Chadimu jako archetypálního rebelu české alternativní scény. Na příkladech jeho společenské angažovanosti (podpis Charty 77, založení samizdatového vydavatelství Fist Records, sepsání příběhu alternativy, aktivismu v Jazzové sekci) dokumentuje jeho schopnost stanovovat si vlastní pravidla a

jednat, jako by byla svoboda slova. Jeho skladatelské aktivity podpírají tuto rezistenci a vytvářejí angažované komentáře, inspirující ostatní členy scény k inovačním strategiím. Mikoláš Chadima dokazuje, že, „hudba není jen lidská tvořivost, ale jde o sociální akt.“ (Reyes, 2009: 19). Jeho rebelská činnost neskončila rokem 1989, ale zůstává Chadimovou hlavní charakteristikou.

6.6 Chronologie

1971–72 Yellow Deffect

1972–74 Inrou

1975–76 Elektrobus

1976 –1981 Extempore

1978–1983 Old Teenagers/ ClassicR´n´RBand

1978–1980 Kilhets

1980– nyní MCH Band

7. PAVEL ZAJÍČEK: ODYSSEUS

Vracím se opakovaně do stejné řeky.

– Pavel Zajíček (Zajíček 2001, booklet CD *Artificially Flavored*, píseň „Příběh II. Útržek dopisu“).



Pavel Zajíček, 1. 10. 2012 Praha. Foto Pavla Jonssonová

7.1 Pohled zevnitř

Proces s undergroundem v roce 1976 nás jako gymnazisty silně zaujal. Článek v *Mladém světě* „Případ Magor“¹²⁹ a později dokument v Československé televizi *Atentát na kulturu*¹³⁰, pojmenovaný podle názvu písně Milana Knížíka z Aktuálu, měly hudebníky zostudit, ale nám bylo zcela jasné, že jde o hrdiny naší doby. Doznívala doba hippies a my jsme si nechali narůst dlouhé vlasy a nosili džíny. Pavel Zajíček se stal s Milanem Hlavsou ikonou a vizuálním idolem pro celou naši generaci. Zajíčkovy texty byly ještě radikálnější než písně The Plastic People of the Universe: milovali jsme je oboje.

¹²⁹ *Mladý Svět* 3. 12. 1976.

¹³⁰ ČST červen 1977. Píseň „Atentát na kulturu“ byla mylně připisována Plastic People of the Universe.

Nahrávky z Prvního a Druhého festivalu druhé kultury, organizovaného Ivanem Martinem Jirousem v letech 1974 a 1976 (Riedel, 2001: 19), kolovaly na magnetofonových páscích a poslouchali jsme je od rána do večera. Líbily se nám jednoduché popěvky s kytarou, jako „Sme hudebníci z konzervy“ (*lezeme psýchu na nervy*), i náboženské výzvy, jako „Očišťování“ (*Každý ráno bychom se měli očišťovat / každou noc bychom se měli milovat*). Byla bych dala cokoliv, abych mohla patřit k tomuto undergroundovému společenství. Vypadalo to, že mezi jeho členy existuje mimořádné přátelství, že „jsou spojeni, je mezi nimi jisté psychické pouto“.¹³¹ Jenže v době po procesu v roce 1976 se z něj stalo uzavřené ghetto a seznámit se se „špičkami“ bylo zcela nemožné. Navíc Pavel Zajíček zmizel, proslýchalo se, že je ve Švédsku a New Yorku.

S Pavlem Zajíčkem mě seznámila kamarádka, harfenistka Saša Ledinská, když s ním vystupovala někdy v roce 2003. Překvapilo mě, jak je otevřený a přátelský: lidé ho zajímali a chtěl s nimi mluvit. V roce 2004 jsem s ním natočila rozhovor pro anglické vysílání Českého rozhlasu v pořadu *Czech Books*, a od té doby ho zvu, aby četl svou poezii mým studentům. Během té doby jsme se stali přáteli a vystoupili jsme společně v pořadu 68/89 v Hamburku v klubu Kampnagel 1. 11. 2008.



Zleva Pavel Zajíček a Tomáš Schilla 22. 10. 2012. Koncert *Ahoj Magore! Magorovy 68. nedožitě narozeniny*, Hoodoo Music Club. Foto Pavla Jonssonová.

¹³¹ Martin Ivan Jirous v klipu režiséra Césara de Ferrari, FAMU, Praha 1970; DVD *The Plastic People of the Universe 1969–1985*. Levné knihy: Praha, 2001.

7.2 Mýtus Odysseova návratu

Odysseův příběh je příběhem krále, jehož cesta domů z války se protáhla na dvacet let, ale který se nakonec vrátil domů a získal zpět ženu, syna a trůn. Odyssea, příběh legendární dvacetileté Odysseovy plavby z Troje na Ithaku, je výpovědí o návratu, „cestě zpět k původnímu výchozímu bodu, [...] obracení se dovnitř, aby hrdina poznal zdroj, z něhož pochází“ (Edinger, 2007: 119). Ale „mýty nejsou pouhá vyprávění o událostech, jež se odehrály v dávné minulosti, jsou to věčná dramata, která stále znovu a znovu prolínají našimi životy i vším, co kolem sebe vidíme [...] Jsou to věčné vzorce životních cest, často ukryté pod povrchem a čekající, až je člověk nalezne.“ (Edinger, 2007: 15). Současní lidé zažívají stejné konflikty, které prožívali lidé v minulosti. Každý člověk během svého vývoje zažívá události zobrazující základní a univerzální rysy lidské psyché.

Odysseovy zážitky z cest jsou klasickou metaforou procesu odhalování vnitřního zdroje; „[...] slovo odyssea vystihuje lidské úsilí o nalezení nejvyšší hodnoty.“ (Edinger, 2007: 119). V životním příběhu Pavla Zajíčka vidíme takovou linii: Zajíček se na svých cestách obrací k sobě, aby zde našel vnitřní sílu, nezávislou na okolnostech, nikom ani ničem jiném. Na konci cesty se vrací do vlasti, a dočká se uznání. Následující stránky popíší Zajíčkův život a zdroje inspirace. Svorníkem kapitoly je mýtus o Odysseovi, který nám Zajíčkův příběh pomůže nahlédnout z nového úhlu.

7.3 Pavel Zajíček a jeho životní osudy jako odyssea

Pavel Zajíček, který si také říká Pavel Z., se narodil 15. dubna 1951 a své dětství a mládí prožil v Radotíně u Prahy (Veselá, 2011: 40).

V roce 1970 maturoval na průmyslové škole v Praze a nastoupil na Stavební fakultu ČVUT, v roce 1972 po pěti semestrech studium přerušil. Poté se snažil práci pro obživu spojit s vytvářením smysluplného společenství, které by po vykonané fyzické práci poutaly společné zájmy a vzájemné přátelské vztahy, do roku 1975 jako jevištní technik s Milanem Hlavsou ze skupiny The Plastic People of the Universe a v letech 1975–1976 jako dřevorubec v Mařenicích u Cvikova v Lužických horách. O jeho tvůrčí činnosti v této lesní undergroundové komunitě vypovídá *Mařenická kniha*, která vyšla jako součást sborníku *Zápisky z podzemí* (Zajíček, 2002: 9–94).

V roce 1976 byl 17. března po Druhém festivalu druhé kultury v Bojanovicích s dalšími členy podzemního společenství kolem skupiny The Plastic People of the Universe zatčen a ve vykonstruovaném procesu odsouzen za údajné výtržnictví¹³² na jeden rok. Proces proběhl v září, vazba se započítávala. Spoluhráč z DG 307 Mejla Hlavsa byl propuštěn z vazby 30. 8. 1976 a před soud v září se nakonec ze šestnácti zatčených dostali jen Pavel Zajíček, Svatopluk Karásek, Vratislav Brabenec a Ivan Jirous a přes protesty význačných osobností jako Jaroslav Seifert (Navara–Albrecht, 2010: 15) byli odsouzeni k nepodmíněným trestům (Vaněk, 2010: 437), (Navara–Albrecht, 2010: 9–18). Zajíček je ochoten o vězení mluvit jen minimálně:

V kriminále potkáš úplně jiné lidi, některý jsou dobrý, některý svině. Vnitřně mě ten kriminál vlastně dostal tam, kde jsem, na pevný nohy. Moje dcera Míša má vzpomínky z toho, jak mě chodila navštěvovat do toho kriminálu...já jsem nebyl revolucionář, ale ta léta byla nežitelná, někdo jakoby chtěl, abyste vůbec neexistoval (Veselá, 2011: 40).

Ostatní hrdinové undergroundu líčí vazbu a vězení otevřeněji, například Mejla Hlavsa detailně v knize *Bez ohňů je underground* (Hlavsa–Pelc, 2001) nebo Vratislav Brabenec v rozhovoru s Renatou Kalenskou *Evangelium podle Brabence*. (Kalenská, 2010) Zajíčkova mlčenlivost souvisí se snahou vyhýbat se negativním vzpomínkám a žít pozitivně v přítomnosti. Jedna z mála věcí, kterou byl ochoten říct, je, že očekával, že půjde o dobu procesů z 50. let a že dostane deset let, takže byl jedním rokem příjemně překvapen. V době jeho věznění se o jeho rodinu starala Amnesty International (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

V březnu 1977 byl propuštěn na svobodu. „Ten den, co mě pustili, měl pohřeb Jan Patočka.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Okamžitě podepsal Chartu 77. Jeho postoj k chartistům byl ambivalentní: „Mě srali i ty lidi kolem Charty, to byli takoví převrácený svazáci. Ale je fakt, že mezi nima byli někteří, kterých si dnes nesmírně vážím.“ (Rozhovor Veroniky Trestrové „Co je to zadostiučinění?“ v *Právu* 13. 10. 2012, *Salon* 6). Živil se jako lepič pytlíků. Také znovu začal s hudební činností. Nejdřív vystoupil v říjnu 1977 na Třetím festivalu druhé kultury na Hrádečku u Václava Havla, který vězněné hudebníky všemožně podporoval, a pak tamtéž v dubnu 1978 na premiéře *Pašijových her velikonočních*, konceptuálního programu The Plastic People of

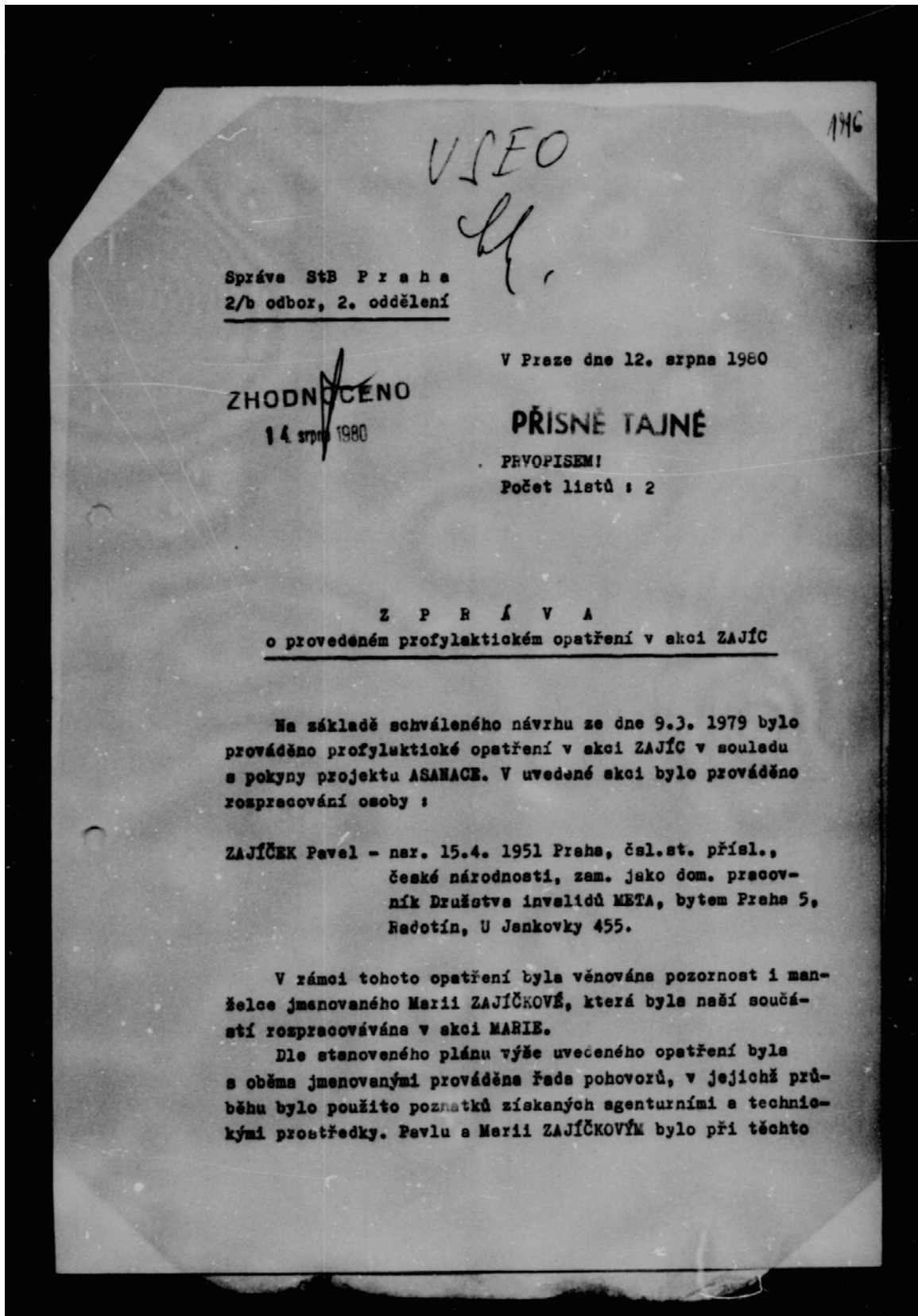
¹³²V původním obvinění stálo: „Obžalovaní organizovali a účastnili se vystupování hudebních skupin, které vyjadřovaly neúctu opakováním vulgarismů. Funkcionáře lidospřávy uvedli v omyl tím že se jedná o kulturní akci.“ (Navara–Albrecht, 2010: 14).

the Universe na libreto Vratislava Brabence a s významným přispěním Pavla Zajíčka textovým i interpretačním. Téma utrpení a ukřižování Ježíše Krista a jeho z mrtvých vstání mělo v té době silnou rezonanci s událostmi věznění a pronásledování.

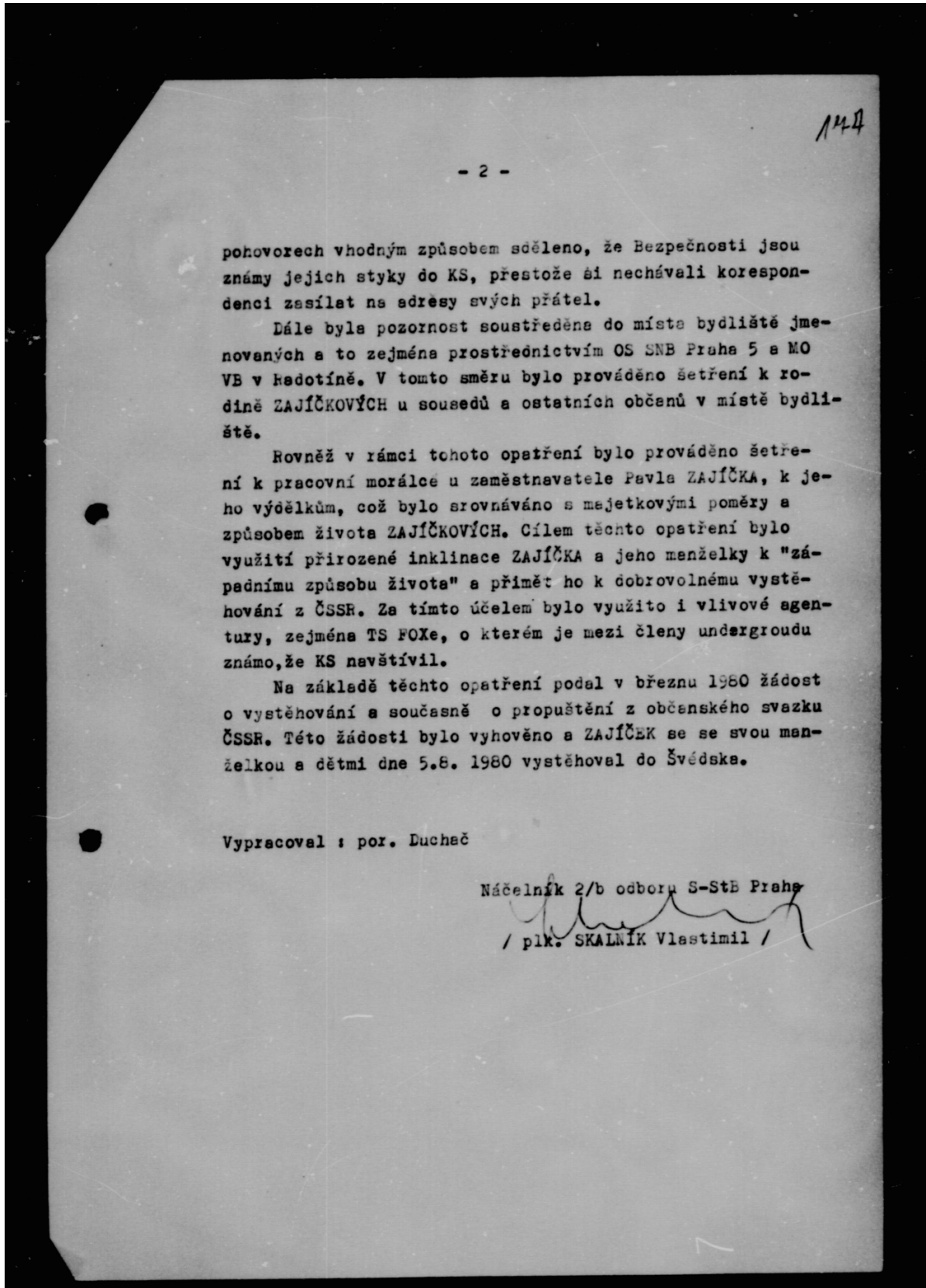
„Sebezáchovnej impulz, to znamená, že jsem dělal hudbu, ty Pašije, ještě někde mám ten text, kterej byl dělanej jako alternativa Pašijí. Teprve pak to bylo spojený. Premiéra byla na Hrádečku u Václava Havla na Velikonoce 1978.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Persekuce StB pokračovala a stupňovala se. Fyzické násilí, donucovací prostředek akce Asanace (viz dále), učinil život Pavla Zajíčka v Československu nesnesitelný. „Když se něco zkazí, tak se to dost těžko napravuje...vnitřně jsem na tyhle věci neměl sil. Ten útěk nebyl ani útekem, prostě jsem už neměl sil.“ (Veselá, 2011: 46).

Všechno to bylo velice dramatický. Poslední důvod bylo, že jsem byl napadanej fyzicky, a řekl jsem si, seru tady na to, a učinil jsem ten krok. Nechtělo se mi jít někam, kde někoho znám, vybral jsem si zem, kde jsem nikoho neznal. Myslel jsem, že se už nikdy nevrátím. Byli čtyři a pak zavolali četu éstébáků a šileně mi při výslechu rozbili hubu, a když jsem vodcházel, v tom okamžiku jsem si říkal ne, seru na to. Mně bylo osmdvacet. Během půl roku jsem odjel (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Jak ukazují níže přiložené dokumenty Správy StB, cílem vyšetřování a nátlakových akcí bylo ho “přimět k dobrovolnému vystěhování z ČSSR” v rámci akce Asanace. Tato tajná akce StB byla zaměřena na vystěhování nepohodlných osob, především signatářů Charty 77, ze země. Podle *Abecedy komunismu* (Navara–Albrecht, 2010: 9–18) využívala prostředků psychoteroru i obyčejného násilí. „Tehdejší Československo opustilo asi dvě stě osmdesát signatářů Charty, tedy asi patnáct procent předlistopadových chartistů.“ (Navara–Albrecht, 2010: 13). Šlo o pravděpodobně nejbrutálnější operaci od vpádu vojsk v roce 1968. Nepřátelské osoby měly být vyhnány z vlasti, a to za každou cenu, každodenním terorem, zastrašováním a bitím. Akce začala na sklonku roku 1977 pokynem ministra vnitra Jaromíra Obziny. Takto bylo donuceno odjet zhruba dvacet osob, z hudebníků například Jaroslav Hutka, Vlastislav Třešňák a Vratislav Brabenec. Vyhnanci museli začínat život nanovo. V roce 1993 bylo za organizování akce Asanace odsouzeno podmíněně 16 osob (Navara–Albrecht, 2010).



Patrik Benda, *Přehled svazků a spisů vnitřního zpravodajství centrály Státní bezpečnosti v roce 1989*, Vydal Úřad dokumentace a vyšetřování zločinu komunismu, 2003. Převzato z diplomové práce Petry Veselé, 2011.



Patrik Benda, *Přehled svazků a spisů vnitřního zpravodajství centrály Státní bezpečnosti v roce 1989*, Vydal Úřad dokumentace a vyšetřování zločinu komunismu, 2003. Převzato z diplomové práce Petry Veselé, 2011.

7.3.1 Emigrace: Odyssea

Pavel Zajíček odjet do zahraničí nechtěl. Řada lidí řešila situaci takzvanou vnitřní emigrací, jako například Zajíčkův vzor, malíř Jaroslav Blažek (nar. 1927). To znamenalo nevěnovat tomu, co se dělo, žádnou pozornost, uzavřít se ve vlastním světě a udržet si svoji integritu. Pak byli stateční jedinci jako Ivan Jirous nebo Václav Havel, kteří se nechávali opětovně zavírat a vyslýchat a přes nátlak akce Asanace z Československa neodjeli. Jiní přežili komplikovaně jako dvojí agenti, předstírající nebo skutečně provádějící zpravodajskou činnost pro tajnou bezpečnost, například Egon Bondy, Jim Čert ad.

Zajíčkův názor na přátele a známé, kteří byli zapleteni do her StB, vypovídá o tom, že je nikdy nevinil ani za jejich výpovědi ani za spolupráci:

Výraz spolupráce mě děsí. Když jsem slyšel od někoho, že Mejla byl donašeč, to mě nasralo, existence toho podezírání, vždyť to vidíš v těch očích, vidíš profesionální podvodníky jako Čert, který to zamaskujou, a to do mytologie patří, a pak tam byl Bondy, to byly nejhorší výpovědi, ale já jsem ho měl stejně celý život rád. Nejhorší výpověď je, že řekneš i to, co nevíš, že řekneš, že nevíš, kdo organizoval koncerty, ale prozradíš styčnou osobu, což byl Magor. Jim Čert mě u sebe nechal bydlet. Josku Skalníka znám dlouho, dýl než Jazzovou sekci. Karel Srp je výbornej. Spolupráce patří k lidský přirozenosti, většina davu vždycky spolupracuje. To bylo jen pár, který pak nazvali hrdinami (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Na otázku, jestli on sám byl lákán ke spolupráci s StB, odpověděl takto:

Já jsem byl blbej a tudíž nepoužitelný. Žádali mě, ale marně. Nebyl jsem žádný hrdina, ale jistý věci jsou vnitřní nemožnosti, to nemáš vnitřně ve svém slovníku. StB teď neexistuje, ale v lidech to existuje, v různých podobách, v různých proměnách. Stal se z toho pragmatický svět, stroj na zbohatnutí, nebo, to slovo nemám moc rád, korupce, jak se tomu říká, v té době to mělo jinou podobu, když ti nějaký kretén říkal, pamatujte na svoje děti, to byla ta největší sviňárna (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Rodina sehrála v rozhodování o emigraci velkou úlohu, v případě Pavla Zajíčka i ostatních. Václav Havel byl ve výhodě, že neměl děti. Například Vratislav Brabenec byl donucen emigrovat ani ne tak pro násilí vůči jeho osobě, ale hlavně protože bylo vyhrožováno jeho dceři Nikole: „Vy nemáte rád své dítě?“ (Kalenská 2010: 134) „Rodina je to nejhorší, co může bejt jako prostor k vydírání. Na to se dá svést spousta věcí. Když někdo řekne, třeba manželka, kvůli tobě se dítě nedostane na střední školu.

Při veškerý úctě, co mám k ženství, v těžkých dobách tohle byla vydíratelná položka.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Pavel Zajíček se v roce 1980 stal člověkem bez občanství, dostal potvrzení, že není občanem ČSSR a že státu je jeho další místo pobytu neznámé. Amnesty International za něj zaplatila dluh za vzdělání a s dvěma dětmi a manželkou odjel. „Myslel jsem, že se už nikdy nevrátím.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

7.3.2 Švédsko: Pobyt u Nausiky

V roce 1980 byli z blízkých přátel Pavla Zajíčka donuceni k emigraci v rámci akce Asanace také Charlie Soukup a Svatopluk Karásek. Zajíček byl v trochu jiné situaci, protože se oženil již v devatenácti letech, takže v dvaceti osmi letech měl rodinu se dvěma malými dětmi.

Zažádal jsem na švédský ambasádě o azyl a za čtrnáct dní mně přišla zpráva, že jsem ho dostal a koupili celý rodině letenky. Syn Marek tam žije do teď. Já jsem všechno dělal sám, nechtěl jsem žádný zázemí, nechtěl jsem jít s Charliem, kterej byl můj výbornej kamarád, ani s Karáskem, proto jsem šel sám do Švédska. Švédsko je pro rodinu s malýma dětma pozitivně sociálně založený místo, pozitivní k hendikepovanejím. Já jsem tam dělal různý věci, školy, jednak jsem si udělal švédskou maturitu a studoval jsem na univerzitě angličtinu a pak jsem dělal soukromou školu masáže. Ale dva roky švédštiny, učit se jazyk, kterej vůbec neznáš a tak dál. Palas tam vydal ty nahrávky Charty (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Začal nový život, hudbou se nezabýval. Hodně četl, například celého Williama Burroughse v angličtině (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). V roce 2011 vydalo nakladatelství Pulchra jeho zápisky ze Švédska s názvem *Kniha moří*, která má podobu psanou a nahranou s hudebním doprovodem na CD. Vyšla s podporou Ministerstva kultury ČR, protože patří nejen do české literární historie, ale i do paměti národa. Zápisky z emigrace v Göteborgu jsou deníkové záznamy emocí v souvislosti s vykořeněním z Československa, popis pocitů samoty a pokusů najít se v kráse severského moře.

Nevracej se! Minulost má mrtvolný pachy! Mylně tomu říkáš medový vůně. Svoje mumlavý dary nesrozumitelných zpěvů pálím na otevřenejch ohních v branách obzoru. Jsou to obzory moře, zároveň obzory stínu této noci. Tvoje poslední naděje? Netázat se! (Zajíček, 2011: 11).

Snaží se zapomenout, nevzpomínat na život před emigrací, ale není to možné: „Ten neexistující, co stál za mými zády, mi našeptával nutnost návratu.“ (Zajíček, 2011: 14). *Kniha moří* byla nahrána s klavírem, klávesami, basou, houslemi, jemně – bez drsnosti a syrovosti vyžadované pro předchozí tvorbu DG 307. Nahrávka má zkrácenou textovou verzi ve srovnání s tištěnou knihou. Celkově *Kniha moří* působí jako příběh Odyssea na ostrově s Nausikou, která je krásná a její příbytek nádherný, ale která ho nechce pustit zpátky domů. Je to zoufalý pokus o radost u člověka, který je tam, kde být nechce, ale kde se snaží najít půdu pod nohama a žít svou filosofií bytí v přítomnosti.

7.3.3 New York: Oslabení vlastního já

Detaily o Pavlově pobytu v New Yorku se dovídáme nepřímo z *Knihy měst*, jeho newyorských zápisků: „Nikoho nemusí zajímat, kde jsem žil, to je můj deník.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Pavel Zajíček se rozvedl a sám odjel do New Yorku, protože život v Göteborgu byl přece jen provinční a chtěl poznat město, které ho vždy lákalo, kde žil jeho oblíbený básník Allen Ginsberg a další beatnici. Bydlel v East Village. Děti za ním přijížděly na prázdniny a díky tomu se naučily anglicky. Hudbou se nezabýval a o svých literárních projektech mluví jako o „jen takovém povídání“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Živil se jako stěhovák a volné chvíle trávil ve svém bytě, který nazýval „atelier“ a zabýval se výtvarným uměním. Podruhé se oženil, vzal si Američanku (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Americká mentalita je drsná, nebyla mi blízká. Tam ti nikdo nic nedá. Živil jsem se jako stěhovák. Oženil jsem se znovu s Američankou, ale naše dcera se narodila až tady, je Češka a Američanka zároveň. Před třemi týdny měla letenku do Bostonu a pak mi říkala, že tady zůstane, že se jí líbí tady v Čechách. Gabriela si dodělala americkou maturitu, teď bydlí sama, v Praze, má svůj byt a práci (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

V New Yorku se jeho hlavním literárním vzorem stal Jerzy Kosinsky, americký romanopisec polského původu. „Přečetl jsem všechny jeho knížky.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Kosinského snová poetika ovlivnila zápisky z New Yorku.

Hlavním svědectvím z osmdesátých let z New Yorku je *Kniha měst*. V knize nikdy není napsáno jméno MĚSTA (psáno vždy s velkými písmeny); z různých

náznaků, jako „obří falický symboly skrytý v mlze“ (Zajíček 1993: 19) a další a z doby, kdy byla napsána, lze vyrozumět, že jde o New York. I když Zajíček líčí hluboké odcizení, MĚSTO funguje jako magnet, přitahuje a svazuje. Z útržkovitých zápisků cítíme, jak se snaží zapomenout na minulost v Československu, kam není možné se vrátit – řešením je žít přítomným okamžikem. New York není ideální místo, tak jako ani ostatní místa nebyla, ale přes veškeré prohry je základním pocitem radost a vděčnost ze života: „To, že ŽIVOT JE FIASKO, mě naplňuje hlubokou radostí a nadějí.“ (Zajíček, 1993: 177).

Toto je počátek, vše ostatní je zapomenuto. „NEOTÁČEJ SE!“ – čte na jednom z halucinačních neonů, neotáčí se, přesto se přistihuje, že ve chvílích, kdy neví, kde je a co se kolem něj děje, cítí hlubokou potřebu se vracet, v těchto chvílích vzpomíná na místa, který kdy opustil a už se do nich nevrátil, na situace, který žil, zmizelý jako rozbitej sen, ucházející plyn vyvolává obraz místnosti na druhém konci světa, kde se oddával hrám bezstarostnosti a posedlosti, jeho život je útěk, útěk před útekem. Při stěhování se z jednoho Babylónu do Babylónu dalšího zapomíná na to, že Babylón je pouze jeden hluboko zakořeněný v jeho srdci (Zajíček, 1993: 21).

New York se kromě *Knihy měst* objevil v řadě Zajíčkových textů, například „New York – Praha – Paříž“ nebo „Hotel 17 New York 1988“: *V pohádkovém světě / Ve světě babylónských představ / Tam jsem tě potkal! / Na rozhraní světél a časů a chtěl jsem ti něco říct, / ale můj hlas slábnul až nebylo slyšet vůbec nic / pouhé ozvěny vyrvané z útrov přítomnosti dávno minulé v tuto chvíli [...]* (Zajíček 2011).

V tomto období se odehrála jedna mimořádná hudební akce. V newyorském klubu Kitchen se 29. ledna 1989 konal benefiční koncert pro Ivana Jirouse, který byl popáté uvězněný v říjnu 1988 a propuštěný až v listopadu 1989. Vystoupili na něm Vratislav Brabenec, Pavel Zajíček, Ed Sanders, Elliott Sharp, Gary Lucas a další (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Ten koncert v Kitchen, to nebyla žádná nostalgie, to bylo výborný. Po vystoupení si mě s Gary Lucaselem vzal stranou bývalý producent Rolling Stones Giorgio Gomelsky¹³³ a říkal, něco z vás udělám,

¹³³ Šedá eminence rockové hudby Giorgio Gomelsky, který zásadně pomohl řadě skupin progresivního rocku jako Soft Machine, Gong, Henry Cow a Magma, propagoval v USA The Plastic People of the Universe a udělal z nich světový fenomén perzekuovaných nonkonformních hudebníků. Je totiž původem z Gruzie a dobře rozuměl české situaci (*All Music Guide to Rock*. <http://www.allmusic.com/> přístup 12. 11. 2012).

ale musíte do toho dát všechno. Ale já jsem další den stěhoval, musel jsem vydělávat peníze na nájem (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Nabídka Giorgia Gomelskyho, která byla reálnou šancí prosadit se na poli alternativní hudby, nemohla být přijata, protože to životní situace neumožňovala a protože Pavel Zajíček již v té době měl svůj životní princip „nejsem nikdo“ a přijímal ztracené šance pozitivně, jako výhru. Nicméně s kytaristou Garym Lucasem zůstal v kontaktu a příležitostně spolu vystupují, když Lucas přiletí do Prahy, například v roce 2011 v Jazzdocku.

Tato epizoda je mimo jiné ilustrací toho, že New York byl fází „oslabení ega,“ tedy důležitou součástí Odysseova příběhu, což připomíná ve *Věčných dramatech* Edinger (Edinger, 2007: 121): „V průběhu druhé půle života musí já akceptovat vlastní oslabení a svoji relativní nedůležitost ve vztahu k bytostnému Já. To je poselství, jež Odysseus obdržel na počátku své zpáteční cesty domů – při svém sestupu ze zenitu.“ Pavel Zajíček na toto téma prohlásil v rozhlasovém interview s redaktorkou Evou Dvořákovou:

Následoval jsem hlas svého srdce, věděl jsem, že člověk je naprostý nic, že jeho jméno nic neznamená, s tímto jsem odjížděl. Já jsem nebyl hrdina, já jsem neměl sílu ani prostředky ani fantazii to měnit, klobouk dolu před těma, který se zabývali myšlenkou změny. Co to je čtyřicet let, ale v životě člověka to může bejt většina života, života zkurvenýho nějakou ideologií, tou opatrností, která mě tu úplně drásala, lidi žili ve lži, a žijí dodnes, protože jsou nemocný. Nemám jméno, odpověděl jsem v nějakém baru v New Yorku, I have no name.¹³⁴

V mém rozhovoru s Pavlem Zajíčkem byla zřetelná skromnost, vědomí pomíjivosti, nedůležitosti vlastní osoby. To kontrastuje s první fází jeho života, která byla heroická.

7.3.4 Praha: Odysseův návrat

Po listopadu 1989 se Pavel Zajíček vracel do Prahy ze začátku jen nakrátko, cítil se srostlý s New Yorkem. Euforii po roce 1989 nezažil, i když chápal, že existuje, jen

¹³⁴ Dvořáková, Eva. ČRO 3 – Vltava *Schůzky s literaturou*, Pavel Z 17. 3. 2011.

jeho životní situace byla jiná: každodenní práce stěhováka v New Yorku. Nakonec se však v Praze usadil.¹³⁵

Ve stylu odysseovského mýtu se dočkal plné soudní rehabilitace¹³⁶ (v roce 2003), zaujal místo kultovního hudebníka a básníka, vycházejí mu CD a knihy, píšou se o něm diplomové práce (Veselá, 2011) a Český rozhlas považuje za poctu mít ho ve svých pořadech. (Dvořáková, 2011; Vaughan, 2004 ad.) Je to Odysseův návrat domů, vybojování si uznání místo života cizince, o jehož talentu nikdo nemá v cizině ani tušení. „Pro mě ten pocit domova byl založenej na tom cítit se dobře. Ameriku neznám, já znám jenom pět ulic. Jazyk, že s nim mluvím. Stejně člověk je cizincem. Být v místě, kde jsem se narodil, mi dělá nevysvětlitelnou radost.“¹³⁷

Zajíčkovy zápisky z cest, jak *Knihy moří*, tak *Knihy měst*, svědčí o touze vrátit se, jsou důkazem, že cesta zůstává jen cestou, nikoliv cílem.

Po návratu však Zajíček naráží na nemožnost sdílení vzpomínek na problematické momenty, kterou v *Ignoranci*, anti-odysseovském románu z roku 1999, popisuje Milan Kundera (Kundera, 2002). Kundera osud českých emigrantů, kteří odešli po osmašedesátém a mohli se vrátit až po roce 1989, připodobňuje k osudu Odyssea; také museli putovat po cizích krajích dvacet let. Návrat je však studenou sprchou: emigranti jsou šokováni nepříjemnou proměnou češtiny, spory o restituce a rozdělování majetku v rámci rodiny, a hlavně ignorováním jejich života ve vyhnanství. „Ignorance“ je v tomto případě vědomá činnost, kdy se lidé vyhýbají nepříjemnému tématu v konverzaci, emigraci, a tím i pravdě. V Kunderově podání – na rozdíl od doby Odysseovy – návrat na konci dvacátého století už není možný, překážek a propastí je příliš. Místo vyprávění hrdinských činů je cesta domů obestřena mlčením. Tento závěr je Kunderovým osobním závěrem; on sám se ze své emigrace nevrátil.¹³⁸

¹³⁵ Řada dalších emigrantů se také úspěšně vrátila - z hudebníků například Vratislav Brabenec, Svatopluk Karásek a Pavel Zajíček, folkaři Jaroslav Hutka a Vlastimil Třešňák.

¹³⁶ „Tehdejší soudní řízení nemůže být označeno za správné a odpovídající zákonům,“ prohlásil v roce 2003 soudce Nejvyššího soudu František Hrabec (Navara-Albrecht, 2010: 14).

¹³⁷ Dvořáková, Eva. ČRO 3 – Vltava *Schůzky s literaturou*, Pavel Z 17. 3. 2011.

¹³⁸ Podobně se ze své odyssey nevrátili například hudebníci Jan Hammer, Miroslav Vitouš, Ivan Král a Erno Šedivý, který své důvody popisuje takto: „Tady tě lidi přesvědčej o tom, že se máš vrátit k tomu, co jsi byl, a já se nechci vrátit. V Americe stačí, abych zahrál, a přesvědčím je. Můžu se vyjádřit jen k lidem, který mi budou rozumět a to jsou Američani, Češi nejsou tak chápavý, Američani jsou otevřený, oceněj člověka, který má hudbu v genech, daný rytmy. Když se v Čechách odvážu, tak si lidi myslej, že jsem nějaký namyšlený pitomec. Tady se dostávám do momentu, kdy si říkám, že jsem nepotřebnej. Já se chci žít hudbou, jsem muzikant, jsem skladatel. Moji vrstevníci nemaj moji hudbu rádi, protože ji nedovedou pochopit. Líbí se to všem lidem, co jim je 24, 25. Takže je to buď, hraj jako Eric Clapton, nebo buď“

Podobně jako Kunderovi hrdinové, ani Zajíček o svých vzpomínkách nemluví. Je to jeho specifický osobní přístup k životu, zdůrazňující soustředění na přítomnost, ale je tu také souvislost s Kunderovým pojetím vyhýbání se tématům v konverzaci nepříjemným. Otázky na věznění a dobu emigrace odmítá: „Já to nekomentuju, to je propast času, je hlubší a hlubší. Mě to nikdy nezajímalo mluvit o minulosti a o svých pocitech.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Stejně tak nechce komentovat návrat domů: „Ne, já jsem se odnikud nevracel, nemám žádný trauma emigrantství. Je to součást mojí bytosti.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Mohlo jít v rámci odysseovského mýtu o součást jeho cesty, dostal se do soukolí „války“ a bylo součástí jeho životního úkolu, že musel jít. Nedožvíme se, jak prožíval odchod z Československa, který si ne zvolil, ke kterému byl donucen.

Během rozhovoru nakonec připustil, že Kundera má pravdu, když nechá své hrdiny z *Ignorance*, Josefa a Irenu, žasnout nad tím, že se jich nikdo nezeptá, co dělali celých těch dvacet let v emigraci. Pavel Zajíček řekl, že tomu rozumí a že se ani jeho na dobu v emigraci z přátel nikdo neptal. Může jít o nevědomé zablokování témat, které by mohly vyvolat v rozhovoru nepříjemnou situaci. Emigrace a vězení se stává tabu, něco, o čem se nemluví.

Termín vracet se v mém slovníku není. Ale všechno je možný a vše je nemožný zároveň, to je výraz a spojení, co používám často. Já říkám vše je možný. Ano a ne můžou bejt milenci. Já jsem přijel, protože jsem tu měl starý rodiče, a celá ta odyssea, ne exil, je, že odjedeš a pak už neuvidíš přátele. Mejla Hlavsa mě bombardoval, jak je to tu skvělý. Já jsem měl svůj každodenní život tam. Skutečně to tak bylo, jak říkal Kundera, moje zkušenosti nikoho nezajímaly po tom přerodu do pseudosvobody. Nemáš svobodu a pak najednou máš svobodu. Nikomu jsem se nesvěřoval, nikoho nezajímala moje minulost, těch deset let, ale nijak jsem si to nevyčítal (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Životní filosofie „všechno je možný a vše je nemožný zároveň“ a „ano a ne můžou bejt milenci“ vysvětluje rozporuplnost výpovědí Pavla Zajíčka – zároveň pro něj platí nemožnost a nevyhnutelnost návratu. Nakonec byl přitažen svými rodiči a přáteli. Nijak se nepozastavoval nad faktem, že jeho cesty nebyly předmětem konverzace. Svoje

takovej českéj dobrodruh, co hraje divně, jako za dnů undergroundu. Za každou cenu se snaží zachovat ten underground, je to možná něco dobrýho, ale v žádným případě to není originální, je to výpadek času. To je pro muzeum, kde by se to dalo poslouchat, ale ne pro vyprodanou Lucernu.“ (Rozhovor s Ernem Šedivým 20. 6. 2012).

zážitky vyjádřil v *Knize moří* a v *Knize měst* a dál mohl žít jen přítomností. K pocitům návratu prohlásil: „Bylo to jako vstoupit podruhé do stejné řeky.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Tak se Zajíček vrací jako Odysseova ozvěna do své vlasti, oslavován, ale zároveň nechápan svými lidmi.

7.4 Zajíčkova tvorba a zdroje její inspirace

7.4.1 Zajíčkova hudba: DG 307

Nejdůležitější hudební aktivitou Zajíčkova života byla bezesporu skupina DG 307, se kterou vystupuje dodnes. Založil ji se svým kamarádem Milanem Hlavsou v roce 1973.

Název DG 307 si skupina původně zvolila v domněnání, že se jedná o diagnózu schizofrenie, ale definice diagnózy „přechodných situačních poruch“, která patří pod číslo 307, daleko přesněji vystihuje pozici kapely a okruhu jejich posluchačů ve světě. Kapela DG 307 je výkřikem zoufalství normálních osobností, neschopných přizpůsobit se té tváři světa, jakou nám nastavuje současná konzumní společnost. [...] za divokou podobou se skrývá hluboká vážnost, kterou jsme zdědili z tradic středoevropské kultury. Nepochybně je to hudba dekadentní v tom nejlepším smyslu slova. [...] i kdyby to byl jen výkřik, ještě dlouho budeme slyšet jeho ozvěnu (Jirous, 2008: 28–29).

Klasifikační kód ze seznamu nemocí je jedním z nejvtipnějších a nejuvýstižnějších jmen pro skupinu. Je emblematickou redukcí, obsahující celé pole významů doby, kdy se mladí muži snažili vyhnout vojenské službě právě pod touto diagnózou psychických poruch (více kapitola 4). Ideálně vyjadřuje hudební žánr zběsilé hudby na neobvyklé nalezené předměty. Pod vlajkou DG 307 vyplula na hudební scénu loď bláznů, banda ztřeštěnců, která se se spontánní dravostí vyjadřuje ke světu kolem. Přátelství Pavla a Mejly bylo popisováno jako propojení pupeční šňůrou a Hlavsova manželka o nich mluvila jako o Zajíčkovi a Králíčkovi (Hlavsa–Pelc, 2001: 105).

Nám říkali “tandemisti”, to jsou ti dva, kteří mluví stejným jazykem. Pak mě hrozně naštvál, ale natočili jsme *Uměle ochuceno* (1992) a tu nahrávku, která je ve studiu (*V katedrálách ticha*). Ano, my jsme byli kamarádi. Ono s tím přátelstvím mezi člověkem a člověkem je to kolikrát o držku...když mluvíte o příteli, což jsme pochopitelně byli. On byl úžasný. Mejla říkal, ať přijedu, že je to tady dobrý, já jsem ale nechtěl (Veselá, 2011: 70).

Skupina tedy stála na psychické rezonanci dvou nerozlučných přátel. Pavel Zajíček deklamoval texty někde napůl mezi zpěvem a přednesem a Mejla Hlavsa kromě komponování hudby také hrál a zpíval. Výjimečně přispěl textem (např. „Indiánská modlitba“ na albu *Uměle ochuceno*).

Hlavsa v té době měl zavedenou a slavnou skupinu The Plastic People of the Universe, která hrála psychedelickou hudbu. Jejich tvorba se prolínala, například PPU hráli texty Pavla Zajíčka „Apokalyptickej pták“, „Samson“, nebo „Angel's Hair“. V sedmdesátých letech vystupovali PPU a DG 307 společně, každý koncert byl pamětihodný, protože byl zhruba jednou do roka.¹³⁹

Na rozdíl od PPU DG 307 provozovali experimentálnější hudbu, inspirovanou Knížákovým Aktuálem. Ten používal na pozadí tří klasických hudebních nástrojů štípání dříví, vrtačky, nalezené předměty jako kusy želez, sirény, kbelíky naplněné sklem, nebo poničené hudební nástroje. Přístup DG 307 ke smetištním nástrojům, jak je nazývali, ale byl hravější, bez často zmiňované Knížákovy intelektuální arogance (viz např. Vladimír Hulec v recenzi na *Písň kapely Aktual* (Riedel & Machovec 2003). Postoj DG 307 se naopak vyznačoval pokorou a duchovností, která pronikala jejich texty i chování. V pódiovém projevu skupiny byl také zdrojem americký hudební underground (např. The Fugs), beatnici (zvláště některá čtení Williama Burroughse s hudebním doprovodem, jako „Thanksgiving Prayer“), minimalismus, rituál, duchovní píseň a modlitba.

Jejich vystoupení před zatčením v roce 1976 působila dojmem spontánního zjevení. Hudebníci se ve stavu jurodivého transu pohupovali do úderů háku na plát plechu, Milan Hlavsa se svíjel nad svým violoncellem a vytvářel hudbu tím, že otáčel kolíky a trhal za uvolňující se struny do deklamace Pavla Zajíčka křičícího do mikrofonu skladbu „Co sme?“: [...] *co chceme?/ kam jdeme?[...] proč se tak často nenávidíme?/ proč na ješitnosti pevnosti z hoven stavíme?/ proč se nepropojíme?/ čeho se bojíme?/ sme dětma který nestačily zestárnout / nebo šilenci který nemůžou padnout?*¹⁴⁰

¹³⁹ Nyní PPU mívají 90 koncertů za rok; DG 307 sice hrají zřídka, ale ve srovnání se situací před rokem 1989 je to poměrně často, průměrně desetkrát za rok.

¹⁴⁰ Filmový záznam skladby „Co sme?“ z festivalu v Postupicích z roku 1974 je možné vidět na <http://www.youtube.com/watch?v=ijm1TWc53k>, přístup 28. 3. 2013.

V té době byla hudba vizionářská a apokalyptická, ale měla i humor, nadhled, filosofickou hloubku a přes používání tehdy ještě šokujících expletiv byla křehká.

V roce 1975 se skupina neúspěšně pokusila získat přehrávky potřebné k veřejnému vystupování. Na rozdíl od ostatních členů alternativy, kteří se byli ochotni k setkání s komisí upravit například svázáním vlasů do gumičky (Chadima, 1992: 42), měl underground podle Jirousova manifestu *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* zásadu si nikdy neostříhat vlasy a neschovávat je:



Tzv. „přehrávky“ U Záborských, Praha, 11. 11. 1975. Jaroslav Kukul – železná tyč, Pájka – smetištní nástroje, Pavel Zajíček recitující, Miloslav Hájek přemýšlející, Jan Kindl – železná tyč. Archiv skupiny. Vlasy nejsou schovány. Převzato z bookletu DG 307 *Historie Hysterie* 2004.

Hypnotické rituální opakování jednoho, dvou či tří tónů a bušení do smetištních nástrojů a železných tyčí vytvářelo strukturu, nad kterou se proplétala drásavá zvuková kombinace skřipání houslí, vazba elektrické kytary, vřískot harmoniky, zvuky dalších nástrojů jako hřeben, železná obruč, zvon, cepy, disk od auta, psací stroj, vysavač, plechy a činely. Vypjatý hlas Zajíčkův nad tímto zvukovým chaosem křičel text undergroundového kázání, s občasnými inflexemi hlasu nahoru do nezakončenosti a

otázky. Odlehčením od moralistických „kázání“ byly veselé popěvky s akustickou kytarou (např. „Sme hudebníci z konzervy“).

Dobová média (*Rudé právo* 14. 4 a 24. 9. 1976, *Mladá fronta* 16. 10. 1976, *Mladý svět*, Československá televize) líčila skupinu jako "spodinu lidské společnosti, výtržníky, narkomany a zloděje" (Vasil Bilak), „*umělce*“, *o které nestojíme, vulgární chuligány, hudební analfabety a trestaná a psychicky narušená individua*, holdující drogám, omamným látkám a alkoholu, kteří nebyli schopni splnit podmínky kvalifikačních zkoušek a tudíž neměli oprávnění veřejně vystupovat.

Zpočátku hudba tvořila stejně významnou složkou produkce skupiny jako texty. Protože skupina neměla povolení vystupovat na veřejnosti, každý koncert se odehrával jako mimořádná, nezapomenutelná událost, častokrát jen jednou do roka.

Veškerý materiál z doby osmdesátých let byl natočen později, např. *Knihy moří* (Zajíček, 2011). V devadesátých letech se nahrávky přibližují rockové podobě, jako *Knihy psané chaosem* a *Uměle ochuceno* (ovšem obě nahrávky musíme vidět jako přesah z let osmdesátých). Tato rocková podoba DG 307 měla energický, ale vyzrálější charakter (samozřejmě kvalitnější podmínky nahrávání, hráčské zkušenosti, větší možnosti výběru nástrojů) než z počátku, silnou hypnotickou basovou linkou a boostrovanou kytarou (obojí Hlavsa), klávesové efekty (Zajíček a Hlavsa). Hlavsa a Zajíček si i zde odpovídají ve svých zpěvných deklamacích. Novým prvkem je chrámový vokál Michaely Němcové, klenoucí se nad jejich minimalistickými strukturami.

Ačkoliv byla kapela vnímána jako dílo Pavla Zajíčka a Mejly Hlavsy, její integrita kupodivu zůstala neporušená, když v roce 1994 Mejla Hlavsa z DG 307 vystoupil. V té době sice PPU nehráli, ale Mejla Hlavsa se věnoval několika projektům (Půlnoc, Fiction, Garáž) a trpěl pocitem roztržitosti a nutnosti věnovat se svým novým skupinám. Pavel Zajíček pokračoval bez něj s různě se obměňujícími hudebníky. Po odchodu Milana Hlavsy v roce 1994 se texty dostávají do popředí, hudba se postupně stále více stává doprovodem, podbarvujícím Zajíčkovy básně. Ztišuje se a zklidňuje. „Moje nejoblíbenější hudba je ticho,“ říká v roce 2012 Pavel Zajíček (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Co se týče hudební formy a její souvislosti s textem, skladatel Milan Hlavsa a textař Pavel Zajíček společně lnuli k minimalismu, opakování, otevřenosti k tichu a

hlukům. Violoncellista DG 307 Tomáš Schilla se pokusil popsat strukturovanost stylu DG 307 takto:

Ta opakující se hudební forma skupiny DG 307 není jenom Pavlova volba, ale vychází to ze spolupráce s Mejlou. Mejla byl ten, který opakující se formy tady používal. Taková ta monotónnost, nebo ne-monotónnost, neboť pak se třeba ta forma změni úplně nenápadně. Tam našli souznění. Opakování, ty samá slova, vrací se k těm samým věcem, je to jednoznačně spojující bod. Motivy, které se znovu opakují a zase se vrací někde časem[...]. V tom, co Pavel má rád, třeba Arvo Parta, ten to tam má – zdánlivá monotónnost, jakési opakování se dodává atmosféru a zesiluje vnímání jeho textů. Mejla nebyl hudebně vzdělanej, přesto jeho věci hrají dneska orchestry, které dělají minimalismus, vnitřně k tomu oba tíhli a bylo to pocitový vyjádření. Člověk, který má rád zvuky, vnímá okolí jako hudbu... On to vnímá, nebo já to vnímám tak, že on to vnímá, jakoby všechno bylo jakási hudba. To ticho, nebo jakýkoli zvuk je jakási hudba, a tohle ho nejvíc baví, to okolo a ty věci, který jsou jakoby jenom doplněk, ty jsou důležité. Takhle věci strukturuje, spíš dá na zvukovou stránku, možná protože si s tím nedokáže poradit. Mejla si s tím dovedl poradit, takže to bylo trochu košatější (Veselá, 2011: 71–72).

Skladby DG 307 hrané rockově orientovanému publiku vedly k rozšířenému pojmu hudby ve smyslu Johna Cage, k avantgardě, dada a hlukové hudbě. Toto úmyslné oddělení se od rockových norem vedlo k setření hranice mezi divákem a hudebníkem (mezi talentovanými a netalesovanými). Šlo o čistý hédonismus, hudbu pro hudbu, bez účelu, jen pro radost. „Vazba mezi slovy a hudbou je nádherná. Hudba je dobrá společnost, je v ní spontaneita. Když se snažíš vyjádřit slovy, hudební doprovod tě posune někam dál. Někdy to opravdu potřebuju.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 16. 5. 2004)¹⁴¹.

Nejstarší dochované nahrávky vydané na dvou CD *Historie hysterie* (Guerilla Records 2004) začínají živým vystoupením ze 7. 10. 1973 v Klukovicích u Prahy. Vyšly s přispěním Ministerstva kultury ČR, což dokumentuje jejich kulturně-historický význam. Booklet uvádí Zajíček slovy:

V hábitu švané zvěře jsme mezi 1973–1975 uskutečnili několik vystoupení kakofonických a aleatorních skladeb *DG 307*. [...] Taky mě napadá, že to vlastně bylo období barev, zvláštní poetiky a lidské blízkosti, s nádechem kubinovské Země snivců [...] Archetyp lodi bláznů [...].

Martin Jirous na stejném bookletu dodává:

¹⁴¹ Záznam rozhovoru podle přístupu 28. 3. 2013 na: <http://www.radio.cz/en/section/books/pavel-zajicek-a-czech-poet-who-crosses-the-line-between-words-and-music-reality-and-dream>.

Rané písně DG 307 k nám dnes mluví drtivou silou. Dvojitou drtivou silou: aleatorickými hudebními postupy, jež jsou v nich zživotněny víc než v esoterických formách dostupných pouze zasvěceným intelektuálům – ale především přímou apelativní výzvou, vrženou do tváře všem nám, kteří jsme v té době žili (DG 307, 2004).

Později, v letech 1979–80, se původní syrový sound brut proměňuje směrem k melodičtějším strukturám (např. „Lidé krve“), ovšem při zachování originální ritualistické poetiky. Na rozdíl od PPU, kteří po roce 1976 napsali politické skladby jako „Tisíc bodů“ nebo „Dopis Magorovi“, DG 307 zůstávají zcela v duchu životního kréda Pavla Zajíčka mimo protestní vyjádření. Baskytarista a violoncellista Ivan Bierhanzl charakterizoval období mezi propuštěním Pavla Zajíčka z vězení a emigrací včetně způsobu, jakým byla hudba k jeho textům komponována a také možnosti, kdy by se v současnosti mohly nahrávky DG 307 objevit v rozhlase:

V tom období 1979 jsme hudbu dělali víceméně kolektivně. Vždycky někdo něco přines. Já tam mám asi čtyři písně, třeba „Lidi krve“, „Na vrcholcích okamžiků“ a ještě asi dvě. Vždycky někdo něco přines a my jsme to nějak kolektivně dotvořili, ale Pavel je pod tím vším vlastně podepsaný. Pro ten OSA (Ochranný svaz autorský). On to nikdo nevysílá, takže pochybuju, že by z toho byl nějaký velký příjem. Ty Dégečka nikdo nikde nehraje, nebo zcela výjimečně. Koho by to tady zajímalo v těch komerčních rádiích? Komerční rádia jsou ovládaná několika málo firmami, které posílají katalogy toho, co nabízejí a ty dramaturgové sestaví takzvaný „*play list*“, který se vloží do počítače a ty písně v tom programu vlastně rotují. Nedostane se tam nic, co by nevyhovovalo většinovému vkusu. Za DG 307 nestojí žádná firma, protože to nikoho nezajímá, z té cílové skupiny 18–25 let. Všechny rádia jsou zaměřeny na mladší generaci. Ty DG by pustili v rámci vzpomínkového pořadu. Diskografie DG je asi 15 titulů, z toho je autorských projektů asi 5, ostatní jsou různé záznamy z koncertů. Neexistuje píseň, která by měla politický charakter. V sedmdesátých letech to bylo mnohem víc experimentální, ten projekt DG307 (Veselá, 2011: 75).

Hudba DG 307 nikdy neměla charakter improvizace, byla vždy (i když často ve stísněných podmínkách) nazkoušená a pevně daná. Pavel Zajíček o ní mluví jako o způsobu života:

I když dělám obrazy, vím, jaké archetypy tam chci dostat, ale hudba je abstraktnější, ta má větší prostor. Není to improvizované, improvizace neexistuje, jako Japonci neznají improvizace a ani ne ten pojem. To je způsob života. Ty jednotlivé kroky jsou promyšlené. Ty lidi, s kterými dělám, mají takové nápady, které se nedají nijak vymyslet....(Veselá, 2011: 52).

Po smrti Mejly Hlavsy v roce 2001 zůstali DG 307 kultovní kapelou, postavenou na textech a zpěvu a přednesu Pavla Zajíčka. To souvisí s vývojem Pavla Zajíčka od textaře k básníkovi. DG 307 se staly doprovodnou kapelou básnických čtení Pavla Z. Hudebníci se po návratu z New Yorku často měnili. Řada z nich si stěžovala, že byli nakonec příliš svázáni Zajíčkovými požadavky. Jedním ze stabilnějších členů byl houslista Pavel Cigánek:

Jistě, značka DG 307 je dosud symbol. Pro jistou skupinu lidí je to i totem (výstižný přírůstek), kolem kterého budou tančit vždy, bez ohledu na obsah a formu. Ve své době to byl i pro mě symbol kulturní nezávislosti, vzdoru proti uniformitě, kvílení pojistného ventilu. Nejsem zaujat proti symbolům. Byly, jsou a budou, a mají své společenské opodstatnění. Pro mě pak ještě donedávna bylo DG platformou možnosti uplatnění takové míry instrumentální improvizace, kterou bych jinde těžko hledal. To mě nějakou dobu uspokojovalo. Avšak pozdější Pavlova až urputná snaha nezapadnout a stále se "odlišovat" začala utloukat právě tu odlišnost, charakterizovanou prostorem propojování individualit. Často se začala měnit forma, obsazení, odmítaly se nabídky účinkovat (Veselá, 2011: 159).

Baskytarista Ivan Bierhanzl, který spolupracoval s DG 307 a který je také známý z Agonu, PPU, MCH Bandu a Dekadent Fabrik poznamenává: „Pavel říká, že je to jeho projekt a že DG307 nemá žádnou stálou sestavu. Já myslím, že tomu nikdo nerozumí. Té personální politice asi nikdo nerozumí. Asi má nějakou představu o lidech a o nástrojích“ (Veselá, 2011: 76).

Po roce 2000 se hudebníci stávají stále postradatelnější a vyměnitelnější a Pavel Zajíček často vystupuje pouze s violoncellistou Tomášem Schillou. Ten s ním hraje přes dvacet let:

No a ta věc dostala nějakou formu, postupně, jak se tam navalily ostatní nástroje, a některé důvody jsou i osobní, takže tam třeba někdo není z osobních důvodů. Pavel je promiskuitní v tomhle smyslu, on to nebere jako skupinu, která má určité složení, ale prostě ty hudebníky nějak pocitově, tak jak to cítí, prostě mění, nebo využívá. Nevím. Já jsem vlastně asi jediný, který tam s ním je od toho 90. roku vlastně furt (Veselá, 2011: 75).

Hudba byla na začátku určující element, který Pavla Zajíčka přiměl se začít vyjadřovat. Byla zásadní pro underground, prostředí, kde se pohyboval. Je možné, že bez ní by se nakonec také zjevil stejný básník Pavel Zajíček, uznávaný jako jeden

z největších mistrů slova své doby, ale tak, jak se underground rozvíjel, stala se součástí jeho projevu a zařadila ho do české hudební alternativy.

7.4.2 Texty: Fónická poezie

Páteří skupiny DG 307 je Zajíčková poezie, posílená jeho silou recitátora a vokalisty. Najdeme v ní několik opakujících se témat: náboženství, surrealismus a ikonoklasmus.

Martin Machovec v pořadu České televize *Alternativní kultura* z roku 2001 říká o raných textech Pavla Zajíčka:

Jsou to texty téměř starozákonní, profetické, karatelské, ať chceme, nebo nechceme, jsou to morality. Jsou to výzvy, apely: „Čemu se podobáš ve své velikosti? Hovnu!“, které říkají, obrať se, žij jinak. Je to něco, co nás má probudit. Později subjektivizuje to, co se vyslovit nedá.¹⁴²

Prvním ze zdrojů je tedy křesťanství. Pavel Zajíček je z katolické rodiny, v dětství ministroval a slova liturgie a kázání nazpaměť naučená využil do detailů. Považuje se za římského katolíka (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Spolutvůrce DG 307 Mejla Hlavsa konvertoval ke katolicismu a byl pokřtěn o Velikonocích 1975 (jeho kmotrou byla Dana Němcová, budoucí tchyně) (Hlavsa–Pelc, 2001: 107). Projev skupiny charakterizují chiliastické výkřiky a náboženské motivy jako ve skladbě „Sv.“ (malá písmena jmen Zajíček vysvětluje jako snahu poskytnou všem jevům a postavám stejnou váhu): *sv. pavel celej život stíhán/ sv. štěpán ukamenován / jan křtitel s'at / ježiš ukřižován [...]* (Zajíček, 1990: 34).

Římskokatolické vyznání je konstantní součástí Pavlových textů. *Knihá moří* i *Knihá měst* je plná Boha, modliteb, padání na kolena a andělů. Spojení vysokého – odkazů na duchovnost a religiozitu a nízkého – vulgarismů a hovorové češtiny vytváří nezapomenutelnou, originální poetiku.

Přátelství s protestantským farářem Svatoplukem Karáskem, katolíkem Martinem Jirousem, nedostudovaným teologem Vratislavem Brabencem, projekt *Pašije*

¹⁴² Pořad České televize *Alternativní kultura* Poezie v podzemí 5 z roku 2001 je možné sledovat na youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=UqhkIkVC6sQ&feature=relmfu>, přístup 28. 3. 2013.

– český underground byl (na rozdíl od amerického) prodchnut křesťanským, především katolickým duchem.

Spojení undergroundu a křesťanství je pravděpodobně nejlíp zhmotněné v evangelizujících písniích Svatopluka Karáska (*Má v ruce tašku a v ní flašku, chce s tebou slavit večeri*). Podobně u Pavla Zajíčka vidíme směs hovorového jazyka, vulgarismů a nejvyšších sfér ve formě modlitby či konfese. Jeho styl je v této směsi vysokého a nízkého podobný Bondymu, jen Bondy není křesťan, ale marxista. Texty jsou často přímé odkazy, opakování je z rituálů mše a malá písmena, jak jsem již zmínila, mají podle Zajíčka sloužit k vidění postav jako rovných všemu ostatnímu ve světě, předmětům atd.,¹⁴³ mají otevřít nové vnímání skutečnosti, třeba „Samson“: *samsone / probud' se/ samsone silnej bud'/ samsone / samsone/ kreténi na padrť/ ve vlasech tvých / se zrcadlí celej věk / vopři se vo sloupy / vyplivni všechen vztek [...]* (Zajíček 1990: 113) nebo „Noc temná“ z *Pašijových her velikonočních* z roku 1978: *[...] místo poprav / místo krve / místo octa / odval kameny [...]* (Riedel, 2001: 103).

O koncertech rockové hudby se často psalo jako o náhražce komunitního prožitku bohoslužby, kdy zpěvák je novodobým knězem, kázajícím z mikrofonu na pódiu svým ovečkám podobenství o tom, jak žít opravdový, nefalšovaný život a jeho skupina funguje jako asistující ministranti, přitakávající a spoluúčastníci se proměny vína v krev. Takové pojetí koncertu Pavel Zajíček bohatě využil, byl chiliastickým kazatelem prvotní, původní církve, *communitas*, volajícím po očistě: *Každý ráno bychom se měli očišťovat / každou noc bychom se měli milovat / každou vteřinu bychom měli bejt / připravený na konec [...]* (Zajíček, 1990: 16).

Specifickým případem jeho křesťanstvím inspirované tvorby jsou andělé, kteří se objevují prakticky všude. To je i případ „Ukolébavky“. Vyšla na albu DG 307 z roku 1998 *Siluety*, z doby, kdy dceři Pavla Zajíčka z druhého manželství Gabriele byly čtyři roky:

Spi, dítě, spi / nech se odnést na křídlech snů a krásy / budu ti vyprávět o třech světech / z nichž jeden je krásnej / a druhej úžasnej / a třetí je ve tvym snu[....] tvůj anděl je s tebou / spi, dítě spi, / tvoje oči jak dva drahokamy, / tvoje kůže jako hedvábí [...] *tvůj anděl tě neopustí / měj odvahu!*

¹⁴³ V překladech do angličtiny vidíme používání malého i místo „I“; jména dnů jsou psána s malým písmenem atd.

Druhým ze zdrojů je surrealismus. Zajíčkův básnický jazyk je založen na tradici české poezie 20. století, přechází z reality do surreality při hledání toho, co Zajíček popsal jako "živej sen":

[...] *chci vidět/ chci cejtít/ chci vnímat/ chci dopředu / a nevracet se/ chci cestu /chci živej sen/ chci syrový/ chci bez hranic/ chci slyšet/ chci naděje/ chci chápat/ chci drsnost chci plnost* (Zajíček, 2002: 26).

Martin Jirous napsal o raných Zajíčkových textech: „Bylo cítit, že má talent, ale byl ještě až po uši zabořen v pseudosurrealismu několikáté vlny – bylo to necenzurované, automatické psaní.“ (1997: 297). Při komentáři hudebně-výtvarného projektu *Dar stínům* z roku 1979 však Jirous pochvalně upozorňuje na to, „jak se čerstvou krví nalily cévy surrealismu, východiska, ke kterému se Zajíček vrací čím dál zřetelněji“. (1997: 210). V básni č. 40 v *Čas je výkřik uprostřed noci* píše: „[...] *popadnu svou hlavu / a vyhodím ji z okna [...]*“ (Zajíček, 2000: 40).

Třetím zdrojem je bořitelství, ikonoklasmus. To souvisí s porušováním všech tabu, zmíněné nízkosti, vulgarismů, sexuality. „*běžím s hovnem proti plátnu / do plátna to hovno zatnu*“ „*žij pij pyj*“, „*přestat číst / přestat jíst / radši spát / na vše srát*“ (Zajíček, 1990, s. 11–12). Martin Pilař ve studii *Underground* k tomu poznamenává:

Zajíčkova ikonoklastická gesta nesou mnohé rysy mladických revolt proti zkamenělému světu oficiálně doporučených hodnot. Čtenář neznalý hudebního doprovodu k sugestivně deklamovaným textům a osobitě jevištní image DG 307 možná nazve mnohé rané Zajíčkovy verše primitivními. Jeho bořitelství je přímočaré a zvolené výrazy nenesou pečeť pečlivého třídění. Většinu jeho textů však spojuje téma, jež je ve svých nejhlubších východiscích očistné – pohrdání falší a touha po maximálním očištění ve smyslu etickém (Pilař, 2002: 75): „*Roztrhejte knihy/ básně hod'te prasatům/ a tak čistý se vraťte k živejm snům.*“ (Zajíček, 1990: 15).

Krátce před emigrací Zajíček dospěl do stádia, kdy jeho texty byly schopny stát samy o sobě bez hudební podpory jako poezie. Většinou šlo o nerýmované verše, které se proměňovaly ve vyprávění, výpověď emocionálního prožitku nebo meditace. Poezie,

kteřá se nedá prodat ani nějak použít. „Poezie je k ničemu. Je to jako dech dovnitř a ven. Nejkrásnější poezie je ta, která nic neřeší.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012). Nikdy neopustil hovorovou češtinu a trval na základním undergroundovém syrovém vyjádření. V emigrantských letech se texty, jako v *Knize moří* (2011), stávají prózou, která si ale uchovává všechny dříve zmíněné znaky a přidává motiv cesty, například "New York – Praha – Paříž" popisuje zážitky z „bytí na cestě“ – z emigrace. Zajíček se necítí jako exilový básník, to pro něj znamená negativní emoce, které působí proti impulzu tvoření. „Vždycky jsem se snažil najít věci, které jsou pozitivní a krásné a zabývat se jimi, nechtěl jsem hledat věci negativní nebo ošklivé nebo kruté. Přemýšlel jsem po většinu života velmi pozitivně – dívat se směrem ke světlu“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 16. 5. 2004).

Ze všech zdrojů katolicismu, surrealismu, bořitelství a andělů pro dospělé i pro děti vznikla originální poetika, plná napětí mezi vysokým a nízkým, plná kazatelského moralizování, emocionálních obrazů čistoty a krásy, životního stylu undergroundu, který spočíval v opravdovosti, plnosti a vzletů imaginace, lásky, přátelství a vznícení. Velkolepost a věčnost tváří v tvář nicotě, neboli slovy podzemí, hovnu.

V říjnu 2012 vyšla Pavlovi Zajíčkovi zatím poslední kniha *Chvění* v nakladatelství Mat'a. Próza nemá zdaleka takový dopad jako hudební produkce, živá vystoupení, stává se spíše svědectvím doby a mimořádné poetiky.

7.4.3 Výtvarné práce: obrazy jako cestovní deník

Pavel Zajíček se intenzivně začal zabývat výtvarnou prací v New Yorku v letech 1985–1995. Převážila nad texty a hudební produkcí:

V New Yorku jsem byl zavřenej v ateliéru, teda tam, kde jsem bydlel, a pracoval jsem na svých výtvarných věcech. Měl jsem pak v roce 1992 výstavu svých soch v Artforu u Karla Srpa na Malý Straně, to bylo výborný. Kotalík, který byl za války ve skupině 42, na tu výstavu v Artforu napsal krásnou poznámku (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Jeho výtvarné práce se objevily na obalech alb *Historie Hysterie*, *Knihy psané chaosem*, *V katedrálách ticha* a v některých knihách jako *Čas je výkřik uprostřed noci*.

Ta výtvarná část toho, co dělám, je vlastně deníková, je to deníkový zápis proměnný, protože člověk mění svoji vidinu přítomnosti a proměňuje to, to znamená. Převádí to do pohádek, který nejsou, to znamená, že ta skutečnost je trochu jiná. A to je všechno. Jednotlivě ty obrázky jsou jakýmsi zrcadlovým obrazem skutečnosti, v které člověk žije, to znamená v tom kulturním, že se tam ty věci dají kulturně definovat. Je to určeno ke konkrétnímu času, ve kterém já žiju, ke konkrétnímu místu, to je tedy toto město – Praha. Nic víc ani nic míň tam v tom není (Veselá, 2011: 55–56).

Pavel Zajíček se tak jako textař, hudebník, básník a výtvarník řadí mezi renesanční všestranné umělce.

7.4.4 Ozvěny *Odyssey*: Joyce a beatnici

K inspiračním zdrojům zmíněným v minulých kapitolách přidala emigrace – či v nich posílila – odysseovské motivy. Mezi nimi zejména, jak jsme viděli ve stati o jeho pobytu ve Švédsku a v New Yorku, motivy vyvrženosti a touhy po návratu. Zajíčkovy odysseovské motivy se však nepodobají přímo Homérově eposu, ale spíše jím inspirovaným novějším dílům.

Modernistickou parafrází Homérova eposu *Odyssea* je román irského spisovatele Jamese Joyce *Odysseus* z roku 1922, který je považován za jedno z největších děl anglicky psané literatury dvacátého století. Vyšel v Paříži, protože v Británii a USA měla kniha problémy s cenzurou. Literární souvislost ohledně používání „obscénností“ mezi Joycem a Zajíčkem, který byl právě za vulgarismy vězněn, je nasnadě. Pavel Zajíček při rozhovoru vyjádřil potěšení nad tím, že je jeho tvorba přirovnávána k *Odysseovi*: „Ten román Jamese Joyce nosím v kapse celý život.“ (Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 11. 9. 2012).

Joyceův *Odysseus* se odkazuje kromě Homéra na Vergilia, Danta a Shakespeara a inspiroval tisíce výkladů, od kritiky imperialismu a kolonialismu po tajné nauky o reinkarnaci nebo psychologii asociace: „*Odysseus* je obluda, kniha stejně proměnlivá jako mořský stařec Próteus a stejně neovladatelná jako širý oceán, kniha, která vám před doplutím na Ithaku sebere mnoho sil.“ (Pokorný, 2008: 9). I když je v Joyceově románu *Odysseus* zmíněn jen v názvu, tento název ukazuje cestu, která vyvolávala v každé generaci další a další zrcadlení. „*Odysseus* podoben Charybdě polyká a vyvrhává vše, co přijde do cesty, a jako Skylla láká nové a nové poutníky do svých spárů.“ (Pokorný, 2008: 10).

Jednou z takových rezonancí Joyceova románu je známá beatnická bible, román *Na cestě* Jacka Kerouaka. Motiv bytí „na cestě“ se často objevuje v Zajíčkových textech, například: [...] *každej v sobě nese nějakou cestu jako v dlažbě se ozývá rytmus* [...] („A co“).¹⁴⁴ Vliv beatníků se nese Zajíčkovou poetikou a přímé odkazy jsou časté, například ve sbírce *Čas je výkřik uprostřed noci* (Zajíček, 2000) báseň číslo 8 vzpomíná na setkání s Allenem Ginsbergem v New Yorku v osmdesátých letech. *Viděl jsem starého muže číst poezii v nějakém newyorském klubu./ Jeho třaslavé ruce, jeho dětské oči./ V tu chvíli jsem věděl, že poezie má význam jako okamžik paměti* (Zajíček, 2000). Vidíme tedy, že zejména v Zajíčkově novější tvorbě jsou odysseovské motivy snadno rozpoznatelné.

7.5 Závěr

Pavel Zajíček je zde předveden jako novodobý Odysseus, který se po dobrodružném putování politického uprchlíka bez občanství vrátil domů, kde byl soudně rehabilitován, odškodněn a kde se mu dostalo zasloužených poct. Jeho knihy a hudební nosiče vycházejí s příspěvím Ministerstva kultury ČR a jeho vystoupení mají kultovní povahu. Jeho hudební dráha s DG 307 zahrnuje rozšíření obzoru alternativy o nalezené nástroje, smetištní a jiné, o syrovost a autentičnost a spojení se surrealisticko-katolickou poetikou. Svědectví o jeho putování vyšlo v *Knize moří* a v *Knize měst*.

7.6 Chronologie

- 1973 vznik DG 307
- 1973 Klukovice koncert (7. 10.)
- 1974 Postupice, První festival druhé kultury (1. 9.)
- 1975 Hlavsova svatba v Kostelci u Křížku, policejní zákrok (21. 6.)
- 1975 DG 307 a PPU pokus o amatérské přehrávky (11. 11.)
- 1976 Bojanovice, Druhý festival druhé kultury (21. 2.), zatýkání (od 17. 3.)
- 1976 soud (23. 9.) – 12 měsíců pro Pavla Zajíčka
- 1977 Hrádeček, Třetí festival druhé kultury (1. 10.)

¹⁴⁴ DG 307 Live Divadlo Na Zábradlí, 17. 4. 2005

- 1978 Hrádeček, *Pašijové hry* PPU (Zajíček jako účinkující) (22. 4.)
- 1979 obnovení DG 307
- *Dar stínům* (název programu, jaro)
- *Pták utržený z řetězu* (název programu, podzim), Nová Víska
- 1980 emigrace Švédsko
- 1985–95 New York City
- 1989 Jirousův benefit v Kitchen, NYC (29. 1.)
- 1992 CD *Uměle ochuceno*
- 1994 jaro, poslední koncert s Milanem Hlavsou
- 1995 definitivní návrat do ČR
- 2003 soudní rehabilitace

8. OLDŘICH JANOTA: HERMÉS

A jen vítr dál je věrný neviditelným věcem

- Oldřich Janota („Neviditelné věci“. *High Fidelity*. Booklet 2CD 2001).

Kdo naslouchá svým vnitřním hlasům, ten uslyší ten zástup, kráčejíci les

Oldřich Janota („Malý Bobeš“. *Jako měsíc*. Booklet 2CD 2003).

Říkala mi tanečnice: 'když stojím ve cvičebním sále jako zapálená svíce mezi dvěma zrcadly/ cítím, jak se opakují z břehu na břeh přeskakují až vzadu splývám s obzorem/ A zároveň teprve a všude vcházím prvním zrcadlem'

- Oldřich Janota („Tanečnice II“. *High Fidelity*. Booklet 2CD 2001).



Oldřich Janota v roce 2013 v čajovně U Zlatého kohouta. Foto Pavla Jonssonová.

8.1 Pohled zevnitř

Oldřicha Janotu jsem poprvé slyšela na vystoupení sdružení Šafrán v roce 1978 v Divadélku v Nerudovce. Vystupoval společně s Dagmar Voňkovou a Vladimírem Mertou. Lišil se od nich nadhledem, úderností, jiným typem poetiky, která byla modernější a vymykala se z žánru folku. Byl evidentně mladší generací folkových hrdinů. Bylo jasné, že jeho písně „Sex 1926“ (*avantgarda Devětsilu vytloukla další kavárnu*), „Speedy Gonzales“ (*kdysi vyšli jsme dobývat svět/ a mnozí to vzdali/ on je*

první, kdo vrátil se zpět/ a já zas poslední, kdo kufry balí) a „Hotel Savoy“ (*a ty kouříš Sparty/ když ty, tak já taky*) patří k národním pokladům.

V roce 1982 jsem toužila stát se dobrou kytaristkou a hledala jsem učitele. Rodina spolužáka z gymnázia, později slavného malíře Michala Singera, doporučila Oldřicha Janotu. Po třech lekcích, jak se meditativní cyklickou formou probíjet do vyšších sfér, Oldřich Janota rozhodl, že můj žánr je jiný než jeho, a předal mě do rukou Emila Pospíšila, který hrál v jeho skupině Mozart K na elektrickou kytaru.

Když jsem Oldřicha Janotu pozvala na první koncert naší skupiny Plyn, prohlásil Oldřich zděšeně, že takovou drzost v životě nezažil. Nicméně jsme zůstali dobří přátelé. Brzy nato se spojil s mými největšími oblíbenci, elektrickými improvizátory Pavlem Richterem a Lubošem Fiedlerem, kteří přetvořili Janotovy písně do avantgardní podoby. Ta podle mého názoru tvoří vrchol Janotovy dráhy. V té době jsme ho také s přáteli začali považovat za největšího současného českého básníka. Většina jeho písní vytvořených po roce 1985 přenáší ze světa běžného do světa posvátného, ovšem za doprovodu magnetofonových smyček a elektronického experimentování docházelo ke skupinové alchymii, která Janotovo osamocené hraní na akustickou kytaru posunula o dimenzi výš. Skladby jako „Meteory“, „Stavy vody“ nebo „Žlutý kopec“ způsobovaly šokující emotivní zážitek krásy a tajemství, propojení světů. Tehdy se pro mě stal Hermem.

V roce 1996 jel Oldřich Janota společně se Zuby nehty na festival české kultury v Kodani. Po cestě Zuby nehty popíjeli, zvláště jejich doprovod Tomáš Míka, který se nakonec musel urgentně vyzvracet do první plastické tašky, která byla k dispozici. Ráno Oldřich Janota vystoupil z auta, provedl pozdrav slunci a k naší hrůze se chopil oné plastické tašky. Otevřel ji a užasle pravil: „Já jsem tu měl toaletní potřeby!“

V roce 1997 už Oldřich Janota dávno opustil rockový svět a hrál zas sám s akustickou kytarou své minimalistické skladby, ale souhlasil, že se bude účastnit natáčení mé hudby pro pohádku *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, kterou inscenovala pro divadlo Minor Marka Míková. Nahrál nádherné kytarové party, z nichž některé pak vyšly na CD Zuby nehty *Rarities*.

Osudy Oldřicha Janoty plynou stejně strastiplně nyní jako v letech osmdesátých, což беру jako cenu za „čistotu“.

8.2 Mýtus Hermés

Řecký bůh Hermés, v Římě Merkur, je znám jako posel bohů. Jako alchymický mág, který získal tajemství kamene mudrců od biblických patriarchů, je vystopovatelný z mezopotámských mýtů pod jmény jako Utárid, Idrís nebo Džábir (Karpenko, 2008: 107– 177). Jeho dalším převtělením byl egyptský Thovt, kterého helénští Řekové s Hermem ztotožňovali (Eliade, 2008: 288) jako boha písma a magie.

Hermés, syn Dia a Maie, je nejméně olympský z řeckých bohů. Uchovává si jisté specifické atributy předhomérských božstev: je dosud znázorňován v ityfalické¹⁴⁵ podobě; má „kouzelnou hůl“ a klobouk, který ho činí neviditelným; aby ho učinil netečným vůči kouzlům Kirké, dává Hermés Odysseovi kouzelnou bylinu *móly* (*Od. X, 302–306*) Ba co více: Hermés se rád vměšuje mezi lidi. Jak říká Zeus: jeho nejmilejším zaměstnáním je „spolčovat se s člověkem“. (*Il. XXIV, 334 n.*) Ve svých vztazích k lidem si však Hermés počíná zároveň jako bůh, jako *trickster*¹⁴⁶ a jako mistr řemeslník. (Eliade, 2008: 286–287).

Britský básník a mytolog Robert Graves líčí v *Řeckých mýtech* (Graves, 2004: 59– 63) Hermovy vynálezy: lyra vyrobená z želvího krunýře a kravských stěv, hra v kostky, výroba ohně třením dřívka, věštění z oblázků, abeceda, astronomie, tónová stupnice, pěstní zápas a gymnastika, míry a váhy, šlechtění olivových stromů.

Je bohem cest. Své jméno získal od hromad kamení (*hermaion*), které se nacházely při krajích cest: každý kolemjdoucí na ně hodil svůj kámen. [...] ovládá cesty, protože rychle chodí (má „zlaté opánky“), a v noci nezabloudí, protože zná cestu. [...] A to je také důvod, proč se stal poslem bohů. Je pravděpodobné, že tytéž atributy učinily z Herma průvodce duší: Hermés provází mrtvé do zasnění, protože zná cestu a ví, jak se zorientovat v temnotách. [...] Hermés si dovoluje pobíhat beztrně mezi třemi kosmickými úrovněmi. Provází-li duše do podsvětí, je to opět vždycky on, kdo je přivádí zpět na zem [...] Hermův vztah k duším zemřelých lze vysvětlit také jeho „duchovními“ schopnostmi. Neboť jeho smělost a jeho praktická inteligence, jeho vynalézavost (byl to to on, kdo vynalezl oheň), jeho schopnost stát se neviditelným a vmžiku kamkoli odcestovat, jsou předzvěstí znalostí, především ovládnutí okultních věd, jež se později v hellénistické době stanou pro Herma příznačnými, ten, který se orientuje v temnotách, provází duše zemřelých a pobíhá rychlostí blesku, který je právě tak viditelný jako

¹⁴⁵ Sochy Herma jako boha hranic se vztyčeným falem.

¹⁴⁶ Anglické slovo *trickster* je termín použitý v překladu Eliadovy knihy *Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Označuje archetyp „moudrého šejdíře“, fungujícího jako průvodce kritickými situacemi, spojujícího vědomý a nevědomý svět. Vyskytuje se v mnoha kulturách a v mnoha podobách, např. v severoamerické jako kojot. U nás ho používá například režisér Tomáš Vorel jako Skřítko.

neviditelný, odráží koneckonců určitou modalitu ducha: nejenom inteligenci a lest, ale také gnosi a magii (Eliade, 2008: 288).

Eliade dále vidí Hermovo dědictví jako věčně inspirativní ve své komplexnosti. Pro řecké filosofy je Hermés personifikací myšlení. Jako Hermés Trismegistos se stal patronem renesančních alchymistů. V „okultních“ vědách je majitelem tajné gnose; to ho učiní „pánem všech kouzelníků“, vítězem nad mocnostmi temnot, neboť „zná vše a může vše“ (Eliade, 2008: 288–289).

8.3 Oldřich Janota a vytvoření hermetického stylu

Oldřich Janota představuje v rámci alternativy větev hermetickou, tedy úmyslně používající obtížně srozumitelný, esoterický, spletitý symbolický jazyk, „přístupný jen malému okruhu zasvěcenců“ (Petráčková aj., 1998: 288). Ztělesňuje archetyp Herma jak ve své životní filosofii, tak ve své tvorbě. Příznačné je, že v roce 1999 získal v rámci alternativního ocenění Žlutá ponorka¹⁴⁷ cenu za životní dílo „Muž, který prochází zdí“ (Slabý– Slabý, 2001: 461). Tak bývá označován Hermés. „Je to *Ten, který prochází zdmi*, jak nám ho ukazuje *Hymnus na Herma*: ‘Sklouzává napříč po závoře, podoben podzimmímu vánku, jako mlha’. Je přítomen u bran, ale sídlí také u vstupů do měst, na hranicích států, na křižovatkách či podél stezek, kdy vyznačuje cestu.“ (Vernant, 2004: 10).

Jenom jsem chtěl poznamenat, že ten tvůj Hermés skutečně k něčemu odkazuje. To jsou ty souvislosti, co nalézáme, byť vrhem kostek. Vrh kostek je v lidském životě stejně významnej jako promyšlená logická analýza. Souvisí s osobnostním rysem každého z nás, jakou cestu použije. Někdo použije sílu, a to může být jeho určitý rys, který může z vnějšku vyvolat pocit, že jde o násilí. Já k tomu ale přihodím ten svůj kamínek, když Hermés tedy, jak v práci uvádíš, souvisí s těma oblázkama, tak že to tvoje používání symbolů v této práci určitě má širší význam. Třeba násilnej, jaks říkala, jenže ještě i ten mimovolnej, pro autora třeba neviditelnej, ale typickej (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Oldřich Janota se narodil 27. 8. 1949 v Plzni. V roce 1975 dokončil studia žurnalistiky na Karlově univerzitě v Praze. „Začínalo to ještě v pohodě, kdy tam doznívaly šedesátý léta, byl tam ještě třeba Machovec a Nakonečný. Přesně v polovině

¹⁴⁷ Cena byla založena Pavlem Klusákem v roce 1996 jako cena *Periskopu*, volného sdružení nezávislých hudebních kritiků a zanikla roku 2001 (Rozhovor s Pavlem Klusákem 18. 2. 2013).

studia to skončilo, všechny vyházeli. Skončil jsem to zcela formálně a nikam už jsem nenastoupil, protože už jsem měl průšvihy s policií“ (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013). Krátce pracoval v Albatrosu v dětské redakci, ale poté, co byl vyzván ke vstupu do SSM a ROH, se rozhodl odejít a pracovat v zaměstnáních, které mu poskytnou svobodu – jako noční hlídač, roznašeč tisku a poštovní doručovatel (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013). Celý život se pak věnoval hudbě. V jeho tvorbě je zřetelných několik inspirací, které vytvořily alternativní hermetický styl: z kořenů tvorby autodidaktický přístup k hudbě, folkové začátky a jejich pozdější přesahování a vliv Radlic, kde žil; z duchovních inspirací antroposofie a archetypální příběhy; z hudebních inspirací minimalismus a průnik sudých a lichých rytmů. Každý z těchto vlivů a jejich místo v rámci mýtu o Hermovi je důkladněji rozebrán v následujících podkapitolách.

8.3.1 Autodidaktika jako záruka originality

Janota se naučil hrát sám podle příručky kytarových akordů, kterou si koupil. Ve volném čase psal písně. V rozhovoru pro Melodii k tomu řekl, že jeho skladby ztvárňují „existenční frustrace nočního hlídače a kolportéra PNS, který touží dotknout se hvězd“.¹⁴⁸

Žádné umělecké vzdělání nemám. Jsem samouk. K muzice jsem se dostal až na střední škole. Obdivoval jsem Beatles, a tak jsem se snažil něco zabrnkat na kytaru. Myslím, že jsem značný antitalent na spoustu věcí, nejen na hudbu. A protože mi to nešlo napodobit, zatímco ostatní kluci, co uměli hrát na kytaru, tak vždycky dokázali ty akordy napodobit a zahráli to přesně jako Rolling Stones. A já jsem z nouze začal dělat vlastní písně, protože jsem neuměl ty pořádný. Takže neschopnost jako východisko tvorby. Nazval bych to s odstupem celoživotním krédem, neschopnost jako životní východisko. Člověk je hozen do vody, protože je neschopen něco pochopit a vykonat. Musí to nějak přetvořit, transformovat, aby to pak z něj vypadlo jako něco takzvaně jeho (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

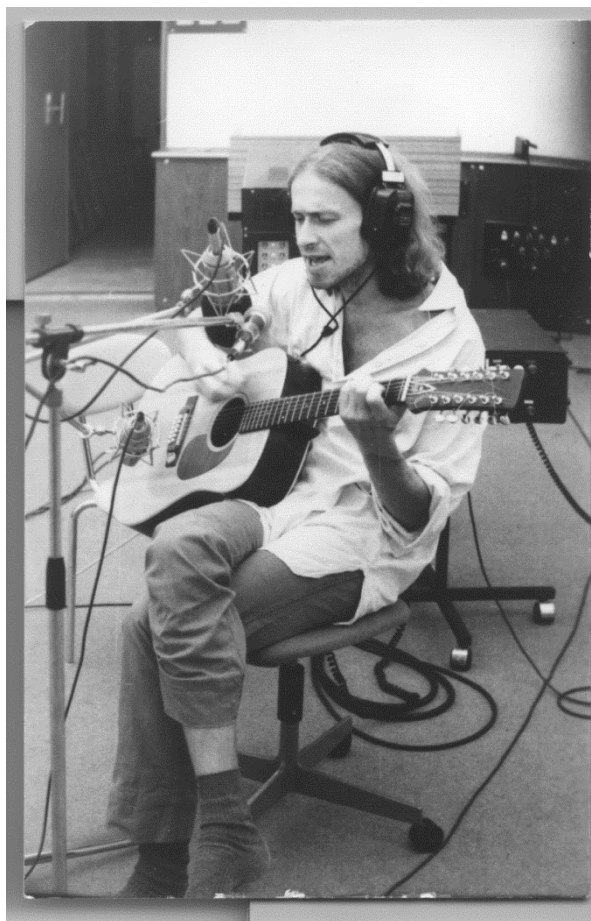
Autodidaktická metoda hry na kytaru i zpěvu, zcela v duchu manifestu *Úkoly české alternativní hudby*, byla na počátku Janotova osobitého stylu. Vyšel sice z poetiky Donovana a Dylana,¹⁴⁹ ale zároveň si vždy uchoval „neschopnost napodobovat vzory“. Nebýt derivativní patřilo mezi první zákony alternativy.

¹⁴⁸ „Průzračný rybář vědomí“ (S. Neuman, Melodie, 11/1989).

¹⁴⁹ Urbánek, Pavel, Janíček Karel, *Stereo a video* 7/2000, s. 10–11“Slovo i hudbu vnímám jako hlínu“.

8.3.2 Folkové kořeny a jejich přesah

Začal vystupovat v klubech a na festivalech se svými písněmi jako folkový zpěvák. Z výletu za sestrou do Paříže v roce 1973 si přivezl dvanáctistrunnou japonskou kytaru, která ho zaujala především svými alikvótními možnostmi.¹⁵⁰ Přes nezařaditelnost stylu se stal v sedmdesátých letech velmi úspěšným na folkové scéně, jeho koncerty byly vyprodány a na festivalech byl odměňován jásotem. Z pozice, získané na folkovém poli, se později těžko vymaňoval a folkové publikum nedokázalo jeho přesahy přijmout. Jak bylo zmíněno v úvodní definici alternativy, folk pro jeho tradicionalistický obsah nelze považovat za alternativu:



Oldřich Janota ve folkovém období. Archiv O. J.

Folk rostl z tradice. Byl alternativní v tom, že přinesl individuální poetický i filosofický vyjádření moderního člověka v podání jednotlivce. Folk umožnil jednotlivci vyjádřit se hudbou a písní

¹⁵⁰ Urbánek, Pavel, Janíček Karel, *Stereo a video* 7/2000, s. 10–11“Slovo i hudbu vnímám jako hlínu“.

filosoficky, aspoň ten anglosaský folk, jedna jeho podoba. Tady ze začátku ty dva vůdcové toho českého, Hutka a Merta, to na nich hodně bylo vidět. Když budeme uvažovat, jak český folk vznikl, tak si vybavím Jardu Hutku a jeho „Pravděpodobné vzdálenosti“, to je vyloženě filosofický traktát. Jediná alternativnost byla v tom, že to šlo proti proudu oficiální kultury, ale jinak vyloženě jako uměleckou alternativu bych to nebral (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

V roce 1975 Janota vytvořil duo s písničkářem Jakubem Nohou. Postupně se k nim přidal kytarista Bohouš Sýkora, baskytarista Georgij Štilianov a bubeník Martin Rychta a v roce 1977 vznikla folkrocková skupina Pentagram, se kterou vystoupili na osmých Pražských jazzových dnech v roce 1978 (Slabý–Slabý, 2002: 461). Jak uvidíme i dále, Jazzová sekce fungovala jako katalyzátor vývoje českých hudebníků.

V letech 1978–1983 Oldřich Janota vystupoval se skupinou Mozart K (pojmenované podle cukroví Echte Salzburger Mozartkugeln) se saxofonistou Janem Štolbou a hráčem na elektrickou kytaru a sitáristou Emilem Pospíšilem, Milošem Vojtěchovským na harmonium a mandolínu a Mirkem Kodymem a Martinem Rychtou na bicí.

Podivné složení bylo důsledkem toho, že kapela vznikla na základě osobních vazeb, setkání se spřízněnými dušemi. To bylo charakteristické pro všechna seskupení, jichž jsem se zúčastnil. Nikdy jsem nepracoval tím způsobem, že když potřebuji, zavolám třeba nějakému šikovnému basistovi. Chtěl jsem se setkávat s lidmi, se kterými absolvuji kus životní cesty a budu s nimi sdílet stejné hodnoty. V Mozart K pro mě Miloš Vojtěchovský i Jeník Štolba byli důležití zejména jako lidé, až potom jako muzikanti (Rozhovor Ondřeje Bezra s Oldřichem Janotou, *Lidové noviny*, 22. 05. 2003).

Jejich tvorba se dále posunula za hranice folkových tradic, především díky zvuku harmonia, minimalistickému stylu hraní na kytaru a dalších ozvláštňujících prvků jako přednatočené zvuky. Ty pozůstávaly například z nahrávky telefonního automatu (*je nula hodin nula minut*), zvuku hracích automatů, kombinaci rozhlasové rušičky a gumového káčátka.¹⁵¹ Vyšla na 2 CD pod názvem *Spojené náhody* v roce 2003 (Slabý–Slabý, 2002: 461).

¹⁵¹ „[Průzračný rybník vědomí](#)“ (S. Neuman, Melodie, 11/1989)



Oldřich Janota s Mozartem K v roce 1980. Archiv O. J.

8.3.3 Duch místa

Vedle setkávání se spřízněnými dušemi kladl Oldřich Janota také velký význam na místa, kde žil. V té době bydlel v Radlicích, jejichž mýtický charakter vylíčil v písni „Měsíc nad Radlicemi“.

Dodnes zůstaly Radlice pro mě určitou lokalitou, i když se úplně změnily. Jak se všelijak píše ten osud, ta waldorfská škola, kam moje děti chodily celý léta, tak to je ve starých Radlicích. Já jsem se léta živil tím, že jsem na kole rozvážel noviny a tadyhle jsem jezdil celá léta kolem skladu s velkou brašnou s novinami a vlastně po roce 1989 tam byla ta škola antroposofické pedagogiky. Takže je to strašně zajímavý, co je v té písni „Měsíc nad Radlicemi“. Je takový magický obraz toho místa. Takže tam se to opravdu propojilo se životem. A tady jak je verš *a jen strážný zvonek na závorách nad ústavem hluchoněmých klinká* tak ten přejezd je tam dodnes (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Po roce 1989 vznikla v Radlicích waldorfská škola, do které posílal děti, a se kterou spolupracoval na projektech eurytmie¹⁵². Fascinovalo ho osudové prolínání

¹⁵² Eurytmie (z řeckého „krásný rytmus“) je metoda, vyvinutá antroposofem Rudolfem Steinerem a Marií von Sivers na začátku 20. století jako součást výukového programu waldorfských škol. Janota o ní v rozhovoru dále řekl: „Ona je ta eurytmie taková strnulá, ale Steiner byl velmi hluboká, zajímavá postava. Co pak jeho žáci, to už nehodnotím. On jim dal směrnice a ty žáci to rozpracovávali, a je tendence všech žáků přijmout poučku a pracovat s ní strnule. Zakladatelé bývají naopak právě otevření

s tímto místem. V domě, kde bydlel, také zkoušeli v polovině sedmdesátých let The Plastic People of the Universe. V radlické zkušebně byl proveden policejní zátah na PPU a byt Oldřicha Janoty byl také prohledán: „Bylo to asi řízením Božím, ale při domovní prohlídce materiály, které by mě do průseru dostaly naprosto definitivně, policajti záhadným způsobem vynechali. To by byl konec.“¹⁵³

Je na tom zajímavý, že v tom domečku jsme žili a tam byla ta proslavená poslední zkušebna Plastiků před jejich procesem v roce 1976, že my jsme zkoušeli vedle. Tehdy jsem hrál s Jakubem Nohou. My jsme se scházeli v jedné místnůstce a oni měli druhou místnůstku. A pak přijelo policejní komando a udělali domovní šťáru, kdy odvezli, co mohli. Neprolínali jsme se, ale znali jsme se a oni slyšeli přes stěnu, co hrajeme. Tenkrát Pepa Janíček, když slyšeli, co hrajem, řekl, no, to hrajete strašně archaicky. S Kubou Nohou jsme hráli takový písničky, řekl bych west coast. Takže tehdy chlapi nacvičovali, dodnes se mi to od nich líbí nejvíc, *Egon Bondy Happy Hearts Club Banned*. Tam se propojila ta bondyovská úsečná filosofie čínsko česká zvláštní a zároveň s tím dusavým undergroundovým. V těch schválnostech. Naivita jako prostředek zenového buddhismu, když to hodně přeženu. (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013)

Janotově skupině, která se snažila přiblížit harmoniím skupiny Crosby, Stills, Nash a Young, možná v té době ještě chyběla proslulá inovativnost The Plastic People of the Universe, ale měli stejné vzory, například CD *Trout Mask Replica* od amerického avantgardisty Captaina Beefhearta (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013). V té době se Oldřich Janota seznámil s minimalismem, především v podobě hudby Philipa Glasse. Zároveň začal pracovat s různými laděními kytary.

myšlením. Takže zakladatelé vynikají otevřeným myšlením, zatímco žáci vynikají tím, že se snaží úzkostlivě držet všech těch střípků, co zapsali od svého učitele, a tím to zkostnatí a zmrtní. A eurytmie je krunýř formy, který převážil nad tím hezkým. Nejvíc se mi líbila v podání dětí, protože děti to nikdy pořádně nezvládnou a vnesou do toho chaos a nezvladatelnost. A najednou přijde okamžik, kdy ta forma, která když ji předvedou dospělí, tak je od A do Z narýsovaná a je strnulá, je u dětí převážně chaos. A v jistých okamžicích se náhodně v té chvíli chaosu forma vynoří, vykukne. U dětí se mi to líbilo moc, a proto jsem spolupracoval s děvčatama, jestli bychom tento svět nevytvořili podobným chaoticko-formálním způsobem, kde by se ty hezký věci potkávaly.“ (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

¹⁵³ Urbánek, Pavel, Janíček Karel, *Stereo a video 7/2000*, s. 10–11 “Slovo i hudbu vnímám jako hlinu“.

8.3.4 Ladění a minimalismus

K přeladěný kytáře jsem došel velice hezky. Syn Mikoláš byl úplně malej a ještě nechodil a přešel si ke kytáře. To je s ním celá anekdota: měl jsem kompletní *Einstein on the Beach* - to nádherný, čistý raný Glassovo dílo, tři vinyly v krásném obalu. První zásah Mikolášův byl úžasný, měl takový ostrý rýtko a LP *Einstein on the Beach* hezky konceptuálně zpracoval, všechny tři desky. A jestli pamatuješ, co to bylo za vzácnost. Dlouho jsem na ty disky zíral. Další zásah byl takovej, že si hrál s količkama od kytary, co tam ležela na zemi. A já když jsem pak na tu kytaru zabrnkal, tak se mi líbilo, co tam vzniklo za ladění. Jenom jsem to doladil a tohleto náhodně vytvořený ladění tím malým dítětem se stalo výchozí pro další období (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Otočení količek malým dítětem Oldřich Janota vnímá mýtický, jak je pro něho jako Herma typické. Jednotlivé momenty všedního života mu vždy přinášely poselství, kterou cestou se má vydat: byly pro něj zjevením vůle bohů. V rozhovoru popsal, jakým způsobem se minimalismus a ladění kytary podílelo na vzniku jeho originálního stylu:

To je pořád, jak už jsem říkal na začátku, že okultismus a mýty nejsou jen knižní výrazy, ale zjevují se ve skutečnosti a tu skutečnost tvořej a my ten příběh žijem. Že to probíhá úplně obyčejně, že to nemusíme dávat na antickou scénu, kde to působí trochu odtrženě, ale v té nejdrobnější každodennosti. A ty pramínky se splétaj a pak z toho vyroste nějaký svatej grál, když to nazvu symbolicky, kde už je to vidět, že už je to mýtus. Ale ono to přichází mnohem nenápadnějc. V antických mýtech se bohyně převleče za žebračku a jde k lidem, a takhle k nám mýty přicházejí do našeho života. Nejprve je nepoznáme. Takže na tomto konkrétním případě je vidět, jak se v tom období několik věcí propletlo, včetně malého syna, který točil količkama. Nebo jakoby to bylo v nějaký antický hře, kde bohyně rozhodne a pošle malé dítě, které pootočí količkem kytary (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

8.3.5 Zpracování mýtické podstaty života, antroposofie a eurymie

Řada Janotových hermetických mýtických písní jako „Bitva na Tursku“ nebo „Sedm havranů“ ukazuje na archetypální charakter současného života. Janota viděl, že se příběhy z legend a pohádek opakují i v našich životech, a toto svoje zjištění vtělil do svých skladeb.

Tyhle texty [...] se staly mezi lidma nejoblíbenější. Možná se jim líbily ode mě umělecky, ale myslím, že je hlavně zasáhl ten archetyp, mýtus, do kterýho pronikli pomocí písně. Mýtus, který zažívají v současnosti podaný srozumitelným způsobem, to, co my žijem (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Janota je spřízněn s antroposofií Rudolfa Steinera, rakouského filosofa a esoterického pedagoga. Jeho děti navštěvovaly waldorfskou školu, založenou na Steinerových myšlenkách, a Janota se školou umělecky spolupracoval. Připravoval s dětmi eurytmické programy. Steinera můžeme stejně jako Janotu připodobnit k Hermovi; také usiloval o propojení světa duchovního s každodenním. Kromě archetypálních příběhů inspiroval Janotu také okultismus nebo antroposofie. Eliade se domnívá, že Hermés bude stále použitelný jako exemplární obraz okulturních poznání; Oldřich Janota k tomu poznamenává:

Na životní cestě mě tyhle věci nejenom zajímaly, ale i směřovaly, a dodnes je to stále výraznější i v tvorbě. Nemusí se zrovna použít slovo okulturní. Okulturní má různé významy. Jednak jeden nepříjemnej, ale pak i docela neutrální významy. Je zajímavé, že mě život vtáhl do prostředí antroposofického. Ne do antroposofických kruhů, tam jsem nezapadl vůbec, ale do waldorfského školství skrze děti, a že to proběhlo přes hudbu. A je zajímavé, jak se splétají příběhy přes cestu. Hledal jsem někoho, kdo by měl zájem dělat něco pohybové. Před rokem osmdesát devět jednou na pískovišti jedna maminka říkala, že má kamarádku Jiřinku Lexovou, a s tou jsme začali zkoušet. Měli jsme jet do Německa a Jiřinčina kamarádka nám udělala překlady do němčiny. A pak přišel osmdesát devátý a s ním waldorfská škola. Ta je celá založená na okulturním učení Rudolfa Steinera a Jiřinka se tam stala učitelkou eurytmie a Jitka Bachmanová, která nám překládala texty, se stala třídní učitelkou, ke které chodil můj syn Sebastián osm let. Tak jenom chci říct, že to okulturní skutečně funguje, a nejen ve formálních knihách a formálních pěstováních jako způsob nauky, se kterým se člověk setkává studiem nebo v kroužku praktikujících, ale přímo utváří život, splétá ho zespoda ze zcela všedních událostí (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

8.3.6 Průnik lichých a sudých rytmů

V roce 1979 slyšel Janota na Pražských jazzových dnech skupinu Švehlík. Jeho vztah k rockové hudbě byl do té doby záporný, připadala mu příliš „mechanická“ (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013). Tam poprvé pocítil spřízněnost s rockovými muzikanty, především Lubošem Fidlerem a Pavlem Richterem.

Když jsem slyšel Luboše Fidlera s Pavlem Richterem, bylo to nějaký jejich vystoupení na Jazzových dnech v Lucerně, myslím, že ještě hráli s Markem, nevím, jestli se to tenkrát jmenovalo Stehlík nebo Švehlík, slyšel jsem tam, že hrajou muziku, která je mně velice blízká, oproti tomu, co jsem znal z šedesátých let, kdy mně rocková hudba nevyhovovala. Já bych to nazval pravouhlé. Ne že bych to chtěl hodnotit umělecky. Jde o to, že vnitřně psychicky je ti ten svět cizí prostředkama, který používá. Ty lidi se ve světě pohybují nějakým jiným způsobem. A jedna z takových velmi jednoduchých věcí, který bych

z dnešního pohledu řekl, že mně nevyhovovalo, byla jistá jednotvárnost, mechaničnost, která v rocku vládla, ne samozřejmě všichni, ale mně otevřely cestu k hudbě všechny takový ty lichý rytmy. Jednoduchá, primitivní věc. Pětičtvrťovej takt. A všechny další, a pak teprve jsem zjistil, že vlastně prolínání sudého a lichého rytmu je pro mě zajímavý. Že to je jako dva světy, sen a bdění, sen bych pojmenoval lichý rytmus, a sudý bdění. A pak je tu ten strašně zajímavý okamžik, kdy se to prolíná, kdy tam vzniká ještě něco na třetí. Takovej zvláštní moment, něco mezi. Vlastně tenkrát v Lucerně ti kluci už měli jiný vzory než dřevní světový kapely z šedesátých let. Byl to nověj svět, do kterýho jsem si hrozně moc přál vstoupit, protože jsem cítil vnitřní blízkost, jako že se člověk přibližuje k sobě (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Nalezení onoho „zvláštního momentu“, kdy se prolínají dva světy, znamenalo, že Oldřich Janota dokončil vytvoření hermetického tvůrčího principu a rozhodl se s ním pracovat. Shrnuji, že pozůstává z autodidaktičnosti, citlivosti k rezonanci zvuku a genu loci, zvláštního ladění a minimalistických postupů, používání přednahráných zvuků, práce s mýtem, antroposofií, a průnikem lichých a sudých rytmů. To byla ideální pozice, ze které vyzvat členy Švehlíku ke spolupráci.

8.4 Džafiri 1981–1984: Práce s hermetickým stylem

Projekt Džafiri 1981–1984 je vrchol Janotovy tvorby ve smyslu hermetické experimentace a hledání nových forem. Po roce 1984 se Janota uchýlil do ústraní (Slabý- Slabý, 2001: 461), a když se navrátil na scénu, jeho tvorba se zredukovala na minimalismus, který se rozkošatěl až v devadesátých letech při jeho spolupráci s manžely Irenou a Vojtěchem Havlovými a jejich violami de gamba. Práce Džafiri byla zdokumentována nakladatelstvím Indies Records, které vydalo v roce 2001 dvojkompakt *High Fidelity*¹⁵⁴, obsahující nahrávky z roku 1984, *Pleteš* z koncertu z Purkyňových kolejích v Brně a *Něco za sebou* z pražského klubu Petynka.

Spolupráce Oldřicha Janoty s Pavlem Richterem a Lubošem Fidlerem¹⁵⁵ začala takto:

¹⁵⁴ High fidelity bylo svého času označení přístrojů zaručujících "vysokou věrnost zvuku". Vtípek byl nejen v tom, že technika, kterou jsme používali, byla nekvalitní (zato dostupná finančně), ale v tom, že ona "věrnost zvuku" nespočívala v technologii, nýbrž v oddanosti zvuku, ať se projevoval hvízdáním větru či praskání gramofonové desky - tedy v oddanosti zvuku bez rozlišování mezi tzv. "parazitním" a "ušlechtilým" (Oldřich Janota v emailu 25. 3. 2013).

¹⁵⁵ Luboš Fidler setkání s Janotou líčí v seriálu ČT *Bigbít* (<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/3663-janota-oldrich/> jednoznačně: „Já jsem měl toho rámusení s Míkolášem [Chadimou] plný zuby. A tak když se objevil Oldřich, jakožto člověk a duše, tak

To bylo velice jednoduchý, já jsem pak ještě na nich byl v Baráčnický rychtě. Hráli společně s Drvotou, kterej ještě v té době neměl Babalet, a potom jsem si říkal, že je zkusím oslovit, konkrétně jsem našel spojení na Pavla Richtera. Ten pustil moje nahrávky Lubošovi Fidlerovi. Oni byli tenkrát takový jistý druh dvojčat, měli v sobě něco nesmírně podobného v hudebním citění. Zvláštní svět, kde byli jako ryba ve vodě. To mi bylo velmi blízký. Luboš Fidler, jak vím od Pavla Richtera, se o mé hudbě vyjádřil přezíravě, protože jsem tenkrát měl písničky, co jsem hrál s Mozartem K. Jemu přišlo, že ty písničky jsou hodně poplatný vidění šedesátých let, už archaický model. Ale zároveň v té době já už jsem tam měl takový ty písňe na přeladěnou kytaru, „Stavy vody“ a „Žlutý kopec“ a „Neviditelné věci“. A ty když Pavel pustil Lubošovi, tak Luboš změnil názor. Takže z folkového dědictví ne, ale ty, co jsem otevřel tou přeladěnou kytarou (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Členové skupiny Švehlík – Pavel Richter, experimentující elektrický kytarista a český novátor na poli přednahranych smyček a živé práce s gramofonem, a jeho duchovní hudební druh Luboš Fidler, baskytarista a tvůrce domácích nástrojů – se shodli, že Janotovy písňe si zaslouží jejich avantgardní doprovod. Kromě zmíněných technik zapojili také tzv. scratching.

Tehdy byla velká posedlost, velký objev, scratching, s tím přišli Pavel s Lubošem, že se dá pracovat na gramofonu s deskou ručně. Tak vznikla Červená Karkulka, to byla pohádka na vinylu, která je zahraná pozpátku a zpomalovaná. Celá ta skladba je zahraná na vinyl s pohádkama. A druhá věc byly smyčky z magnetofonových pásků, že se ustříhl kus pásku a slepil se. Ta nekonečná smyčka je kouzelná věc, dneska se to používá mnohem jednodušeji elektronicky. Vlastně z čehokoliv, co takhle spojíš, vznikne krátkej motívek a vždycky začne nějak fungovat. Může to bejt protivný nebo příjemný, ale, to je na smyčkách zajímavý, vždycky to něco udělá, protože vznikne naprosto netypický hudební útvar, který si vytvoří svůj vlastní rytmus, pokud to nestříhneš absolutně přesně a teprve když to poslechněš po několikátý, tak začneš chápat ten rytmus té smyčky. Kterej se nedá vůbec spočítat. A na těch smyčkách bylo nejzajímavější, aspoň v tom období, co jsme s nima začali, tak byly všelijaký parazitní jevy. To, co by normálně na nahrávce vadilo, třeba škrábanec na vinylu, na smyčce tenhle lupanec vytvoří rytmickej moment, kterej opakováním najednou začne tvořit tu délku taktu a vlastně se stane nejdůležitější hybnou silou té skladby. To může bejt třeba nějaký přeřek, nebo falešnej tón. Veškerý parazitní chyby se pak na smyčce stávají tím nejzajímavějším. Vlastně nejnudnější jsou smyčky, kde je hudební materiál velmi dobře uspořádan. Ten pořád nějak čteš, ale když do toho pronikne ta náhodnost,

jsem byl naprosto šťastnej. Vůbec jsme nezkoušeli, všechno šlo z pocitu, a cítili jsme se hodně dobře.“ (Bigbít) Trio se pustilo do experimentování, které líčí Oldřich Janota v Bigbítu takto: „My jsme prošli během několika měsíců rychlým vývojem, do kterého byly zapojeny pokusy s elektronikou. Chlapci v té době už zručně ovládali umění smyčky. Na B43 se rozstříhla páska a ta se nechala běhat přes různě rozestavené sklenice na stole.“ (Bigbít).

tak ta smyčka se stává zajímavou. Aspoň nám to tehdy tak připadlo (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).



Duchovní dvojčata, doprovázející Oldřicha Janotu: vlevo Luboš Fidler, vpravo Pavel Richter, 1980, U Zábranských, Praha Foto: archiv Pavla Richtera.

Problémem bylo zařazení Janoty jako folkového hrdiny, a tudíž vystupování na žánrových koncertech a festivalech. Folkové publikum ale pro alternativu nemělo nejmenší porozumění. Nepřijetí nového stylu Oldřicha Janoty v mnohém připomíná kritické vnímání odklonu Boba Dylana od ryzího žánru folku k rockové hudbě. Oba byli na festivalech vypískáni:

No a s tím jsme vylezli na Folkovém kolotoči v Břeclavi. Památné vystoupení. Dva magnetofony, tam se používaly smyčky, a gramofon, tam se pracovalo s vinylem. Obecenstvo pískalo jak jeden muž a vlastně z dnešního pohledu si říkám i právem, protože ty lidi tam na to nepřišli. Obtěžovalo je to. Myslím, že i Jirka Černý, který to uváděl, měl taky co dělat, aby se udržel v rámci slušného chování. Co je v těchto situacích nepříjemný, je, že si to lidi vykládají, že se jim posmíváš. Že děláš nějaký naschvál (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Oldřichovi Janotovi šlo především o předání svědectví o přesunech mezi světy, tedy Hermovo poselství. Zajímaly ho momenty, které později rozvinul ve své práci se steinerovským konceptem eurytmie. Momenty, kdy se stanou pravdou protichůdná sdělení, momenty, kdy platí zároveň to i ono. Svět prolínání sudých a lichých rytmů jako model prolínání snu a bdění mu umožňoval tuto filosofii vyjádřit.

A pak teprve jsem zjistil, že vlastně prolínání sudého a lichého rytmu je pro mě zajímavý. Že to je jako dva světy, sen a bdění, sen bych pojmenoval lichý rytmus, a sudý bdění. A pak je tu ten strašně zajímavý okamžik, kdy se to prolíná, kdy tam vzniká ještě něco na třetí. Takovej zvláštní moment, něco mezi. Vlastně tenkrát v Lucerně ti kluci už měli jiný vzory než dřevní světový kapely z šedesátých let. Byl to novej svět, do kterýho jsem si hrozně moc přál vstoupit, protože jsem cítil vnitřní blízkost, jako že se člověk přibližuje k sobě (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Smyčky Pavla Richtera a avantgardní hra Luboše Fidlera umožnily Oldřichu Janotovi vytvořit ideální podmínky pro hermetickou hru, spojující nespočítatelné rytmy smyček a minimalistických rifů kytary.



Džafiri při koncertě, zprava Pavel Richter, Oldřich Janota, Luboš Fidler 1984. Archiv O. J. Z obalu CD *High Fidelity*.

Dobrou ukázkou hermetického stylu Oldřicha Janoty z období spolupráce s Džafiri je nahrávka „Čekání“ z roku 1984 z Purkyňových kolejí v Brně.

Začíná krátkou předehrou, ve které Janota hraje na akustickou kytaru sestupné akordy, vzdáleně připomínající slavné „Stairways to Heaven“ od britské skupiny Led Zeppelin, doprovázen kvílením dlouhých echovaných tónů RichtEROVY elektrické kytary a do nich se ozývající přednahráných šouravých a skřípavých zvuků. Ty vytvářejí přízračnou snovou atmosféru pro děj písně. Sloka je zpívána pomalu, hlubokým hlasem: *V noci nás budí skřípání schodů,/ místnost se propadá do černých bodů./ Ten podivný nájemník podniká túru,/ šoupá se o stěny a míří vzhůru.* Verše jsou podmalovány zvuky, evokujícími cestu „podivného nájemníka mířícího vzhůru“. Posluchači se psychicky ocitají uprostřed nočního domu, plného života znázorněného zvuky a ruchy, vytvářenými Pavlem Richterem a Lubošem Fidlerem. Efekt je silný v tom smyslu, že píseň stále nese půdorys melodického epického příběhu o nočních dějích, děsech a snech, naplňujících činžovní dům, ale je experimentálním doprovodem posunuta do vážné soudobé hudby. Vyprávění děje ve spícím domě pokračuje: *Ta kovová květina si hledá stínu,/ otáčím vypínač a v ústech mám hlínu./ A sousedka za stěnou ze spánku brečí,/ za černý beránky a tygry v klecích,/ a v dlouhý košili obchází krámy zbytečných věcí,/ světýlko v dlaních.* Před námi vyvstává defilé obyvatel domu s jejich životními osudy. Janotův hermetismus proměňuje sousedku v duchovní bytost vydávající světlo. V další sloce Janota nabízí širší pohled na proměnu světa, kterou sociologové a teoretici vizuální kultury jako Nicholas Mirzoeff (Mirzoeff, 2003) charakterizují jako přechod od literární kultury ke kultuře vizuální. V nočním domě, do kterého nás Janota přenesl, blikají „fialové monstrance televizorů“ a „slábnou slova“ a komentář k vývoji společnosti o konci jedné doby a čekání na příchod druhé zní prorocky: *Před bílými plátny biografů/ a fialovou monstrancí televizorů/ zní skřípání hlasů a kvílení syntenzátorů./ slábnou slova, sládnou slova, slábnou slova zlá i dobrá,/ končí se jedna doba, zbývá čekání.* Janota byl od začátku vizionářský humanista, pro kterého jsou zázračná řešení běžnou hermovskou praxí: *A od střechy odráží loď s bílou plachtou,/ barvy se lámou v kalužích s naftou,/ a pak už za stěnou projíždí výtah,/ jak lana skřípají, začíná svítat.*

Celkově skladba „Čekání“ působí jako chiliastická vize světa, domu plného nájemníků s jejich problémy, ve kterém zároveň probíhá kosmický děj, cosi se posouvá vzhůru – a nám všem zbývá čekání. Píseň je působivá také jen v podání samotného Janoty s kytarou, ale ve verzi Džafiri je přesah oněch vesmírných dějů maximálně podpořen avantgardním doprovodem Pavla Richtera a Luboše Fidlera.

8.5 Zůstávání na okraji

Oldřich Janota zůstal celou svou tvůrčí dráhu na okraji. Z jeho tvorby vyšel na oficiálních nahrávkách jen zlomek. Nikdy se nestal umělcem hraným v médiích. To je další charakteristika Herma, boha přechodů hranic, pohybujícího se mezi světem bohů a smrtelníků, ochránce poutníku a básníku. Je nepolapitelný, zůstává stát ve dveřích a mizí jako mlha. „Ač přítomen vprostřed lidí, Hermés je zároveň neuchopitelný a všudypřítomný. Nikdy nezůstává tam, kde je, zjevuje se najednou a okamžitě mizí.“ (Vernant, 2004: 10).

Zůstal kultovní postavou, na kterou přísahají hudební kritici a hrstka věrných posluchačů, ale nikdy se neprosadil ve větším měřítku. Jedním důvodem je fakt, že považuje živý koncert za jedinou adekvátní formu výrazu a o zvuku nahraném ve studiu se vyjadřuje se zklamáním a skepsí (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013). Není zastupovaný OSA, protože nedůvěřuje institucím, a tudíž nedostává tantiémy. Když se mu nakladatelství Indies Scope v roce 2009 snažilo vyjádřit úctu a vydalo album *Ztracený ve světě: Tribute to Oldřich Janota* s jeho písněmi, interpretovanými předními českými alternativními kapelami, nijak ho to nepotěšilo. „To byla katastrofa. To bylo cédéčko, co si Milan Pálež z Indies vymyslel, že bude hezký k životnímu výročí, dostali to za úkol dobrovolnej, ale bez vztahu, a podle toho to dopadlo, takový školský práce“ (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Považuje za hru osudu, „vrh kostek“, kde věci se dějí nezamýšleně, že se „proslavil“ jedinou skladbou, „Zrychlený vlak“ pod názvem „Cesta může být cíl“ v podání skupiny Mňága a Žďorp.

Jediná píseň, která se kdy stala známou na veřejnosti, je „Cesta může být cíl“. Žádná jiná z meich písní se neproslavila. Považoval jsem ji za zcela průměrnou, ani v dobrém, ani ve zlém. Byla to reakce na dobu po Chartě 77, kdy se zdálo, že nás rozstřílejí na dlouhou dobu. Ta píseň byla o tom, že když jsou cíle znemožněny, i cesta sama o sobě je velikým cílem, že pojďme se vztyčenou hlavou zase dál, i když se zdá, že máme z rukou vyražené prostředky, kterými jsme si mysleli, že toho cíle dosáhneme. Tak nějak ta píseň vznikla. Proslavila se zřejmě proto, že jí Petr Fiala vtiskl takový taneční charakter, zjednodušil ji. A to je ten model, co rádio v Čechách může přijmout, nemůže přijmout něco, co by posluchače zavádělo někam do nitra, neznepokojovalo. Takže tahle úprava. Prvně jsem to slyšel, když jsem si v zelenině kupoval nějakou mrkev a byl jsem strašně nadšený, že jsem slavnej. Ani to lidi nevědí, že jsem autor, ale mně to stačí, to hrdé vědomí (Rozhovor s Oldřichem Janotou 18. 2. 2013).

Tuto skladbu jsem zaslechla na koncertě Mňágy a Žďorů v Lucerna Music Baru dne 13. a 14. 3. 2013. Zazněla tam i Janotova skladba „Hotel Savoy“. Navíc skupina Vypsaná fixa, která s Mňágou a Žďorů vystupovala, hrála „Cesta může být cíl“ také ve své vlastní pop punkové verzi.

Janota dál vystupuje v malých klubech, sám, s kytarou a dál pracuje na svých hermetických písničkách.

8.6 Závěr

V této kapitole je představen Oldřich Janota jako Hermés, bůh poutníků a hranic, posel mezi světem bohů a lidí. Snažila jsem se ukázat, jak tato jeho poloha byla nejzřejmější v osmdesátých letech, kdy vystupoval v alternativním sdružení Džafari s Pavlem Richterem a a Lubošem Fidlerem. V jejich spolupráci vynikla ta část Janotova díla zaměřená na ztvárnění průniku dvou světů, možného a nemožného, světa snění a bdění. Janota se stal archetypálním poslem zpráv mezi vědomými a nevědomými sférami mysli, průvodcem vnitřní duchovní cestou.

8.7 Chronologie spojená s hermetickým obdobím a jeho vývojem

- 1975 duo s Jakubem Nohou
- 1977 Pentagram
- 1978 vystoupení na osmých Jazzových dnech
- 1978–1981 Mozart K
- 1992 *Ty texty*. Punkva
- 2000 cena Periskopu – Žlutá ponorka: „Muž, který prochází zdí“
- 2001 *High Fidelity*. 2CD, Indies Records.
- 2002 *Jako měsíc*. 2CD, Spojené nádoby.

9. MARKA MÍKOVÁ: PSÝCHÉ



Marka Míková při rozhovoru 10. 11. 2012, Praha–Chodov. Foto Pavla Jonssonová.

Ať je tvé snažení vždycky soustředěné: nedívej se po stranách. To neznamená, že máš být slepý. Očima máš hledět všude, ale duší vidět ne mnohé, nýbrž jen jedno. Bij se za svou lásku zuby, bij se za svou lásku nehty. Bij se za ni proti rozumu, bij se za ni proti moci. Bud' v lásce silný a Bůh ti požehná. Protože láska je kořen života a Bůh je život sám. „Současnost“ ničí jenom prázdného člověka. Proto i stíznosti na současnost jsou prázdné.

(V. Rozanov in: *Texty Plyn, Dybbuk, Zuby nehty*, 1992: 47).

„Kde je tvůj palác? Jak daleko musíme jít, abychom se k němu dostaly?“ Ze rtů se jí vydral hlasitý výkřik. Tvář jí zpopelavěla a tvrdě se mi podívala do očí: „Tohle je můj palác, Orual! Tady je! Stojíš na schodech před hlavní branou.“

C. S. Lewis (*Lewis*, 2000: 91).

9.1 Pohled zevnitř

S Markou Míkovou jsem se seznámila po třetím ročníku gymnázia, když jsme podnikli se spolužáky prázdninovou výpravu stopem do Nízkých Tater. Přizval ji Tomáš Míka, její budoucí manžel, který ji znal z letních táborů pro děti zaměstnanců Univerzity Karlovy na Albeři v jižních Čechách (Marčina babička pracovala na UK jako telefonistka). S Tomášem jsme pak jednou ve čtvrtáku hráli u něj doma, já na kytaru, on na saxofon. Když jsme se podívali z okna, spatřili jsme barevný nápis TO JE SKVĚLÝ! nad hlavou divoce skákající Marky. Rozloučila jsem se a vyběhla za ní.

Marka navrhla: Pozvěme mě na zmrzlinu! Po cestě jsme sprádaly plány. Tedy já jsem jí vnutila nápad, že založíme rugbyové družstvo, budeme pilně trénovat a nakonec všechny porazíme. Budeme na ulicích skákat na kluky, povalíme je na zem a přemůžeme. Marka z legrace souhlasila, ale nakonec jsme radši založily skupinu. Marka se přidala k našemu duu s Hankou, které zatím mělo asi pět písniček. Marka jim vdechla svůj herecký talent a brzičko přispěla vlastními skladbami.

Spojovalo nás přátelství, souznění duší, okouzlení a fascinace životem. Marka se v roce 1980 podruhé nedostala na DAMU; živila se prodejem *Večerní Prahy* a měla malé angažmá v divadle v Hradci Králové, kam jsem s ní často jezdila stopem. Jedno dobrodružství sledovalo druhé. S Markou bylo všechno krásné a barevné. I z voleb dokázala udělat představení: oblékla se do černého a ve smutečném závoji s tváří zalitou slzami odvolila. Když jsme začaly zkoušet, žasly jsme nad tím, co nám vzniká pod rukama. Marka proměnila naše amatérské muzicírování v profesionální avantgardní drama. Možnosti se zdály nekonečné. Byly jsme šťastné.

Marka Míková byla a zůstala Psýché, přinášející kouzelnou truhlici krásy, kamkoliv přijde. Za víc než třicet let existence skupiny jsme toho hodně prožily; s Markou se rozvedl milovaný manžel, a v důsledku toho Zuby nehty přestaly na deset let vystupovat (dál jsme se setkávaly při natáčení hudby Marčinych divadelních projektů). V roce 2010 navrhla obnovení skupiny, což se povedlo.

9.2 Mýtus Psýché

Původní řecký mýtus *Psýché a Amor* je známý z pikareskního románu *Zlatý osel*, někdy nazývaného *Proměny*, Lucia Apuleia Platónika (narozen kolem roku 125 po Kristu) (Apuleius, 1974: 106-150):¹⁵⁶ Král a královna mají tři dcery, z nichž nejmladší, Psýché, je tak krásná, že ji lidé považují za reinkarnaci Afrodité, přestanou navštěvovat bohyniny svatyně a oslovují Psýché, jakoby byla bohyní ona sama. Nikdo se ale neodvážá se k ní přiblížit a vzít si ji za ženu. Její sestry jsou dávno provdány a osamělá Psýché je svým osudem zdrcena. Král se obrátí k pro radu k delfskému orákulu. Dozví se, že má odvést Psýché na vrchol hory oblečenou do pohřebního roucha jako nevěstu děsivého draka. Psýché přijme svůj osud odevzdaně a utěšuje rodiče. Z vrcholku Psýché odnese přátelský vítr Zefyr do krásného údolí a v lese najde královský palác. Zde na ni

¹⁵⁶ V překladu Václava Blahníka.

čeká svatební roucho a hostina. V noci za tmy do jejího lože přijde manžel. Vysvětlí jí, že se ho nikdy nesmí pokusit spatřit. Před úsvitem vždy zmizí. Žijí šťastně, jen Psýché prosí, aby ji mohly navštívit sestry. Manžel nerad svolí. Sestry ji ze závidosti přemluví, aby posvítla lampou manželovi do tváře a pokud uvidí netvora, aby ho zabila nožem. Psýché rozsvítí lampu a užaslá nad krásou božského manžela ukápne několik kapek oleje na jeho rameno. Amor vysvětlí Psýché, že se teď už nemůže vrátit, a uletí. Psýché se rozhodne manžela získat zpátky. Splní čtyři Afrodítiny úkoly: roztřídí smíchané obilí, přinese vlnu divokého berana, vodu z podsvětí a Persefoninu kráslicí mast. Tak získá Afrodítinu přízeň a její dosud tajný sňatek s Amorem získá veřejné posvěcení.

Mýtus inspiroval řadu autorů, jednou jeho verzí je například pohádka *Kráska a zvíře*. Pro Marku Míkovou a Dybbuk považuji za nejbližší zpracování C. S. Lewise *Dokud nemáme tvář* z roku 1956. (Lewis, 2000) Toto poslední dílo irského romanopisce, řazeného ke křesťanským romantikům, líčí příběh královny Orual z bájně země Glóme, která vychovává svou mladší sestru Psýché. Podobně jako v Apuleiově příběhu je i u C. S. Lewise Psýché krásná a obdivovaná. Také má být obětována, to když království postihne mor. Lewis ale vystihuje především její schopnost vidět to, co ostatní, hlavně Orual, vidět nedokáží – například nádherný palác, kde se ocitne po oběti na skále. Lewis uvádí v doslovu románu *Dokud nemáme tvář*, že byl mýtem Psýché fascinován celý život, a proto napsal svoji originální verzi, inspirovanou původní látkou jen vzdáleně:

Zásadní odlišnost mé verze spočívá v tom, že jsem palác Psýché učinil neviditelným pro obyčejné, smrtelné oči – není-li sloveso *učinit* nevhodné, když se mi představa, že právě tak se věci měly doopravdy, vnutila snad už při prvním čtení příběhu. Necítím se vázán Apuleiem, jehož považuji za vypravěče, nikoliv autora pověsti. Nic nebylo mým úmyslům vzdálenější, než snaha opětovně zachytit tu příznačnou příchut' *Proměn* – tu zvláštní směs pikareskního románu, mystagogického traktátu erotické prózy a stylistického experimentu. Apuleius byl ovšem génius; ale ve vztahu k mé práci je jeho verze pouhým materiálem, nikoliv vlivem nebo snad předlohou (Lewis, 2000: 245).

Román *Dokud nemáme tvář* je napsán jako metafora víry a schopnosti vidět jinak. Vypravěčka příběhu, Orual, má deformovanou tvář, ale je mimořádně vzdělaná. Její mentor, Lišák, ji vychoval v tradici řecké moudrosti a skeptického nazírání náboženství a víry. Orual líčí, jak mateřsky vychovávala svou nejmladší sestru Psýché, nadanou a krásnou, a jak bezvýhradná byla její láska k sestře. Když Psýché dospěje, je město postiženo morem a kněží vidí jediné řešení – obětovat Psýché bohyni Ungit

(Afrodíté) a jejímu synu bohu hory (Kupidovi). Orual a její řecký učitel Lišák proti tomuto barbarskému rozhodnutí marně bojují. Psýché ale s obětí souhlasí a odchází na vrchol hory, aby zachránila království. Orual je odhodlána najít její tělo pod skalou a alespoň ji pohřbít. Místo mrtvého těla Psyché najde svou sestru pod útesem, v roztrhaných šatech, ale šťastnou. Psýché jí vypráví o tom, jak žije v překrásném paláci. Nabízí jí nejlepší víno v křišťálovém poháru, ale Orual vidí jen vodu v dlaních. Je přesvědčena, že se její sestra stala obětí bludu, a rozhodne se ji vysvobodit. Pod pohrůzkou sebevraždy ji donutí k tomu, aby se neviditelného království vzdala a odešla z něj. Pak trpí výčitkami svědomí, že její láska byla sobecká. Psýché se ale nakonec zjeví v Glóme se skříňkou krásy bohyně podsvětí a promění Orual na druhou Psýché, dá jí její novou, skutečnou, božskou tvář a umožní jí vidět „druhý“ svět víry.

Psýché C. S. Lewise patří do světa krásy, který je metaforou víry, schopnosti vidět „boží království“ a do světa umění tento svět zprostředkovat ostatním, především své sestře Orual. Taková byla i Marka Míková. Jako filmová princezna (někam se vytratila zmínka o filmu; dej to aspoň do poznámky) se stala ztělesněním krásy, což ve spojení s její tvůrčí osobností a křesťanskou vírou vytvořilo situaci, která připomíná mýtus Psýché jako věčně opakovaný. Charakteristiky Psýché se promítly do její hudební tvorby.

Lewisův koncept Psýché je velmi blízký konceptu Bílé bohyně anglického básníka Roberta Gravesa. Jeho kniha *Bílá bohyně* (Graves, 1966), studie zdrojů evropské poezie (hlavně irské a velšské), představuje Bílou bohyni (ve smyslu pozitivním, opak k černé, negativní bohyni), která je metaforou zdroje tvořivosti, úcty k ženskému prvku jako inspiraci.

Slavný citát „Žena není básník: je buď múza, nebo nic“ bez vytržení z kontextu zní:

Žena není básník: je buď múza, nebo nic. To neznámá, že by žena neměla psát básně; jen to, že by je měla psát jako žena, ne jako honorární muž. Básník byl původně mystes, extatický vyznavač Múzy; ženy, které se účastnily jejich rituálů, byly její zástupkyně, jako devět tanečnic na jeskynní malbě v Cogulu (Graves, 1966: 446).¹⁵⁷

¹⁵⁷ Překlad Pavla Jonssonová

Pro Gravesese byla Bílá bohyně, stejně jako pro Lewise Psýché, destilací královské feminity, která si zaslouhuje obdivu a zbožňování, pro Gravesese zdroj tvořivosti, pro Lewise tajemství krásy a víry.

Marka Míková se postupně vymaňuje z role filmové princezny, role Múzy a stává se básničkou, takovou, jakou Graves požaduje: nepíše jako muž, píše jako žena. Role Psýché a Múzy se u ní prolínají.

Psýché bezděčně obohacuje lidi zkrátka tím, že je taková, jaká je. Kam přijde, tam se lidé cítí dobře. Nic nemusí říkat, nemusí poučovat, vysvětlovat, ale věci se mění. To dokáže jen krása spojená s čistotou, stačí jen, aby tu byla - a člověk je zasažen a okouzlen a chce být lepší. Stačí jen její přítomnost, její úsměv a všechno se proměňuje. Vztahování se ke kráse, k dobru, vlastně k Bohu. Něco, co je hluboce v nás a co jen stačí probudit (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Role Bílé bohyně se projevuje u Marky Míkové při vystoupení. Působí na pódiu jako kněžna Libuše v profetickém tranzu. Každou z písní dokáže předvést s dramatickým prožitkem herečky, která se dokonale vtělí do dané role.

9.3 Plyn 1980–1984

Vzhledem k tomu, že jsem byla zakládající členkou skupiny, používám paměti a zápisků k rekonstrukci její historie. Marka Míková (tehdy Horáková) se připojila ke skupině Plyn na podzim 1980, krátce poté, co Pavla Jonssonová (tehdy Fediuková) a Hana Řepová (tehdy Kubíčková) poprvé vystoupily pod tímto názvem na chmelové brigádě FFUK v srpnu. Všechny právě odmaturovaly. Marka za sebou měla hereckou roli Šípkové Růženky ve filmu režiséra Václava Vorlíčka *Jak se budí princezny* (1977).

Plyn se pojmenoval podle Hančina žertu: „Co si pustíme? Plyn!“¹⁵⁸ Děvčata¹⁵⁹ začala pravidelně zkoušet, a protože neměla k dispozici zkušebnu, využívala bytů rodičů: Marka hrála na pianino, které střídala s basovou kytarou, Pavla na elektrickou kytaru zesílenou přes gramofon, Hanka na kartónové krabice. Později Hanka nakoupila opravdové bicí a kapela se přesunula s hraním do jejího domova.

¹⁵⁸ Plyn Dybbuk Zuby nehty *Texty*. Praha, Punc: 1992: 8.

¹⁵⁹ Kromě Pavly, Marky a Hanky se na chvíli přidávaly další kamarádky; studentka etnografie Renata Špičanová na saxofon, studentka matematiky Dáša Seidlová na saxofon a buben, studentka konzervatoře Vendula Kašpárková na klávesy, studentka překladatelství Eva Mišíková na kytaru. Dlouhodoběji působila (1987–1990) v Zubech nehtech básnička Naďa Bilincová na kytaru.

Marka Míková vzpomíná na první zkoušky a na vznik poetiky skupiny:

Vybaví se mi váš obývák a vaše pianino. Když jsem ho poprvé otevřela, neměla jsem odvahu hrát, ale ty jsi pořád vykřikovala, to je přesně vono! A tak jsem si řekla no tak jo a hrála jsem po svém, bušila jsem do piana napůl jako bych hrála na bicí. A je fakt, že jsme šly těma nevyšlapanejma cestičkama podporující jedna druhou, kdyby tam byla jen jedna osoba trochu konvenčnější, která by to táhla do většího ranku harmonického nebo rytmického, tak bychom se nemohly tak odpoutat. Ale protože jsme jedna do druhý tak šťouchaly a hledaly nevyšlapaný cesty, našly jsme vlastní hudbu. Pro mě to bylo hrozně objevný a nový (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

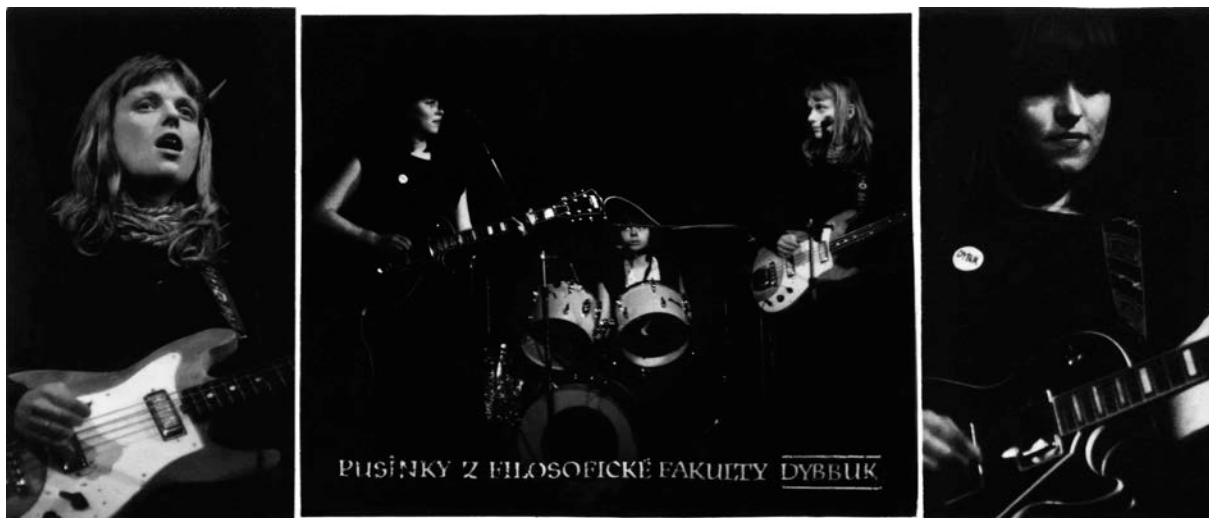
Marčina originální hra na piano, „třískání“ nebo „bušení“ do něj, a její zpěv, mající řadu poloh od punkového křiku přes dramatickou komediální podobu až k jemným „chorálním“ restřikům daly skupině nezaměnitelnou tvář. Na jaře 1981 si *Plyn* domluvil vystoupení ve studentském klubu Euridika na Petřínách, a vzápětí je pozvala Garáž do klubu 07 na Strahově.¹⁶⁰ Tak vstoupila skupina na veřejnou scénu. Pak následovaly další koncerty, spíš výjimečné a slavnostní události než rutina. *Plyn* hrál všude, kam jej organizátoři pozvali: na kolejích v Ústí nad Labem, na festivalu v Ostrově nad Ohří a v Kladně, kde jim klub SSM Klubko nabídl zřizovatelství, a samozřejmě v Praze – na parníku, ve vysokoškolských klubech a v Junior Klubu na Chmelnici. Samozřejmě by to získalo na hodnotě, kdybys mohla dát do poznámek data Vrcholem koncertní činnosti *Plynu* bylo pozvání na festival Vokalíza v Lucerně v roce 1983. K vystoupení v Lucerně se k triu Marka–Hana–Pavla přidala na klávesy konzervatoristka Vendula Kašpárková, která se později proslavila se skupinou Stromboli. Vendula zařídila před Vokalízou soustředění v rodném Milešově a tam skupina nahrála svoje první demosnímky, které později kolovaly na kazetách.

O *Plynu* se mluvilo jako o punkové skupině. Samy členky skupiny se za punk nepovažovaly, alespoň ne v životním stylu: Postupně se všechny staly studentkami vysokých škol, Marka alternativní režie loutkářské fakulty DAMU, Pavla a Hanka Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Punková identifikace existovala na úrovni jednoduché hry, pozůstávající z několika akordů na kytaru a inovativní hry na piano v podobě instinktivního bušení pěstmi, rozhodně ne vizuálně či v životním stylu. Skupina se kromě toho sice obracela k punkovým vzorům jako Patti Smith, The Clash,

¹⁶⁰ Teprve v roce 2010 Ivo Pospíšil, basák Garáže, vysvětlil, co se tenkrát na koncertě na Strahově stalo. Garáž jako trest za to, že pozvala hrát skupinu *Plyn*, která neměla povolení, nesměla půl roku vystupovat. Skupina *Plyn* v době začátků ani netušila, že nějaké povolení je třeba – ostatně v Euridice proklouzly bez pozornosti. Evidentně šlo o pronásledování Garáže a využití jejich „chyby“.

Ramones, Sex Pistols atd., ale stejně důležité bylo klavírní vzdělání z Lidové školy umění v dětství, protože to poskytlo základní hudební oporu. Dalšími zdroji byl progresivní rock, underground a avantgarda, poznaná především na Jazzových dnech.

9.4 Dybbuk 1984–1987



Dybbuk jako „Pusinky z Filosofické fakulty“ v roce 1984 na Chmelnici: zleva Marka Horáková s basovou kytarou, uprostřed Pavla Fediuková, Hana Kubíčková, Marka Horáková, vpravo Pavla Fediuková s kytarou. Foto Marek Jícha.

V roce 1983 se skupina po marném úsilí získat v Kladně přehrávky umožňující vystupování na veřejnosti¹⁶¹ dostala na černou listinu (v souvislosti s útokem na novou vlnu a punk v týdeníku *Tribuna*) a rozhodla se, jako většina ostatních, vyřešit situaci přejmenováním. V románu Josepha Hellera *Gold nad zlato* našla Vendula Kašpárková slovo „dybbuk“,¹⁶² které si vyložila jako potrhleho ducha či cvoka. Takový název se zdál ideálně nedešifrovatelný pro úřady, a přitom vyjadřující nekonformitu kapely.

V roce 1984 se situace začala zlepšovat: vedoucí SSM z Prahy 1 nabídla děvčatům ochranná křídla a získání přehrávek následovalo. Přišla Kateřina Nejepsová (provdaná Jirčíková), spřízněná tvůrčí duše, zpěvačka, flétnistka a saxofonistka. Kateřina studovala češtinu a hudební nauku na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy,

¹⁶¹ Kladenské SSM Klubko 54 totiž nabídlo děvčatům zřizovatelskou smlouvu.

¹⁶² Ve skutečnosti se později ke zděšení všech členek ukázalo, že „dybbuk“ znamená zlý duch, který mučí člověka tak dlouho, dokud nespáchá sebevraždu. Toto zjištění vedlo k zavržení jména a přejmenování se na Zuby nehty.

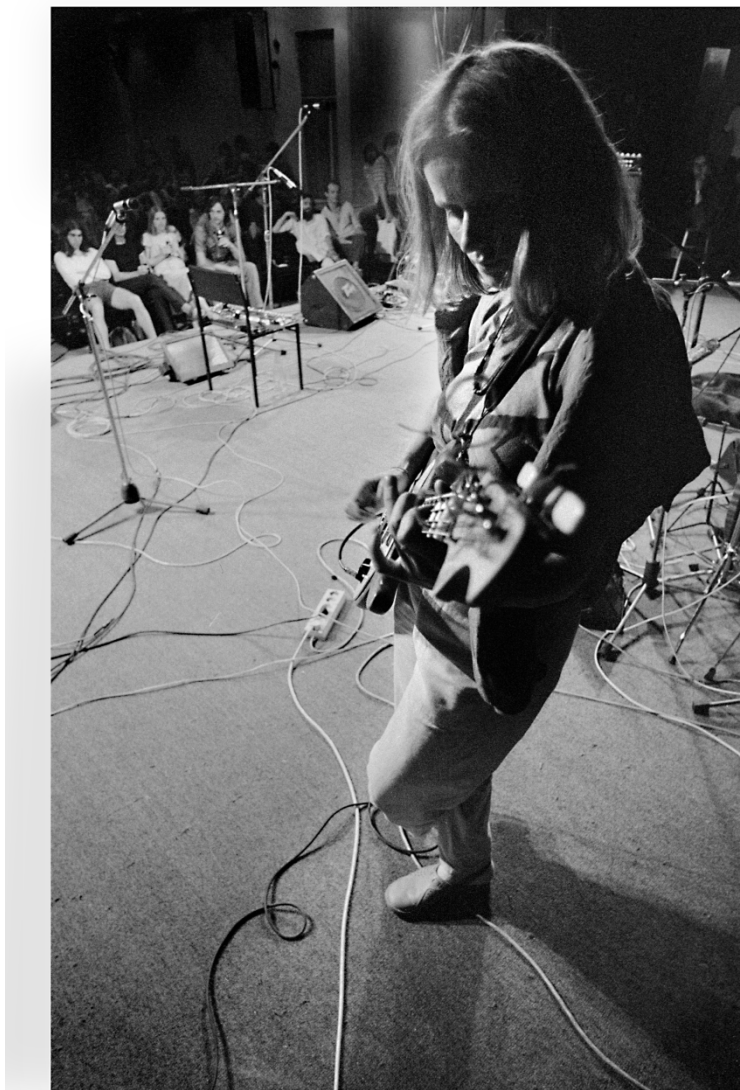
a tak mohla omračovat zkušební komisi rozbory symfonií a podobně. V roce 1985 se objevila sólová kytaristka Eva Trnková, studentka Vysoké školy ekonomické v Praze, která jak svou hrou, tak osobností dokonale zapadla do party. Pětice ale už dál nemohla hrát bez basové kytary, a tak se Marka Míková věnovala pouze jí. V tomto pětičlenném obsazení byla skupina úplná. Od Plynu se Dybbuk lišil rozšířeným obsazením, tvůrčím přínosem Kateřiny a Evy, a především vokálními schopnostmi Kateřiny Jirčíkové. Většina skladeb Plynu sice z repertoáru vypadla, ale jinak Dybbuk v pětičlenném obsazení představoval ideál pro ztvárnění nápadů všech členek.

Vizuálně Dybbuk vynikl scénickými doplňky písní – velké loutky paní, plameňáka a žluté vrány, vytvořené kolegyně Marky Míkové z loutkářské fakulty, dotvářely novovlnnou atmosféru doby, typickou jevištními doplňky. Děvčata sama vystupovala v oblečení, které působilo neutrálně a vybízelo k interpretaci: tohle je skupina jako každá jiná, nikoliv ženská. Buď v černém tričku, nebo šatech, někdy vytaháných svetrech. Jediná Marka Míková si občas ponechávala aspekt Psýché, ženské krásy, skryté pod kloboučkem s černým smutečním závojem – pódium se stávalo útesem, kam přivedou Psýché jako oběť v pohřebních šatech.



Marka Míková s pohřebním kloboučkem za klávesami Roland. Archiv skupiny Zuby nehty.

Černý klobouček se závojem ale nebyl stoprocentním pravidlem, jak ukazuje snímek z roku 1985 z Opatova:



Marka Míková s Dybbukem, Opatov 1985. Foto Jiří Volek.

V roce 1985 se Dybbuk stal součástí dokumentu o alternativních skupinách *Hudba 85* třemi písněmi: „Dopis“, „Ale čert to vem“ a „Sen“. Šlo o zachycení skupiny při koncertě na Chmelnici. Následovalo další vystoupení na festivalu Vokalíza v Lucerně v roce 1986.

Dybbuk hrál mnohem častěji než Plyn a byla mu nabídnuta celá turné, například po Moravě (1986). Měl také různé zkušebny – nejvýznamnější byla na Strahovských kolejích č. 11. Nejdůležitějším počinem v existenci skupiny bylo natočení pěti písní pro

EP Pantonu v edici *Rock Debut*. Ve studiu Jiřího Hradce děvčata nahrála písně „Petr a Jan“, „Mouchy“, „Panenství“, „Ve škole“ a „Hadi se svlékají“. Kromě EP vydal Panton tyto písně také na kazetě s prvními pěti „rock debutanty“, mimo Dybbuk skupinami Krásné nové stroje, Betula Pendula, Z kopce a Ošklid.

Po vydání EP *Rock Debut* (Panton 1987) Dybbuk získal zkušebnu přímo v centru, ve sklepě pasáže Metro pod Národní třídou. Tam začal zkoušet nový repertoár. V té době přišla z Ostravy do Prahy zpěvačka a hráčka na klávesové nástroje Vendula Volná, známá z ostravských skupin Berušky a Eso. Hledala spoluhráčky do komerčně koncipované dívčí skupiny Panika. Pro svůj projekt získala tři členky Dybbuku: Kateřinu, Hanu a Evu. Všechny tři předpokládaly, že budou vedle působení v Panice pokračovat i ve hraní s Dybbukem. Ale Panika fungovala jako profesionální ženská kapela, s kompletní technickou výbavou, financováním atd.; jela na Mezinárodní festival mládeže na Kubě, cestovala do Španělska atd. Hrála převážně převzaté skladby a jejich instrumentální bravura vyvolávala zájem médií i posluchačů.¹⁶³ Natočila pro Supraphon SP (1989) a LP *Panika* (1991).

Na konci roku 1987 bylo jasné, že Panika pro tři členky převážila a Marka Míková prohlásila, že za takové situace nemůže v Dybbuku vystupovat. Tím Dybbuk zanikl.

Mezi Panikou a Dybbukem byl zásadní rozdíl. Dybbuk byla autorská skupina fungující na principech alternativy, Panika interpretační a profesionální, kde členky, zdatné instrumentalistky a zpěvačky, byly vyměnitelné.

9.5 Zuby nehty 1988 – nyní

Marka Míková zatím založila s Pavlou Jonssonovou (tehdy Slabou) novou skupinu. Přidala se k nim kytaristka a básnířka Nad'a Bilincová (tehdy Karfíková) a Marčín manžel Tomáš Míka jako saxofonista, autor a zpěvák (to on vymyslel název Zuby nehty). Všichni hýřili písňovými nápady, ze kterých brzy vzniknul repertoár a

¹⁶³ Škoda, že jejich jediné LP, natočené u Supraphonu v roce 1991, nedokázalo zachytit jejich neopakovatelný drive. Hudební publicista Josef Vlček o rozdílu skupin Dybbuk a Panika napsal v *Gramorevui* (1988): „Teprve po shlédnutí Paniky si člověk uvědomí, jak nekonformní a nekompromisní byl její předchůdce Dybbuk. Tam nešlo o potěšení chlapské části publika. Dybbuk byl mnohem filosofičtější, šlo v něm mnohdy o velmi vážné věci, o postavení ženy v naší společnosti. Však si také dívky psaly texty samy. Panice je většinou píší muži. Jsou velmi vtipné a nápadité, ale chtějí hlavně bavit. Dráždivá disonance zmizela. Nicméně dosud u nás nebyla žádná ženská kapela (ani ve folku a country), která by tak dobře šlapala a dokázala rozparádit studené české publikum.“

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/2468-panika/> přístup 12. 1. 2012.

skupina Zuby nehty začala vystupovat, například na podzim 1989 na festivalu časopisu FAMU *Kavárna A.F.F.A.* v Lucerně. Brzy po listopadu 1989 přišel producent Míra Wanek s nabídkou natočit písně Dybbuku na LP. Mezitím z Paniky odešla Kateřina a Hana. Původní pětice se sešla v Brně ve studiu Audioline na nahrávání alba pro nově vzniklý label Punc. Výsledek, album nazvané *Ale čert to vem*, byl dobře přijat kritikou (viz recenze v publikaci textů Zuby nehty, připravované nakladatelstvím Maťa) i publikem na turné po republice, pro které byly speciálně oživeny kapely Dybbuk a FPB (kapitola 4 Míra Wanek).

Právě Míra Wanek se svými skupinami FPB a Už jsme doma byl z celé české alternativy Marce Míkové nejbližší:

Míra byl vždycky zjevení. Pro mě vlastně první a nejintenzivnější setkání s Už jsme doma bylo, když hráli v Malostranský besedě. Zaslechla jsem první tóny a pak Mírův naléhavý hlas a ihned jsem se tam rozběhla: Co to je? Tohle že je kluk? Bylo mi to tak podobný, a pak jsem ho uviděla v tepláčkách a vůbec mi to nešlo dohromady, co to je? Bratr? [...] U Míry je spousta emocí a je to korunováno tím, že je to muž, který se nestydí plakat. Na mě to působilo překvapivě, že takhle se vydává muž, že se takhle otevře a dá ti všechno. A že tomu rozumíš (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Všechny členky Dybbuku se rozhodly pokračovat v hraní, ale protože se nechtěly vracet do minulosti, přijaly jméno Zuby nehty. To totiž ideálně vyjadřovalo odhodlání hrát dál, ať už jsou překážky jakékoliv. Jméno Dybbuk se kromě toho stalo nepřijatelné, protože se ukázalo, že toto hebrejské slovo neznámá „cvoka“, ale „zlého ducha“ – a tím nikdo z děvčat být nechtěl. V devadesátých letech se skupině podařilo splnit všechny sny z osmdesátých let: postupně natočit písně, videa, film, hrát v zahraničí a vydat knížku poezie. Devadesátá léta znamenala svobodu s možnostmi jezdit na festivaly a turné po Evropě. Míra Wanek seznámil Zuby nehty s manažerem Gerhardem Bussem z Berlína, který pak skupinu celou dekádu třikrát do roka vozil na turné po Německu, na začátku 90. let za obrovského zájmu publika. Zuby nehty také hrály v Dánsku (1990, 1996), v Holandsku (1992), Švýcarsku (1996) a Rakousku (1992, 1998) a Slovinsku (1996). Hráčské dovednosti vzrůstaly.

První album Zubů nehtů vyšlo u velké vydavatelské společnosti Bonton v roce 1993 pod názvem *Utíkej*. Většina skladeb na albu pochází z konce osmdesátých let a obsahuje i „Co nikdo nikdy neviděl“ ještě z tvorby Dybbuku. Bonton pojal produkci alba velkoryse, s tiskovou konferencí, turné po republice a natočení videoklipu *Bílí*

ptáci. Producent České televize Čestmír Kopecký nabídl skupině půlhodinový film *Utíkej, aneb všechny cesty vedou ven*. I zde šlo z části o dluh osmdesátým letům v podobě písní jako „Únor“ a „Utíkej“. Nahrávání se uskutečnilo v letech 1994–1995.

Období kolem roku 1995 patřilo k nejproduktivnějším v životě skupiny. Kromě zmíněného televizního filmu natočila ve studiu ve Zlíně album *Král vysílá své vojsko*. To také obsahovalo řadu skladeb z osmdesátých let, jako „Hrob byl prázdný“, „Žlutá vrána“, „Plameňák“, „Mouchy“ a „Hlavní třída“. Protože se v té době Bonton zbavoval nekomerčních kapel, uchýlily se Zuby nehty k alternativní vydavatelské značce z Brna Indies, specializující se na nezávislou produkci. Další album *Dítkám* (1987) znamenalo návrat k ještě nenatočeným hravým písním osmdesátých let jako „Kámoš“, „Krvavý koleno“, „Na konci ulice“ „Vyletěli moli“ a další. *Lod' odplouvá* (1999) obsahovalo jedinou píseň z osmdesátých let, „Magnetické pole“. Reedice *Ale čert to vem* v roce 1998 přinesla bonusy ze starých časů „Kolo“ a „Zpěv čarodějnice“. *Best of/ Rarity* z roku 2003 představilo všechny podoby Plynu, Dybbuku a Zubů nehtů od roku 1980 až do roku 2003.

9.6 Tvorba Marky Míkové jako Psýché

Během osmdesátých let skupina vytvořila šedesát dva písní. (rukopis *Zuby nehty*) Všechny členky se podílely na tvorbě zhruba stejným dílem. Marka v té době byla autorkou patnácti (v pozdější době její podíl vzrostl). Textově Marka Míková jako svoje inspirace udává především tvorbu Vladimíra Holana, Františka Halase a dalších českých básníků.

Marka Míková vidí kapelu jako tvůrčí prostor, kde se všem otvírá možnost se vyjádřit tak, jak by nikde jinde nemohli.

Skupina pro mě byla takovým místem, kde člověk mohl zpívat i o těch nejintimnějších věcech. Najednou z člověka tryskala hudba, básně a písně. Jakmile začaly tlouct bubny a hrát elektrické nástroje, člověk se mohl do toho hluku schovat a vyzpívat i ty nejtajnější věci (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Hlavním znakem tvorby Dybbuku byla nezátíženost naučenými hudebními schémata a technikou. Ta jim přinesla svobodu ve vytváření nových forem. Díky neškolenosti dokázaly vytvořit originální poetiku, založenou na touze po sebevyjádření.

Tím, jak jsem nebyla tak dobrá hudebnice, používala jsem nástroj a hlas k naléhavé výpovědi, někdy srandovní, někdy vážné. Člověk to chtěl vykřičet. A když se do toho položil a dělal to dost intenzivně, tak ujížděl do zvláštních prostorů. Já si vzpomínám na Lucernu, kde se mi zdálo v písničce „Poletíme“, že lítám někde u stropu a vy všichni se mnou a ty nástroje hrály samy (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Příběh, ve kterém Marka Míková líčí zmíněný zážitek z Lucerny při hraní písně „Poletíme“, symbolizuje význam koncertování Dybbuku: stav bytí v jiném, nádherném světě.

Praskla struna. Zvuk to byl příšernej. Na chvíli mě to zastavilo, Ale stejně jsem hrála, hrála jsem jak o život. Nemohla jsem jinak. Holky už byly někde daleko přede mnou a já je musela dohnat. Jen jsem zavřela oči a slyšela tu strunu, její bolestivý sten. A pak jsem uslyšel svůj hlas dvakrát. Slyšela jsem se zpívat, a jako by to zpívali dva. Škvírou mezi víčky jsem pozorovala lidi. Ne, nikdo se mnou nezpíval, a přece, ten hlas nebyl můj. Na chvíli jsem přestala zpívat... „poletíme,“ ozvalo se tak, jak mělo. Hanka se na mě smála. Možná to byla ona, napadlo mě. Kývala při hraní směrem k Pavle a chtěla se dál. A Pavla? Ruce proměněné v křídla, chystala se obletět Lucernu, Chtělo se mi taky smát. Bylo to jako start letadla, Kateřina líbala svou flétnu a kroutila přitom hlavou, rostla jak zběsilá, při těch nejvyšších tónech se dotýkala stropu Lucerny, „Šílenky šílený, vždyť tu nejsou okna!“ zaslechla jsem ji. A Hanka už zas třískala do bubnu se zavřenýma očima. Paličky se jí vznášely nad hlavou a vzápětí je zas pevně držela, Honem jsem taky zavřela oči a zamávala rukama. Konečně! Míjely jsme se s Pavlou jen o křídlo. Pak pomaloučku, pomaloučku všechno utichalo. Stála jsem zas na pevné zemi. Vpotácely jsme se do šatny.

„Jaký to bylo?“ ptala se Pavla.

„Nádherný,“ řekla jsem já, a říkám to ještě dneska.

„Co jste blbly?“ ptala se Kateřina.

A Hanka se usmívala.

Najednou přiběhl nějaký kluk: „To bylo skvělý, skvělý, skvělý,“ jásal a dával nám každý nějaký kytky nebo co.

„Co myslíš?“ zeptala jsem se.

Stíkl mi rameno, a pak řekl: „Kdo to chtěl najít, ten to našel. Ta poslední písnička byla nádherná“¹⁶⁴.

Vytváření hudby a její produkce se stává oním vyšším rozměrem, který Psýché vidí, oním skvostným božským palácem. „Měla jsem ho vždycky. Je to jako druhej svět, myslím, že mě provází od dětství. Těžko rozlišit, co z něj je fantazie a tvořivost a co je

¹⁶⁴ Tento text Marky Míkové, otištěný ve sborníku textů *Poletíme* (Praha: Maťa, 1998), líčí koncert Dybbuku v Lucerně na Vokalíze v roce 1986.

duchovní pozadí věcí, a tedy víra v neviditelný svět za hmotným světem“ (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Skupina pro Marku Míkovou znamenala možnost vyjádřit jinak nevyjádřitelné momenty.

Je možné najít neviditelný druhý svět. [...] Připadalo mi báječné, že každá přinášíme to svoje téma a že je tak vytvořena podivuhodná a neopakovatelná mozaika, která tvoří náš obraz. [...] Byly a jsme individuality, které se navzájem ctily (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

9.7 Tvůrčí strategie Marky Míkové 1980–1990

Z patnácti písní, které Marka Míková napsala v osmdesátých letech, vystupují čtyři strategie, podle kterých je možné vystopovat tvůrčí procesy autorky:

9.7.1 Blažené zření¹⁶⁵

Blažené zření je nejbližší světu mýtické Psýché. Jde o nahlédnutí do „jiného světa“. Takové jsou písně „Radujme se a budme šťastní“ a „Poletíme“.

Je to příběh, patřící do jiného světa, světa, ve kterém se bozi ukazují jasně a nemučí člověka se záblesky, ani neodhalují to, co skrývají před ostatními, ani nepožadují víru v to, co odporuje vnímání očí, uší, nosu, jazyku a prstů (Myers, 2003: 243).¹⁶⁶

„Poletíme“ z roku 1982 začíná sekvencí zmenšených kytarových akordů, nad kterými se rozvine příběh: *K ránu jsem usnula,/ zdál se mi sen tak jako před týdnem./ Vrásčitý stařík, usmíval se a říkal: Vem to doslova./ Poletíme.* Refrén o jednom slovu, *poletíme*, zpívaném církevním způsobem na melodii velebně se klenoucí nad činelem a flažolety kytary, prolínající se s příčnou flétnou, není ani přáním, ani modlitbou, ale vizí možnosti létat. Létání symbolizuje svobodu, nadhled, krásu a extázi života. Marek Jícha, který se později proslavil jako kameraman režiséra Tomáše Vorla, natočil v roce 1988 videoklip k písni jako studentské cvičení na FAMU. V jeho filmu tanečnice,

¹⁶⁵ Pojem „blažené zření“ pochází z knihy Pavla Hoška (Hošek, 2003: 67): „Výpovědi o Ráji, o nebeské nádheře a o světě bohů, jak je známe z pohanských mýtů, vypovídají pravdivě o Boží skutečnosti a zachycují odraz nádhery Velikého Tance v lidské imaginaci, neboť jsou autentickými svědectvími o setkání (vá)ní se sebezjevujícím Bohem prostřednictvím numinózní zkušenosti.“

¹⁶⁶ Překlad Pavla Jonssonová.

znázorňující hrdinku, „doslova“ létá, zavěšena v neviditelném postroji, ve zpomalených záběrech mává rukama a vznáší se ve snovém prostoru.¹⁶⁷ V textu se hrdinka rozhodne hned sen uskutečnit. V spojení s kostelem je patrné sepětí víry s „blaženým zřením“: *Na kopci u kostela / hledala jsem, odkud bych odletěla. Létání je ohroženo kostelníkem, symbolizujícím formální, schématickou víru, který „spílá holubům na kříži“ a posléze míří na létající hrdinku puškou: Zamávat rukama, trochu se bojím, ale vem to doslova./ Trochu se bojím, kostelník puškou na mě míří zezdola. Závěrečné opakování poletíme, poletíme je zřejmým vítězstvím vize.*

Píseň „Poletíme“ se stala hymnou Dybbuku, optimistickým poetickým poselstvím.

„Radujme se a buďme šťastní“ vznikla v roce 1985. Skupině bylo v roce 1983 v souvislosti s kampaní rozpoutanou v *Tribuně* odmítnuto povolení vystupovat na veřejnosti s tím, že texty jsou příliš negativní, a tudíž nevhodné pro socialistickou společnost. Vedoucí odboru kultury Národního výboru v Kladně slíbila děvčatům, že jakmile přijdou s optimističtějšími texty, povolení vydá a prohlásila, že je lehké psát depresivní básničky, ale něco veselého, to dá práci. Tato slova zapůsobila jako výzva. Zvedla ji Marka, která na další zkoušku přinesla text, který nebylo možno v optimismu ničím předčít: *Radujme se a buďme šťastní! / Ať je naše radost velká! / Ať je naše štěstí nekonečné!*

Text byl v době vzniku zamýšlen spíš jako vzpoura, protože skupina by nikdy nekolaborovala s režimem, a tak některá z mnoha opakování „radujme se a buďme šťastní“ byla při koncertech recitována ironicky, ponurým hlasem. Cenzoři měli práci ztíženou tím, že texty na papíru ji zakrývaly¹⁶⁸. Nicméně s odstupem času převážil doslovný význam radosti a nekonečného štěstí. Mezi slokami se podobně jako v „Poletíme“ klene bezeslovný zpěv závratné radosti života, chorál chvály, jehož působnost zesiluje protiklad každodennosti, který dotváří text písně: *Rajčata, okurky, mám jich plný košík. / Sýr, máslo, rohlíky, raduji se z toho, jako malý hošík!*

Píseň se objevila v pořadu ČST *Resuscitace* v minimální produkci jako klip v roce 1991.

¹⁶⁷ <http://youtu.be/EwIMCRXGVWQ>.

¹⁶⁸ Stejnou strategii využila i brněnská alternativní skupina Ještě jsme se nedohodli, zpívající ponuře: *Ó, jak jsem šťastný, ó, jak jsem rád, že jsem tak krásný, že jsem tak mlád.*

9.7.2 Naivní absurdismus

Další strategií Marky Míkové byl styl „naivního absurdismu“, charakterizovaný dadaismem, dětskými říkankami, bláznivými situacemi apod. Tak v „Paní III“ zpívá celá skupina a capella dvojhlasem v kvartách *Sedí paní v tramvaji,/ na klíně má dorty./ Uždibuje potají./ Já to vidím, já to vidím!* V „Na konci ulice“ se praví: *Na konci ulice se někdo potácí,/ na konci ulice se někdo zmítá,/ na konci ulice se někdo potácí,/ na konci ulice někdo lítá.../ Kdopak to asi je?/Já!* Tady se prolíná víra v létání s bláznivou ztřeštěností, s vytvářením postav, které jsou excentrické, veselé, komické. Do avantgardní podoby je tato strategie dovedena v „Hodinách“: basová kytara udává tikání vteřin a za doprovodu kakofonického saxofonu Marka Míková operním hlasem v afektu vříská: *Kolik je hodin?/ Už je tři čtvrtě na deset/ za chvíli mi jede vlak!* nebo varuje: *Pozor pane, upadly vám hodinky!* Píseň končí komickým srovnáním různě chápaných časových úseků: *Marie Horáková jde na hodinu klavíru,/ cesta jí trvá půl hodiny, /na klavíru se zdrží tři čtvrtě hodiny,/ dohromady to dělá hodinu a čtvrt.* Při posledních slovech se „tikot“ basy i ostatních nástrojů začíná zpomalovat, souhra se chaoticky rozpadne, až utichne.

„Podivná kuchařka“ vznikla na základě úvahy, proč v receptech není nikdy uvedeno množství nového koření:¹⁶⁹ *Polívku vařila,/ hodila tam půl kila/ novýho koření./ Kdo to bude jíst?/ Pak se zamyslela: Co kdybych to vylila.../ Co když to koření je otrávený?* Podivná kuchařka se rozhodne „mlčet jako hrob“ a svůj výrobek zakope: *Já jsem to tušila./ Kam bych se jen ukryla?/ Jistě mě dostanou, musím rychle pryč./ Půjdu do zahrady./ Nenechám jim to tady. Hrob honem vykopu, kde je jenom rýč?* Celá píseň působí jako komická absurdní scéna, nabitá hysterickou energií.

Naivní absurdismus se projevoval nejen v textech, ale i v hudbě. Písně mají roztržštěný, zběsilý charakter s přestávkami, nečekanými zlomy. Například skladba „Hadi se svlékají“, kde dětské říkanky nabyly surrealistických podob snové sexuality: *Hadi se svlékají /koukni do zahrady /hadi se svlékají/ koukni do zahrady/ svlékají se hadi/ koukni do zahrady/ svlékají se hadi/ jsou tam nahý hadi!* obsahuje střední část, kdy po dobu šestnácti taktů kytary a basa používají trsátka na drhnutí strun, což vytváří dojem šelestivého svlékání hadí kůže a působí dramatickým, humorným dojmem.

¹⁶⁹ Z publikace *Zuby nehty*, připravované nakladatelstvím Mat' a na květen 2013.

9.7.3 Křesťanství

Psýché a její svět je fantazie a víra. Marka Míková líčí tento svět a jeho propojení takto:

Měla jsem ho vždycky. Je to jako druhý svět, myslím, že mě provází od dětství. Těžko rozlišit, co z něj je fantazie a tvořivost a co je duchovní pozadí věcí, a tedy víra v neviditelný svět za hmotným světem. Je mimo tenhle svět, ale dotýká se světa, ve kterém žijeme, je jeho součástí, nedá se oddělit. *Souvisí to s vírou?* Určitě. Bůh je vlastně přítomen v každé oblasti našeho života, v té viditelné i neviditelné. Je tam, kam ho pustíme (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Víra se objevuje v drobných zmínkách jako *na kopci u kostela* („Poletíme“) nebo *stádo prasat čeká marně* („Dybbuk“), ale jako hlavní téma se nachází v písních „Hrob byl prázdný“ a „Synček“.

Obecně řečeno, rocková revolta byla namířena proti establishmentu, spojenému na Západě s křesťanskými institucemi (např. rebelie Sinnead O'Connor proti katolické církvi, jak ji poznala v Irsku, v podobě roztrhání fotografie papeže live v televizi). Křesťanství ale nebylo zavrženo jako takové. Především u hippies vidíme příklon k ideám prvotního křesťanství, jak je znázornila třeba rocková opera *Jesus Christ Superstar* z roku 1970. Marka o vlivu této rockové opery říká: „Jesus Christ Superstar mě nadchl, když jsem ho poprvé slyšela. S bráchou jsme žasli, když jsme slyšeli, jak je možné svobodně zpívat o Bohu a o tom, jak to vidím já. Ta hudba je nádherná.“ (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012)

Marka Míková byla pokřtěna jako římská katolička, aktivně se účastnila bohoslužeb a víra prostupovala celý její život. Později, v devadesátých letech, inscenovala hru *Poutníková cesta* podle Johna Bunyana, v roce 2006 režírovala nahrávku *Nového zákona* na 19 CD¹⁷⁰ a průběžně působila jako moderátorka *Křesťanského magazínu* ČT.

Přestože jsem byla pokřtěna v katolické církvi, pohybuji se už dlouhou řadu let i v evangelických církvích. Hledám živý vztah s Bohem a vím, že Bůh na denominace nedbá. Hledám svou církev a to je církev lidí, co v něj věří (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

¹⁷⁰ *Bible, Nový zákon* na 19 CD, Praha: Biblion, Levné knihy, 2006.

Skladba „Hrob byl prázdný“ líčí příběh apoštolů Petra a Jana, kteří pochopí tajemství vzkříšení, a Marka se stává spoluúčastnicí jejich prohlédnutí: *Jdou, jdou, běží tam,/ nejdřív Petr, za ním Jan,/ cesta plná kamení,/běží hledat znamení [...] /zatočí se s nimi svět,/užasnou a běží zpět./ Jdou, jdou, běží zpátky,/běžím taky, vím to taky./ Běžím taky, vím to!* Tato píseň vyšla v roce 1987 na EP Pantonu *Rock Debut*. Musela být přejmenována na „Petr a Jan“. Ti posluchači, kteří znali Nový zákon, ji pochopili, ale pro ostatní zůstávala enigmatická.

Začíná pomalými údery na kotel, připomínajícími chůzi pomalu přecházející v běh. Potom se připojuje basová kytara s figurou A C H B A C H B d e f a h a a s e. Píseň dynamicky zrychluje do úprku a opět je obohacena refrénovitými bezeslovnými melodiemi, ve kterých se kanonicky střídají Marka Míková a Kateřina Jirčíková.

Marka Míková o vzniku písně říká:

„Hrob je prázdný“ vznikl po cestě z nedělní bohoslužby domů. Myslím, že to kázání měl Reinsberg u Týna. Byly Velikonoce. Dlouho jsem se mu bránila. Cítila jsem, že je to trochu nepatřičné, zpívat o prázdném hrobu a o Janu a Petrovi, jak jim došlo, že Ježíš vstal z mrtvých a ještě ke všemu přidat, že já běžím s nima, že to vím taky, a že tomu taky věřím. Ale nebylo cesty zpět. Přece to nezapřu. Byla jsem vám vděčná za toleranci, se kterou jste k těm textům přistupovaly. Že jste je přijaly, že jste mě je nechaly zpívat a tuhle vděčnost cítím dodnes. Pokaždé, když zpívám (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Další písní, která v sobě obsahovala křesťanské sdělení, byl „Syneček“. Jde o quasilidovou píseň jak textově, tak hudebně. Začíná melodií saxofonu, ke kterému se přidává zpěv. Marka Míková stojí za klávesami Roland s rukou na srdci: *Že já ti synečku/ nemohu srdce dát,/ že já tě synečku /mohu jen litovat./* Její performační postoj má význam přísahy, něčeho smrtelně vážného. V této chvíli se připojují bicí a vzápětí celá kapela: *Čas plyne, jak voda, /čas všechno urovná, /netrap se synečku,/ pomysli na Boha.* Křesťanské poselství písně obsahuje třetí sloka, ve které se autorka představuje jako neochvějná věřící, jejíž příkladné chování je zárukou boží odměny nejen pro ni, ale pro všechny, kdo ji budou následovat. *Pomysli synečku /na svoji matičku, /která tě chovala, /pod srdcem nosila. /Já jsem ta matička, /hladím tě po čele, /jsem v polích cestička, /vedu tě do nebe.*

Píseň patří k nejpobulárnějším v historii skupiny. Její výjimečné postavení v české alternativě je evidentní; zatímco ostatní líčí svoje milostná vzplanutí, „Syneček“ stojí na křesťanské pozici. Oblíbenost je v tom případě nečekaná:

Tady je nutné něco předsadit, protože jinak nesrozumitelné. Třeba že chtějí zahrát Synečka na svojí vlastní svatbě... Něco se jim na tom muselo hrozně líbit. Niterný svět. Skupina byla skvělá v tom, že tyhle věci akceptovala a tu upřímnost přijala a nebylo potřeba se stylizovat a chránit. Myslím, že jsme to měly všechny (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

„Syneček“ působí jako zjevení ve světě rockových písní, přetékajících emotivními vyznáními lásky nebo jejich zavržením. Citová pevnost jako skála vzbuzovala úctu. Morálka vítězí nad fyzickou láskou, ženská sexualita je zcela sublimovaná do mateřskosti jako vyšší, křesťanské lásky, která slibuje maximum – nebe.

Marka o svých náboženských písních, z nichž většina byla napsána později, v devadesátých letech („Ještě je čas“, „Jeruzalém“, ad.), tvrdí, že nešlo o snahu obrátit posluchače na víru: „Pochybují, že se někdo pod vlivem mých písní obrátí. Ale určitě mnohé věřící lidi potěšily. A doufám, že nevěřící neurazily. Rozhodně to nebyla evangelizace.“ (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Na otázku, zda křesťanství umožňuje život v onom neviditelném světě Psýché, tak jak ho líčí C. S. Lewis, Marka Mírková odpověděla:

Něco na tom je. V té knížce je ještě moc pěkně zachycena skutečnost, že když to neprožiješ, nemůžeš tomu věřit. Taková je víra. Je to dar, nemůžeš si to vynutit, ale když se to stane a ty uvěříš, když to zažiješ, tak tě to promění a nemůžeš jinak. Psýché to zažila, viděla to, věděla, že je to skutečnost. Připomínalo mi to obrácení, tu bezmoc, když se člověk, který právě uvěřil, snaží mluvit s ostatními. Mluví o tom, ale ostatní ho nechápu, protože to nezažili. Dokud to sama nezažiješ, nevíš to. Je to setkání s vírou. Ten duchovní svět je totiž skoro hmatatelný. Ty to víš, protože jsi to zažila (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

„Syneček“ je odpovědí všem zbožňovatelům Psýché: odmítá adoraci a nabízí křesťanskou lásku, kterou připodobňuje k lásce matky k dítěti, matky, která dítě učí, jak

projít životem s mravní integritou. Nabízí mnohem víc, než obyčejnou pomíjivou lásku smrtelníků, nabízí věčnost na druhém světě. Jazyková prostota stylizující se do lidové písně (*že já ti, synečku, nemohu srdce dát*), se kterou je tato nabídka proslovena, je ve světě rockové poezie jedinečná. Konfese je především konfesí víry, lásky v (křesťanském) nebi, kde budou všichni žít ve štěstí a dokonalé lásce, která nemůže nikomu ublížit. Je to neuvěřitelný svět, který Marka Míková jako Psýché sdílí se svými obdivovateli.

9.7.4 Potýkání se smrtí

Postmoderní filosof Mirek Vodrážka v článku pro undergroundový časopis *Vokno*¹⁷¹ považoval za nejdůležitější píseň z alba *Ale čert to vem* „Smrt“, protože pro něj představovala zajímavé téma ženské tvorby: *Přišla ke mně smrt /hladila mně víčka /jak to bylo něžné...Začala jsem plakat a ona se mi smála /začala jsem utíkat /a ona ve mně stála /vzala jsem jehlici a chtěla jsem ji zabít.*

Já to dodneška nechápu, proč zrovna tohle ze mě vytrysklo, proč zrovna tahle chvíle úzkosti vylezla na povrch, ale díky skupině, díky tomu, že jste to neodmítly, že jste to byly ochotny hrát, stalo se to vlastně krásnou výpovědí o strachu ze smrti. Tohle jsem zažívala vždycky znovu a zažívám to dodnes. Překvapení z toho, jaký je ten vnitřní svět. Samozřejmě, většinou jsme zpívaly o veselých věcech, třeba „Podivná kuchařka“, nebo „Paní“, tam byl nadhled a humor, ale občas člověk otevřel komnatu v sobě, co by si nikde jinde otevřít nedovolil a v tom rambajzu a v té atmosféře přijetí to šlo. A ještě větší překvapení pak bylo, když to rezonovalo a lidi to chtěli a cejtli to samý. To se mi hrozně líbilo a dodneška jsou ty věci pro mě záhadou, že lidi přicházejí a chtějí to, že si rozumíme (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

„Smrt“ je setkáním a soubojem, který končí vítězstvím, když hrdinka ránu jehlicí do dlaně přenese do reálné roviny, když přenese krev z rukou do barvy vlasů: *Mám červené vlasy /už nepláču asi /smrt se tomu směje/já nevím co se děje. /Dvě rány do břicha a třetí do hlavy /pálí mě ruce mám rudou díru na dlani /Ona už tu není – já mohu žít dál.*

¹⁷¹ Mirek Vodrážka in: *Vokno – časopis pro živé a mrtvé*. „Dybbuk/Zuby nehty. S rockem v zubech a smrtí za nehty.“ Č. 24, léto 1992. s. 14–19.

Hudebně je píseň uvedena dramatickými disharmonickými akordy na spodních klávesách piana, ke kterým se přidávají údery kotlu. Ten dále udává tlukot srdce, ke kterému se přidávají jednotlivé kakofonické tóny kytary. Zpěv začíná pomalu a konejšivě na dvou tónech: *Přišla ke mně smrt/ hladila mi víčka/ jak to bylo něžné* po tomto úvodu se rozbíhá rychle zpívaná sloka, která se kruhovitě vrací do pomalého závěru: *já mohu žít dál* s údery na kotel. Tak vytvořila Marka avantgardní, experimentální skladbu.

Fascinace konečností se objevuje v “Ještě jeden den“ z roku 1988: *Nádobí domyla,/ natáhla hodiny,/ ubrus pohladila,/ ustlala peřiny/ venku vítr kvílí,/ svíčka dohořela /někdo stojí v síni /duši zve ven z těla*. Je založena na akordech piana. Patří již do období Zubů nehtů a nikdy nebyla studiově nahrána, protože se Marka Míková rozhodla, že temné písně o smrti by neměly převážet nad pozitivním poselstvím skupiny. Zachovala se pouze v podobě živé nahrávky z přelomu 80. a 90 let: *Já vím, že běžím ke smrti /já vím, že běžím ke smrti /je mi propůjčen ještě jeden den*.

Téma smrtelnosti a úvahy nad konečností života jsou v osmdesátých letech, stejně jako později, významným tématem Marky Míkové.

9.8 Odmítání role Psýché a její konečné přijetí

Stejně jako Psýché trpí ve svém výjimečném údělu, i Marka Míková se se svou úlohou potýkala. Její veřejná role Psýché začala díky úspěchu filmu *Jak se budí princezny*: V letech 1978 a 1979 jezdila s filmem na světové festivaly a dostávala stovky obdivných dopisů. Podobně jako Psýché se i Marka Míková všemožně bránila přijmout společenskou roli zbožňované princezny. Jezdila na vodu a pádlovala v kánoji, nosila vytahané svetry, živila se prodejem *Večerní Prahy* na ulici apod.

Šípková Růženka byla milá. Ale zároveň musela mít natočené vlasy, na sobě mít krásné šaty a vypadat jako princezna, každé se jí klaněl a dvořil. Mně se vždycky zdálo, že je nutný hledat pod tím. Vnitřní krásu. Krása je dar. To je prazvláštní, ale já jsem se vždycky krásy trochu bála. Takové té vědomé. Vždycky jsem se bránila, když mi chtěl tatínek koupit bílej kožíšek, abych byla krásná. Ne, já nechci bejt takováhle dámička, to bylo proti mejm pravidlům (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Marka Míková odmítala úděl ženy jako múzy vyloučené z aktivní tvorby, jak to popisuje Graves. Hraní v rockové kapele patřilo k těmto jejím strategiím uniknout stavění na piedestal, ale zároveň ironicky její roli Psýché rozvinulo do tvůrčí podoby. Marka Míková popisuje další shodný rys s Psýché: všichni ji zbožňovali a obdivovali, ale jen z povzdálí: „Já žiju osamělej život, nevšimla jsem si, že by si mě chtěli všichni vzít“ (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Revolta Marky Míkové vůči roli ženy/objektu obdivu je symptomatická pro soudobé dění v hudbě: ke konci sedmdesátých let se otevřela v rámci punku pódia pro na manažerech nezávislá ženská seskupení. Například britský sociolog hudby Simon Frith tuto dobu vidí jako historicky revoluční vstup žen na scénu:

Punk byl první forma hudby mladých, která nebyla založena na milostných písních, a jedním z důsledků byly nové ženské hlasy, které bylo slyšet z desek, z pódia a rádia – pronikavé, asertivní, nečisté, individuální hlasy, zpěvačka jako subjekt, ne jako objekt. Punkové hudebnice ostře trvaly na tom, že budou daleko vzdáleny pojetí krásy poválečných časopisových krasavic (Frith, 1981: 243).

Takovou ženskou inovací konce sedmdesátých let byly britské skupiny The Slits a The Raincoats, a také kapely mající v čele tvůrčí ženské osobnosti, jako Siouxsie ze Siouxsie and the Banshees, Poly Styrene z X-Ray Specs a v USA¹⁷² například Throwing Muses.

Plyn se v počáteční fázi Slits a Raincoats nápadně podobal jednoduchostí, holčičími hlasy, bláznivostí nápadů a primitivním ovládním nástrojů. Je však třeba zdůraznit, že britské kapely neměly tušení o existenci kolegyně na Východě – a naopak. Postoj byl intuitivní, ne odpozorovaný.

Jak již bylo řečeno, skupina vystupovala nenalíčená, v obyčejných tričkách a kalhotách, nebo třeba v doma obarvených cíchách na peřiny.

Punková subkultura byla jako ostatní pouliční hnutí: chlapci vedli a dívky šly za nimi...ale byly vpuštěny do hudební komunity, z níž byly předtím vyloučeny. S sebou

¹⁷² V USA existovaly v 60. letech kromě vokálních souborů jako Supremes, Shangri-Las a Crystals i originální garážové dívčí kapely jako The Shaggs, ale to byl jiný typ hudby než skupiny z doby punku.

přinesly nové otázky – o zvuku, konvenci, obrazu, o sexualitě performance a performanci sexuality [...] punk otevřel možnost, že rock bude *proti* sexismu (Frith, 1981: 244).

Reynolds a Press (Reynolds–Press, 1995: 306–315) vyzdvihují v *The Sex Revolts* právě The Slits a The Raincoats jako „netypické dívky“¹⁷³ a o jejich strategii mluví jako o „post-punkové demystifikaci“. Tato strategie patřila i k celkové strategii Dybbuku. Reynolds a Press ji považují za novátorskou snahu demystifikovat konvenční konstrukci femininity a maskulinity a rozrušit ji. Tato snaha je součástí širšího anti-rockového hnutí, zaměřeného proti tradiční formě a obsahu mainstreamového rocku (Reynolds–Press, 1995: 290–291). Jako příklad rozbírají písně britské skupiny The Slits s jejich rozjařilým chaosem, dětskými říkankami a bláznivými rytmy, které natočily na debutu *Cut* (1979). Na obalu se děvčata stylizovala do od hlavy k patě zabahněných „moderních primitivů“ jen v bederních rouškách na pozadí klasického anglického domku s růžemi pnoucími se po bílé zdi, což reprezentovalo snahu žít v čisté, společností nepodmíněné podobě. Usilovaly o obnovení kmenového vědomí, autentičtějšího životního stylu, konkrétně rastafarianismu, z něhož si vzaly nejen basovou linku a rytmy, ale také myšlenku duchovního návratu k „matčině“ a únik z odcizeného Babylonu (Reynolds–Press, 1995: 307). Druhá nejvýznamnější ženská britská kapela doby, The Raincoats, zpívala o tradičně ženských tématech jako emoce a domácnost novým způsobem. Součástí jejich světového názoru bylo hnutí hippies, hnutí zelených a holistická terapie (poznej své tělo, poznej svou mysl) (Reynolds–Press, 1995: 307–310).

Podle Reynoldse a Press (Reynolds–Press, 1995: 357–358) pochází nejsilnější ženská hudba z chaosu, z identity otevřené k protichůdným impulsům, z jazyka roztržitého a drásavého, z oscilace mezi nesrozumitelností a vizionářskou jasnozřivostí. Umělkyně tancují jako provazochodkyně nad mořem ztraceného ega a schizofrenií, čím odvážněji, tím líp. Patti Smith je vzorem ženské dionýské divokosti a svobody jako halucinující šamanka, mesiáška, první spasitelka v rockové historii. Tyto rebelky proti syntaxi, „dcery chaosu“, jak jim říká Sheila Whiteley, (Whiteley, 2000:

¹⁷³ Termín „netypické dívky“ je inspirován nejslavnější písní The Slits „Typical Girls“, která líčí typické dívky jako ty, co nic nevytvářejí, nerebelují, jsou emocionální a nevypočitatelné, vymyšlené jako marketingový tah módních časopisů, jak získat typického chlapce. (<http://www.metrolyrics.com/typical-girls-lyrics-slits.html>, přístup 16. 1. 2012).

95) nabízejí spolu s „netypickými dívkami“ nejsilnější momenty spojené z historické kapitoly rocku osmdesátých let. Všechny tyto aspekty měla Marka Míková.

Jako cokoli, jen ne objekty, popisuje členky Zubů nehtů také undergroundový editor Martin Machovec v pořadu *Noc s Andělem*.¹⁷⁴

Já jsem se s holkama z Dybbuku seznámil na fakultě jako spolužák v roce 1981, a ony nebyly kouzelný jako idoly, jako takový ty hvězdičky, nebo hvězdy, ale jako osobnosti, imponovaly mi [...] Zase začínaly tam, kde už androš nemohl dál. A potom se mi líbilo jejich pojetí bigbeatu, rock'n'rollu, to mě fascinovalo, protože to bylo něco, s čím právě jenom holky mohly přijít, něco osobitýho, jejich vidění světa. Těžko to nějak popsat, ale je to něco, co by nikdy žádný muž rocker nemohl vytvořit.

Mně připadalo tehdy z kraje osmdesátých let, že to je taková nová vlna v té revoltě, že to je nejen revolta rock'n'rollu, ale revolta obohacená ženským prvkem, ženským přístupem. Mně se to hrozně líbilo (Machovec, 1999).

Mytologicky dívčí punkové skupiny představovaly obměnu Sapfíny akademie nebo hudební společenství v kláštřech jako u Hildegardy z Bingenu. Písňe, vytvořené v osmdesátých letech punkovými dívčími skupinami Dybbuk, Slits a Raincoats, sice nic nezměnily ve společnosti, ale přinesly specifický jazyk textů doby. Objevily se nové formy kreativity, kterou umožnila doba, textově i hudebně, a lidé byli zvědaví, co dívčí seskupení se svým zvláštním pojetím světa přidají k celkové rockové poetice.

Když v roce 1992 vyšla první sbírka skupiny s texty z osmdesátých let, napsal v předmluvě básník Petr Váša:

Kdybych dostal nabídku stát se na nějakou dobu ženou, asi bych dlouho váhal. Pokud bych se ale měl stát ženou na způsob dívek z Dybbuku, souhlasil bych rychle a rád. Měl bych svůj nelehký úkol na tomto světě mnohem radostnější: vyzbrojen vtípem, elegancí a vřelostí, ze které mrazí v zádech. Měl bych ve svých rukách a ústech nástroj a bránu čisté tvořivosti. Měl bych možnost stávat se básníkem s velkým B a vůbec na to nevypadat, pašovat svá stručná díla do čítanek jaksí zadními dveřmi a neporušovat přitom pravidlo odzbrojující nevyvratitelnosti nehynoucího umění.

Vítám Vás, milé dámy, zde v Zahradě slastí, Vaši energii, Vaše symetrické verše i rozháraná nitra. Na tuto zdravici jsem se vždy těšil nejvíc, musím tedy skončit brzo a rázně. V

¹⁷⁴ ČT 2, *Noc s Andělem*, 27. 11. 1999.

tvorivém pražanství je možná budoucnost českého folklóru, v hrdém a nezákeřném ženství budoucnost lidstva¹⁷⁵.

Váša s přivítáním v zahradách slasti navazuje na Arthura Rimbauda, který se těšil na ženy-básnířky – jakoby se po roce 1968 splnilo jeho proroctví z roku 1871:

Až bude zlomena nekonečná poroba ženy, až bude žít pro sebe a sebou, až ji muž, dosud hnusný, propustí, také ona bude básníkem. Žena nalezne neznámé. Budou se její myšlenkové světy lišit od našich? Naleznou věci zvláštní, neprozkoumané, odpudivé, rozkošné. My se jich chopíme, pochopíme je. “Dopis vidoucího” 15. 5. 1871 (Rimbaud, 1985: 110).

Na jednu stranu se na přelomu 70. a 80. let objevil fenomén ženských skupin, vzniklých podobně jako „mužské“ skupiny autenticky, na základě sounáležitosti a přátelství, nikoliv jako dříve komerční záměr manažerů. Na druhou stranu byly otázky ženské identity pro účastnice nepříjemné. Neochota profilovat se jako ženská skupina byla zásadní. The Slits v interview s Wolfgangem Buldem z roku 1980 říkaly:

Nezáleží na tom, že jsme ženy, jde o hudbu. Jsme čtyři osobnosti, individuality. Když skládám píseň, nedělám to s tím, že chci napsat píseň o ženách nebo pro ženy. To, že jsem žena, hudbu neovlivňuje. Používám rytmus, který existoval vždycky. Pořady o ženách jsou kategorizující.¹⁷⁶

Dybbuk mluvil velmi podobně jako Slits:

Neexistuje rozdíl mezi dívčí a klučíčí skupinou. „Děti? Ale co s tím? Někdo si zlomí nohu a je zase v nemocnici, zlomí si ji po druhý, zlomí si ji každých devět měsíců. Je to jedno, jestli je to kluk nebo holka“ (Texty, 1992: 23).

Podobně viděl situaci básník a skladatel Míra Wanek, který na téma ženskosti napsal v úvodu ke sbírce textů, skupiny, která je připravována na rok 2013 v nakladatelství Maťa: „Bývá jim často připomínáno nebo o nich referováno, že jsou dívčí kapelou – nebo ženskou, dámskou... Já tento aspekt pro jejich tvorbu nepovažuji za důležitý. Pro mě jsou to lidi, kteří udělali můj život bohatší a radostnější.“

¹⁷⁵ Petr Váša, prosinec 1991 (Předmluva Texty Plyn, Dybbuk, Zuby nehty 1980–1992. Praha: Punc, 1992.).

¹⁷⁶ Filmový dokument *Women in Rock*. dir. Wolfgang Buld, 1980.

Přes toto všechno, ačkoli se Marka Míková dlouho bránila roli archetypální ženy, nakonec svůj dar, svou výlučnost Psýché přijala. Mimo jiné jí umožnil uskutečňovat její další cíl, jímž se po roce 2000 stalo hraní loutkového divadla v nemocnici:

A přece jsem se pak stala princeznou a zůstalo mi to na celý život. Paradoxně jsem však princezna a budu princezna asi až do smrti. Šípková Růženka. Postupně jsem tu roli přijala. Vlastně proč ne. Maminka mi říkala: hlas a krása, co v tobě je, to je dar, a ten dar musíš rozdávat. Když je zničíš, je to hrozná hřích. Dlouho mi trvalo to přijmout, ale dneska, když hraju dětem v nemocnici, tak oni roztajou, když zpívám a hrozně se jim to líbí a já vím, že je to dar a jsem za to vlastně vděčná, že ho můžu rozdávat. Říkám si: tak si to vezte! (Rozhovor s Markou Míkovou 10. 11. 2012).

Takový je i závěr románu *Dokud nemáme tvář*, ve kterém se Psýché vrací ke své sestře Orual do Glóme:

Ale zatímco mluvil, ozval se zvenčí jásot mnoha hlasů, sladkých, a přesto budících bázeň:

„Přichází! Naše paní se vrací do svého domu. Bohyně Psýché se vrací z podsvětí a přináší od Královny stínů skříňku s krásou!“

[...] Ještě jsem ti neodevdala skříňku. Víš přece, že jsem podnikla dalekou cestu pro krásu, která Ungit učiní krásnou. Stála přede mnou a něco mi podávala, v té chvíli jsem poznala, že je opravdu bohyně. Když se totiž její ruce dotkly mých, spalovaly mě bezbolestným žářem.

[...] Ano, byly to dvě Psýché, obě (kdyby na tom teď záleželo) krásné nad všechno pomyšlení, a přece ne naprosto stejné.

„I ty jsi Psýché!“ rozezvučel se hlas. (Lewis, 2000: 240–241).

Marka Míková, vizionářská básnířka mnoha poloh od pohádkovosti ke komičnu a křesťanské apokalyptické imaginaci, se stejně jako Lewisova Psýché podělila o dar krásy, spojený s viděním neviditelného, s celou skupinou a jejím prostřednictvím i se všemi, kdo její písně poslouchají.

9.9 Závěr

Marka Míková v alternativě osmdesátých let ztělesňuje archetyp Psýché, zvláště ten, který líčí C. S. Lewis. Její příspěvek byla krása a vidění neviditelného. Prostřednictvím hudby přináší poselství z duchovního radostného království. Charakteristiky Psýché se přelévají na všechny členky skupiny a posluchače. Přes její váhání přijmout tyto charakteristiky se stává tvůrčí múzou.

9.10 Chronologie: Marka Míková a Plyn, Dybbuk, Zuby nehty

- 1959 narozena v Českých Budějovicích 29. 12.
 - 1977 role princezny ve filmu *Jak se budí princezny*
 - 1980 Marka Míková se připojuje k Pavle Fediukové a Haně Kubíčkové do skupiny Plyn
 - 1983 Plyn vystupuje na Vokalíze v Lucerně
 - 1983 skupina Plyn se ocitne na černé listině; proto se přejmenuje na Dybbuk
 - Dokumentární film *Hudba 85*; tři písně
 - 1986 Marka Míková získává diplom absolventky katedry alternativní loutkové režie na DAMU
 - 1987 Dybbuk vydává EP *Rock Debut*, Panton
 - 1988 Dybbuk se rozpadá a Marka Míková zakládá s Pavlou Slabou Zuby nehty; dalšími členy jsou Nad'ra Bilincová, Tomáš Míka, Michael Pokorný a Honza Lorence
 - 1989 Zuby nehty vystupují v Lucerně na festivalu FAMU Kavárna A.F.F.A
 - 1991 Dybbuk nahrává album *Ale čert to vem*, Punc
 - 1991 Zuby nehty se obnovují v dybbučí sestavě: Marka Míková, Pavla Slabá, Hana Řepová, Kateřina Jirčíková, Eva Trnková
 - 1993 CD *Utíkej*, Bonton
 - 1995 ČT film *Utíkej, všechny cesty vedou ven*
 - 1995 CD *Král vysílá své vojsko*, Indies.cz
 - 1997 CD *Dítkám*, Indies.cz
 - 1999 CD *Lod' odplouvá*, Indies.cz
 - 2003 2CD *Best of/ Rarities*, Indies.cz
 - 2010 USA turné s UJD/FPB: NYC, Filadelfie, Washington DC, hrál se převážně materiál z 80. let a jednalo se o jeho US vydání

ZÁVĚR

Cílem mé práce bylo využít mých aktérských, „insiderských“ zkušeností a znalostí alternativní hudební scény osmdesátých let 20. století v Československu, přispět k jejímu zdokumentování a pokusit se o vlastní interpretace. Řídila jsem se doporučením Alana Merriama, že [etnomuzikolog] „se snaží pochopit význam estetické zkušenosti ostatních, aby pochopil lidské chování“ (Merriam, 1964: 25, in Shelemay, 2008: 152); nešlo primárně o zkoumání uměleckých děl jako objektů a produktů kulturních praktik. V průběhu tří let práce na této dizertaci jsem sice sbírala a zpracovávala kompletní hudební nahrávky jednotlivých informantů, jejich literární díla, recenze a literaturu o nich, ale především jsem se na jejich základě důkladně připravovala na orálně-historická interview se samotnými informanty, která vytvořila páteř jednotlivých kapitol. S pomocí rozhovorů jsem pak třídila a zpracovávala nejen jejich, ale i vlastní „insiderskou“ zkušenost. Zároveň konfrontována s reflexivními směry v antropologii a etnomuzikologii, byla pro mě fáze zpracovávání a přemýšlení o své vlastní zkušenosti s tímto dnes již několik desetiletí vzdáleným světem ze všech nejtěžší.

Moje „insiderská“ zkušenost se nakonec ukázala jako výhodná především v tom, že jsem se dobře orientovala v díle všech informantů a tak jsem automaticky měla jejich důvěru. Tedy v antropologii v klasickém smyslu poměrně zdlouhavá fáze tzv. „building rapport“, chápaná jako vytváření hlubších osobních vazeb (např. Hammersley–Atkinson, 2007), proběhla velmi rychle, pokud již neexistovala dávno předtím (jako např. u Marky Míkové). Byla jsem však přesto překvapena, že domlouvání rozhovorů i rozhovory samy postupovaly relativně plynule. Domnívám se, že je to možná i tím, že jsme nejen prožívali stejné dějinné události, ale sdíleli jsme i podobnou uměleckou zkušenost. Aneb, jak říká Hans-Georg Gadamer: „umění je poznáním a zkušenost uměleckého díla skýtá účast na tomto poznání“ (Gadamer, 2010: 99).

Když jsem naslouchala životopisným vyprávěním svých prvních informantů, tomu, jak konstruovali svoje životní příběhy, jak mu vyprávěním dávali určitý smysl, začalo mi docházet, že z obrysů jejich životních drah vystupují na povrch určité vzorce, které mi byly povědomé, určité mytické archetypy. Na tuto myšlenku mě navedla přímo moje informantka Marka Míková, když mi půjčila román C. S. Lewise *Dokud nemáme tvář*. Tím mě sama nasměrovala na postavu Psýché a já jsem při četbě pochopila, že tato

kniha je pro ni tak zásadní proto, že je vlastně tak trochu o ní, respektive, že ona rozumí svému životnímu příběhu skrz tento mýtus.

Než jsem se vydala na cestu mytologické metafory v již v úvodu dizertace zmíněném smyslu Timothyho Rice jako organizačnímu principu našeho myšlení, nebo jako osvětlujícímu obrazu, „jelikož metafory potlačují některé detaily a zdůrazňují jiné, ‘organizují náš pohled‘ na subjekt, vytvářejí nová porozumění...“ (Rice, 2003: 164), věděla jsem, že jde o metodu, běžně používanou nejen v populární kultuře (především ve filmu, kde režiséři a scénáristé spolupracují s antropology a mytology, jako např. s Josephem Campbellem ve *Star Wars* (Moyers, 1988) a populární psychologii, ale také v literární vědě (Eliot, 2012).

Když jsem se ponořila do četby Josepha Campbella, oslovil mě jeho koncept „cesta hrdiny“ a vlastně téměř okamžitě jsem si jej propojila s životem a dílem punkového básníka a skladatele Miroslava Waneka ze skupin FPB a Už jsme doma. Proto, když jsem se za ním vydala 26. 8. 2011 do vesnice Jakub u Kutné Hory, kde bydlí, kladla jsem mu již i – metodologicky poněkud netypicky - otázky, strukturované podle „cesty hrdiny“. Míra Wanek s velkorysostí sobě vlastní na moji strategii přistoupil. Moje teoretické interpretace jejich životních příběhů pozitivně přijali i zbývající dva konverzační partneři, Pavel Zajíček a Oldřich Janota, s kterými jsem dělala rozhovor rovněž až po mém teoretickém „obratu“.¹⁷⁷ Jsem přesvědčena, že pokud by se mnou navrženým konceptem nesouhlasili, rozhodně by mé intepretace odmítli nebo by odmítli participovat na mém výzkumu úplně.

Problém historického vyprávění, jak ukázal Hayden White a další současní teoretici dějin, spočívá v tom, že i když je založeno na empiricky ověřených faktech a událostech, vyžaduje jistou dávku obrazotvornosti k tomu, aby tato fakta a události vytvořily souvislý příběh. V každém dějepisném diskurzu se tak nacházejí beletristické prvky (Iggers, 2002: 12). Jak píše Jan Horský, je „nutno tedy rezignovat na ambice historického objektivismu hegelovského, rankeovského, marxistického, či pozitivistického ražení, jenž věřil v možnost poznat, jak to vlastně bylo. Namísto objektivní dějepisné poznání/rozumění lze však mluvit o jeho adekvátnosti [...] Vzhledem k tomu, že od dějepisného poznávání/rozumění vstupují nutně [...] naše selektivní a konstruktivní kroky, nezbyvá než připustit, že na jednu badatelskou otázku

¹⁷⁷ S Mikolášem Chadimou jsem vedla rozhovor ještě před zahájením doktorského studia v roce 2007, a již tehdy zřetelně vystoupily jeho „rebelské“ rysy. S jistým pobavením později přijal svou roli „rebela“ a dokončili jsme pak rozhovor v únoru 2013 jako polo-strukturovaný.

lze získat třeba i více (určitých “m”) rovnocenných adekvátních odpovědí, nikoli však nekonečně adekvátních odpovědí.” (Horský, 2009: 30).

Domnívám se, že moje volba teoretického mytologického rámce, kdy jsem životní dráhy vybraných informantů představila metaforicky pomocí mýtu jako opakujícího se příběhu, jako příkladné vzory, v menší či větší míře opakující situace antických hrdinů a archetypů, může být jednou z adekvátních optik, osvětlujících českou alternativní hudební scénu v osmdesátých letech 20. století.

Post Scriptum

Etnomuzikologické semináře Zuzany Jurkové, diskuze v nich, hosté (Bruno Nettl, Adelaide Reyes, Kay Shelemay ad.) a společná práce na knize *Pražské hudební světy* byly natolik inspirativní, že všichni, kdo jimi prošli, zatoužili pracovat na nově otevřeném poli výzkumu urbánní hudební antropologie. Pro mě osobně se tak otevřela cesta v živém kolektivu, sdílejícím nejnovější teorie a metody, jak mluvit a psát o hudbě. Předpokládám, že moje práce je první z mnoha dalších a že na FHS UK pod vedením Zuzany Jurkové vznikne důležité pracoviště hudební antropologie. Nepředpokládám sice, že by někdo následoval moji konkrétní mytologickou formu. Nicméně alternativní hudební scéna stále zůstává málo probádaným polem, zejména některé její žánry, jako reggae a experiment. Také je třeba zpracovat její transformaci do populární hudby v devadesátých letech. Jak jsem psala v Úvodu, v blízké budoucnosti bych chtěla doplnit kapitoly o další zástupce hlavních trendů alternativy, které se pro rozsahová omezení do této práce nevešly.

RESUMÉ

Cílem této dizertační práce bylo využít mých aktérských zkušeností a znalostí české hudební alternativy osmdesátých let 20. století ke zdokumentování a vlastní interpretaci scény. Základním teoretickým konceptem byl mýtus v pojetí M. Eliadeho a B. Malinowského, který lze také chápat jako metaforu v pojetí T. Rice, tedy jako organizační princip našeho myšlení, nebo jako osvětlující obraz.

Podle tohoto konceptu jsou na základě jejich životopisných vyprávění, doplňujících rozhovorů a dat získaných z jiných typů pramenů konstruovány "mýty" o sedmi hlavních postavách české alternativní scény: Jazzová sekce (Prométheus), Miroslav Wanek („cesta hrdiny“) Karel Babuljak („hledání ztraceného ráje“), Pavel Zajíček (Odysseus), Mikoláš Chadima („rebel“), Oldřich Janota (Hermés) a Marka Míková (Psýché).

SUMMARY

The aim of this dissertation was to apply my insider's experience and knowledge of the Czech music alternative of the 1980s to document and interpret the scene. Basic theoretical concept used was myth in the understanding of M. Eliade and B. Malinowski, which can be also taken as a metaphore in the terms of T. Rice, i.e. as an organization principle of our thinking or an illuminating image.

According to this concept and on the basis of biographical narratives, additional interviews and data gained from other types of sources, "myths" were constructed about seven main figures of the Czech alternative scene: Jazz Section (Prométheus), Miroslav Wanek ("hero's journey") Karel Babuljak ("search for paradise lost"), Pavel Zajíček (Odysseus), Mikoláš Chadima („Rebel“), Oldřich Janota (Hermes), and Marka Míková (Psyche).

PRAMENY

Audio prameny nepublikované

Veškeré níže uvedené audio nahrávky rozhovorů a jejich doslovné transkripce pořídila autorka a nacházejí se v osobním archívu autorky (s výjimkou rozhovoru s Čestmírem Huňátem, který vedl Petr Slabý):

Rozhovor s Karlem Srpem vedla Pavla Jonssonová 20. 8. 2011

Rozhovor s Mírou Wanekem vedla Pavla Jonssonová 26. 8. 2011 a 16. 2. 2012

Rozhovor s Karlem Babuljakem vedla Pavla Jonssonová 2. 6. 2012

Rozhovor s Mikolášem Chadimou vedla Pavla Jonssonová 27. 4. 2007, 7. 7. 2011,
8. 2. 2013

Rozhovor s Pavlem Zajíčkem vedla Pavla Jonssonová 11. 9. 2012

Rozhovor s Oldřichem Janotou vedla Pavla Jonssonová 18. 2. 2013

Rozhovor s Markou Míkovou vedla Pavla Jonssonová 10. 11. 2012

Rozhovor s Petrem Slabým vedla Pavla Jonssonová 26. 7. 2012.

Rozhovor se Zdeňkem Novákem vedla Pavla Jonssonová 18. 6. 2012

Rozhovor s Erno Šedivým vedla Pavla Jonssonová 20. 6. 2012

Rozhovor s Petrem Hrabalíkem vedla Pavla Jonssonová 18. 4. 2011

Rozhovor s Václavem Křístkem vedla Pavla Jonssonová 17. 1. 2011

Rozhovor s Pavlem Richterem vedla Pavla Jonssonová 17. 2. 2013 (telefon)

Rozhovor s Otto Seplem, zvaným Dr. Otto, vedla Pavla Jonssonová 12. 9. 2010

Rozhovor s Pavlem Klusákem vedla Pavla Jonssonová 18. 2. 2013

Rozhovor s Čestmírem Huňátem vedl Petr Slabý 20. 7. 2012.

Audio prameny publikované

kompilace *Czech! Till Now You Were Alone*. LP, Old Europa Cafe, 1986.

FPB *Kniha přání a stížností*. 3CD, Valašská Bystřice: Malarie, 2008.

MCH Band *1982–89*. 6CD, Praha: Black Point Music, 2007.

Dybbuk *Rock debut*. EP, Panton, 1987.

Dybbuk *Ale čert to vem*. LP, MC, CD, Punc, 1991.

- Zuby nehty *Utíkej*. CD, Bonton, 1993.
- FPB *Kdo z koho, ten toho*. CD a MC, NAR 1991.
- UJD *Rock debut*. EP, Panton, 1989.
- UJD *Uprostřed slov*. LP, CD, Globus, 1990.
- UJD *Nemilovaný svět*. CD, Panton, 1991.
- UJD *Hollywood*. CD, BMG, 1993.
- FPB *Kniha přání a stížností*, 3CD, Malaria records, 2008. (*Kdo z koho, ten toho, Jedem v punku jako v tanku a Víra v pohyb*)
- Máma Bubo *Baňatost. Výběr originálních nahrávek z let 1983–1984*. CD, Primus, 1992.
- Máma Bubo *Planeta Haj*. CD, Anne Records, 2005.
- Máma Bubo *Planeta Haj Live*. CD, Bubosound, 2006.
- Oldřich Janota „Neviditelné věci“. *High Fidelity*. 2CD, Indies Rec., 2001.
- Oldřich Janota „Malý Bobeš“. *Jako měsíc*. 2CD, Spojené náhody, 2003.
- Bible, Nový zákon*. Režie Marka Míková, 19CD, Praha: Biblion, Levné knihy, 2006.
- Dvořáková, Eva. ČRO 3 – Vltava *Schůzky s literaturou*, Rozhovor s Pavlem Zajíčkem 17. 3. 2011.
- Jonssonová, Pavla. Český rozhlas 6, Czech Books 16. 5. 2004 rozhovor s Pavlem Zajíčkem <http://www.radio.cz/en/section/books/pavel-zajicek-a-czech-poet-who-crosses-the-line-between-words-and-music-reality-and-dream>. přístup 28. 3. 2013.

Audio-vizuální prameny

- Alternativní kultura*. Dokumentární cyklus České televize, 6 hodinových dílů. Režie Petr Slavík. Česká televize, 1990.
- Bigbít*. Dokumentární cyklus České televize, 42 hodinových dílů. Režie Václav Křístek, scénář Václav Křístek, Vojtěch Lindaur, odborní poradci Aleš Opekar, Vojtěch Lindaur, garant projektu Radim Hladík, výzkum a archiv Petr Hrabalík, vedoucí projektu Čestmír Kopecký. Česká televize, 1998-2000.
- Block Party*. Režie Michel Gondry. Účinkuje Dave Chappell. DVD, 2006.
- Cibulka, Petr. Rozhovor pro brněnskou redakci ČTK 6. 10.1992.
- Hudba 85*. Režie Petr Ryba, Vladimír, Burda, Vladislav Guha. Účinkují Dybbuk, Jaro, peklo, podzim, zima. Režie Václav Kučera. Účinkují Už jsme doma. DVD,

Brno: Indies MG, 2011.

Letts, Don. *Punk Attitude*. DVD, London: A FreemantleMedia 3DD Metropolis Production in association with Cactus Three, 2005.

Martin Ivan Jirous. Režie César de Ferrari. Videoklip, Praha: FAMU, 1970.

Máma Bubo, FPB ad. DVD, Praha: Levné knihy, 2005.

Puding. Dokument. Režie neuvedeno. Účinkují Už jsme doma. DVD, Brno: Indies Records, 2006.

The Plastic People of the Universe 1969–1985. DVD, Praha: Levné knihy, 2001.

The Power of Myth. Režie Bill Moyers. Účinkují Joseph Campbell. VHS, Apostrophe S Production, 1988.

Women in Rock. Režie Wolfgang Buld. Účinkují The Slits, Siouxsie Sioux, Nina Hagen ad., 1980.

Zuby nehty. *Utíkej, aneb všechny cesty vedou ven*. Režie Václav Kučera. Film, Česká televize, 1995.

Zuby nehty. *Noc s Andělem*, ČT 2, 27. 11. 1999.

Životy těch druhých. Režie von Donnersmarck. DVD, 2006.

Elektronické prameny

myspace, DG 307, přístup 9. 9. 2011.

<http://bandzone.cz/mamabubo>, přístup 19. 9. 2011.

<http://www.olderichjanota.com/>, přístup 15. 4. 2013.

<http://www.mchband.cz/historie.htm>, přístup 26. 3. 2013.

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/bigbit-na-ct/seznam-vsech-dilu/4/>. přístup 28. 3. 2013.

http://www.popmuseum.cz/projects/projects.php?q=tvb0000&l=cz#Vol_38 přístup 28. 3. 2013.

http://mata.czweb.org/o_nas.php, přístup 28. 3. 2013.

Ašenbrener, Ladislav a kol. 2005 *Encyklopedie čs. alternativní scény do roku 1993*

<http://www.projektpunk.cz/obsah/B/Babalet/>.

http://www.speech.kth.se/~kjetil/files/papers/2000-NTNU-Hansen_Turntablemusic.pdf, přístup 28. 3. 2013.

<http://www.skytarou.cz/index.php?strana=efekty>, přístup 2. 4. 2013.

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/flanger>, přístup 2. 4. 2013.

<http://jungland.ru/Library/CampMoye.htm>, přístup 16. 12. 2012.

Bigbít 1956-1989, Česká televize, internetová verze

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/> zpracoval Petr Hrabalík.

All Music Guide to Rock. <http://www.allmusic.com/>, přístup 12. 11. 2012.

Filmový záznam skladby “Co sme?” z festivalu v Postupicích z roku 1974 je možné vidět na <http://www.youtube.com/watch?v=ijmn1TWc53k>, přístup 28. 3. 2013.

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/3663-janota-oldrich/>

Pořad České televize *Alternativní kultura* Poezie v podzemí 5 z roku 2001 je možné sledovat na youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=UqhklkVC6sQ&feature=relmfu>, přístup 28. 3. 2013.

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/2468-panika/> přístup 12. 1. 2012.

Dybbuk. „Poletíme“ <http://youtu.be/EwIMCRXGVWQ>.

The Slits. <http://www.metrolyrics.com/typical-girls-lyrics-slits.html>, přístup 16. 1. 2012.

Písemné prameny nepublikované

Jurková, Zuzana, et al. *Pražské hudební světy*. Praha: FHS UK, připravováno na 2013.

Chadima, Mikoláš. *Alternativa II*.

Riedel, Jaroslav (ed.). *Plyn, Dybbuk, Zuby nehty. Texty*. Praha: Maťa. Sbírká textů, recenzí a dalších materiálů, připraveno na květen 2013.

archiv Karla Babuljaka.

Písemné prameny publikované

Bergmann, Petr (ed.). *Papírový absolutno*. Praha: Silueta, 1990.

Chadima, Mikoláš. *Alternativa. Svědectví o českém rock&rollu sedmdesátých let*. Brno: Host, 1992.

- Knížák, Milan. *Písňe kapely Aktual*, k vydání připravili Martin Machovec a Jaroslav Riedel, Praha: Maťa, 2003.
- Plyn, Dybbuk, Zuby nehty. *Texty 1980-1992*. Sbíрка textů. Praha: Punc, 1992.
- Plyn, Dybbuk, Zuby nehty. *Poletíme*. Sbíрка textů. Praha: Maťa, edice Kolibřík, 1999.
- Vlasák, Vladimír (ed.). *Československá rocková poezie 1959-1989*. Praha: XYZ, 2010.
- Vlček, Josef. *Úkoly české alternativní hudby*. *Zpravodaj 9. PJD*, 2–4. 11. 1979.
- Vlček, Josef. *Rock na levém křídle*. Edice Dokumenty Jazzové sekce, interní tisk, červenec 1983.
- Vlček, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988.
- Šulc, Jan, Riedel, Jaroslav (eds.). *Den bude dlouhý. antologie textů českých písničkářů*. Praha a Litomyšl: Klub přátel poezie Paseka, 2004.
- Wanek, Miroslav. *F.P.B. Kniha přání a stížností*. Booklet, 3CD, Valašská Bystřice: Malarie, 2008.
- Wanek, Miroslav. *Texty 1981-1991 F.P.B., Divize T., Už jsme doma*. Brno: A-Beat, 1991.
- Wanek, Miroslav. „Jede motýl.“ in Kopáč, Radim (ed.). *Břitvou do klavíru*. Praha: Clinamen, 2002.
- Wanek, Miroslav, Velíšek, Martin. *Už jsme doma. 11*. Praha: Argo, 1996.
- Wanek, Miroslav. *Výlov šuplíka*. Praha: Maťa, 2012.
- Zajíček, Pavel. *DG 307. Texty z let 1973-1980*. Praha: Vokno, 1990.
- Zajíček, Pavel. *Kniha měst*. Praha: Sdružení na podporu vydávání knih a časopisů, 1993.
- Zajíček, Pavel. *Čas je výkřik uprostřed noci*. Praha: Maťa, 2000.
- Zajíček, Pavel. *Artificially Flavored*, píseň „Příběh II. Útržek dopisu“. Booklet CD, Guerilla Records, 2001.
- Zajíček, Pavel. *Zápisky z podzemí*. Praha: Torst, 2002.
- Zajíček, Pavel. *Jakoby...Svět v zrnku písku...* Praha: Torst, 2003.
- Zajíček, Pavel. *Kniha moří*. Praha: Pulchra, 2011.
- Zajíček, Pavel, Jirous, Martin. *Sleevnote, Historie hysterie*. 2CD, Guerilla Records, 2004.

POUŽITÁ LITERATURA

- Alan, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001.
- Apuleius, Lucius. *Zlatý osel*. Praha: Svoboda, 1974.
- Assman, Jan. *Kultura a paměť*. Praha: Prostor, 2001.
- Azzerad, Michael. *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*. New York: Back Book Days, 2001.
- Baker, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2004.
- Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.
- Barz, Gregory, Cooley, Timothy, eds. *Shadows in the Field*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Benedictová, Ruth. *Kulturní vzorce*. Praha: Argo, 1999.
- Blažek, Petr, Pospíšil, Filip. *Vraťte nám vlasy! První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu*. Praha: Academia, 2010.
- Bolton, Jonathan. *Worlds of Dissent*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Bowie, Fiona. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008.
- Bradley, Lloyd. *This Is Reggae Music: The Story Of Jamaica's Music*. New York: Grove Press, 2001.
- Budil, Ivo, T. *Za obzor Západu. Proměny antropologického myšlení od Isidora ze Sevilly po Franze Boase*. Triton: Praha, 2007.
- Campbell, Joseph. *Mýty zapadu. Představy o bozích v dějinách civilizace*. Praha: Pragma, 2002.
- Campbell, Joseph. *The Power of Myth*. New York: Doubleday, 1988.
- Campbell, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků*. Praha: Portál, 2000.
- Camus, Albert. *The Rebel. An Essay on Man in Revolt*. New York: Vintage Books, 1991.
- Carney, David. *All About Myth. An Introduction to Mythoanalysis*. New York: Adastra, 1990.
- Cage, John, Charles, Daniel. *For The Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. London: Marion Boyers, 1981.
- Copland, Jordan. "Underground Ethos – Transvaluation in Punk and Hard Core." *Urban Pop Cultures*, 2012. e-book.

- Cutler, Chris. *File under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*. London: November Books, 1984.
- Cutler, Chris. *Progressive rock: behind the Iron Curtain, the Internet and beyond*. rozhovor, Darrell Jonsson. *His Voice* 2/2009.
- Dale, Steve, Wice, Nathaniel. *Encyklopedie kulturních trendů 90. let*. Brno: Books, 1999.
- Daňková, Šárka. *RAF – Frakce Rudé armády*. Knižnice dějin a současnosti: Praha, 2006.
- Dickerman, Leah. *Dada*. Washington: National Gallery of Art, 2006.
- Dorůžka, Lubomír. *Panoráma paměti*. Praha: Torst, 1997.
- Dougherty, Carol. *Prometheus*. New York: Routledge, 2006.
- Duffell, Daniel. *Making Music with Samples : Tips, Techniques, and 600+ Ready-to-Use Samples*. San Francisco: Backbeat, 2005.
- Dülmen, Richard van. *Historická antropologie*. Praha: Dokořán, 2002.
- Edinger, Edward, F. *Věčná dramata. Skrytý smysl řecké mytologie*. Brno: Emitos, 2007.
- Eliade, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Praha: Oikoymenh, 2001.
- Eliade, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh, 1998.
- Eliade, Mircea. *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press, 2004.
- Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha: Oikoymenh, 2006.
- Eliade, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Praha: Oikoymenh, 2008.
- Eliot, T. S. "Odysseus, řád a mýtus ." *Revolver revue* jaro No. 86 2012: 11–13.
- Frith, Simon. "Music for Pleasure." *The Polity Reader in Cultural Theory*. London: Polity, 1994. 267–241.
- Frith, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.
- Fuchs, Filip. *Kytary a řev aneb co bylo za zdí. Punkrock a hardcore v Československu před rokem 1989*. Praha: Papagájův Hlasatel, 2002.
- Fuchs, Filip. "The Secret History of Punk Rock and Hard Core in Czechoslovakia (1979–1989)." in *Maximum Rocknroll* 339, 340, 341 July, August, September 2011: tři pokračování.
- Gadamer, Hans-Georg. *Pravda a metoda. I. Návys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010.

- Gelder, Ken. *Subcultures. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Oxon: Routledge, 2007.
- Graves, Robert. *The White Goddess*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- Graves, Robert. *Řecké mýty*. Praha: Levné knihy KMa, 2004.
- Guilemin, Marilys, Gillam, Lynn. „Etika, reflexivita a „eticky důležité okamžiky“ ve výzkumu.“ in *Biograf* č. 35, 2004. s. 11–35.
- Hahn, Tomie. *Sensational Knowledge. Embodying Culture through Japanese Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- Hammersley, Martyn, Atkinson, Paul. *Ethnography. Principles in Practice*. London: Routledge, 2007.
- Hartl, Pavel, Hartlová Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010.
- Hebdige, Dick. *Subculture. The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- Hebdige, Dick. *Subkultura a styl*. Praha: Volvox Globátor, 2012.
- Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.
- Horáček, Michal. *Habitus hazardního hráče*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012.
- Horský, Jan. *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním. Úvahy o povaze, postupech a mezích historické vědy*. Praha: Argo, 2009.
- Horský, Jan, Šuch, Juraj. *Narace a (živá) realita*. Praha: Togga, 2013.
- Hošek, Pavel. *C. S. Lewis Mýtus, imaginace a pravda*. Praha: Návrat domů, 2003.
- Chadima, Mikoláš. „Současný stav českého amatérského rock'n'rollu“. in *Vokno 14*, 1988. nestránkováno.
- Iggers, Georg. *Dějepisectví ve 20. století : od vědecké objektivitě k postmoderní výzvě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- Jirous, Ivan Martin. *Pravdivý příběh Plastic People*. Praha: Torst, 2008.
- Jonssonová, Pavla. "Hokkaido Recording Company, Prague." in Koos, Leonard R. (ed.) *Hidden Cities. Understanding Urban PopCultures*. E-book. Oxford, UK: Interdisciplinary Press, 2012.
- Jurková Zuzana, Jonssonová, Pavla. "Plastic People v sítích." in *Společnost českých zemí v evropských kontextech*. Praha: FHS UK, 2012. 167-175.
- Jurková, Zuzana. "Alan Lomax o hudbě jako indikátoru společenské komplexity." *Hlasohled*. Praha: 2009. 1–5. nepublikovaná přednáška.

- Justoň, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Praha: Jazzová sekce, 1981.
- Kalenská, Renata. *Evangelium podle Brabence*. Praha: Torst, 2010.
- Karpenko, Vladimír. *Alchymie. Svět pohádek a legend*. Praha: Academia, 2008.
- King, Bruce. *Robert Graves. A Biography*. London: Haus Publishing, 2008.
- Kořán, Jaroslav, Oslzlý, Petr. *Living Theatre*. Praha: Jazzová sekce, 1982.
- Kouřil, Vladimír. *Divná hudba dob nekalých*. Praha: Volvox Globátor, 2006.
- Kouřil, Vladimír. *Jazzová sekce v čase a nečase 1971-1987*. Praha: Torst, 1999.
- Kundera, Milan. *Ignorance*. London: Faber and Faber, 2002.
- Kundera, Milan. *Encounter*. London: Faber and Faber, 2010.
- Laing, Dave. "Listening to Punk." in Laing, Dave. *One Chord Wonders*. London: Milton Keynes: Open University Press, 1985. 53–81.
- Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologica*. Praha: Argo, 2006.
- Levi-Strauss, Claude. *Mýtus a význam*. Bratislava: Filozofia do vrecka, 1993.
- Lewis, Carroll, S. *Dokud nemáme tvář*. Praha: Návrat domů, 2000.
- Lindaur, Vojtěch, Konrád, Ondřej. *Bigbeat*. Praha: Plus, 2010.
- Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, London: Transaction Publisher, 2009.
- Maffesoli, Michel. *O nomádství. Iniciační toulky*. Praha: Prostor, 2002.
- Machovec, Martin. *Pohledy zevnitř. Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Pistorius a Olšanská, edice Scholares, 2008.
- Malinowski, Bronislaw. *Magic, Science and Religion*. Boston: Beacon, 1954.
- Marcus, Greil. *Stopy rtěnky. Skrytá historie dvacátého století*. Olomouc: Votobia, 1998.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.
- Morley, Paul. *Words and Music: A History of Pop in the Shape of a City*. London: Bloomsbury, 2003.
- Mücke, Pavel, Vaněk, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníka. Teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK a ÚSD AV ČR, 2011.
- Myers, Doris. *Bareface: A Guide to C.S. Lewis's Last Book*. Missouri: University of Missouri Press, 2003.
- Navara, Luděk, Albrecht, Josef. *Abeceda komunismu*. Brno: Host, 2010.

- Nettl, Bruno. *Encounters in Ethnomusicology A Memoir*. Detroit: Warren, Mich. Harmonie Park Press, 2002.
- Nettl, Bruno. *Nettl's Elephant. On the History of Ethnomusicology*. Illinois: University of Illinois Press, 2010.
- Neff, Renfreu. *The Living Theatre*. Indianapolis: Bobb-Merrill, 1970.
- Nietzsche, Friedrich. *Zrození tragédie čili hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008.
- Opekar, Aleš, Vlček, Josef. *Excentrici v přízemí*. Praha: Panton, edice Impuls, 1989.
- Oslzlý, Petr. *Podzemní univerzita*. Brno: Proglas, 1993.
- Pelc, Jan. *Bez ohňů je underground*. Praha: Maťa, 2001.
- Petráčková, Věra, Kraus, Jiří et al. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1998.
- Pilař, Martin. *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002.
- Pokorný, Martin. *Odezvy a znaky: Homér, Dante a Joyceův Odysseus*. Praha: Jitro, 2008.
- Propp, Vladimír. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 2008.
- Putna, Martin, C. (ed.). *Měli jsme underground a máme prd. Podzemní básníci o Havlovi*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2009.
- Ramet, Sabrina Petra (ed.). *Rocking the State*. Oxford: Westview Press, 1994.
- Reyes, Adelaide. „What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century.“ *Ethnomusicology*, vol. 53, no. 1., 2009.
- Reynolds, Simon. *Rip It Up And Start All Over Again*. London: Faber and Faber, 2005.
- Reynolds, Simon, Press, Joy. *The Sex Revolts*. London: Serpent's Tail, 1995.
- Rice, Timothy. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* Spring/Summer, 2003. 151– 179.
- Riedel, Jaroslav (ed.). *The Plastic People of the Universe Texty*. Praha: Maťa, 2001.
- Riedel, Jaroslav. *Kritik bez konzervatoře. rozhovor s Jiřím Černým*. Praha: Galén, 2006.
- Rimbaud, Arthur. *Doušek jedu*. Praha: Československý spisovatel, 1985.
- Selden, Raman, Widdowson, Peter. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993.
- Shelemay Kaufman, Kay. *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

- Shucker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. London: Routledge, 2002.
- Slabý, Zdeněk, Slabý Petr. *Svět jiné hudby*. Praha: Volvox Globátor, 2002.
- Smolík, Josef. *Subkultury mládeže. uvedení do problematiky*. Praha: Grada, 2010.
- Soukup, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha : Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2005.
- Srp, Karel, Jr.. *Minimal & Earth & Concept Art*. Praha: Jazzová sekce, 1982.
- Srp, Karel. *Výjimečné stavy. Povolání jazzová sekce*. Praha: Pragma, 1994.
- Stone Sunstein, Bonnie, Chiseri-Strater, Elizabeth. *FieldWorking. Reading and Writing Research*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2007.
- Strenski, Ivan. *Four Theories of Myth in Twentieth Century History*. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.
- Svítivý, Eduard. *Punk not Dead*. Praha: AG Kult, 1991.
- Szemere, Anna. *Up from the Underground. Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. University Park, PA: The Pennsylvania University Press, 2001.
- Škvorecký, Josef. *Franz Kafka, Jazz a jiné marginálie*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1988.
- Šuch, Juraj. *Naratívny konstruktivismus Haydena Whita a Franka Ankersmita*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2010.
- Šulc, Jan, Riedel, Jaroslav. *Den bude dlouhý. antologie textů českých písničkářů*. Praha a Litomyšl: Klub přátel poezie Paseka, 2004.
- Tomek, Oldřich. "Akce Jazz." in Tábořský, Jan (ed.). *Securitas imperii 10 Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k "vnitřnímu nepříteli"*. Praha: ÚDZK, 2003. 235–329.
- Trestrová, Veronika, Zajíček Pavel. "Co je to zadostiučinění?" *Právo, Salon* 13 10 2012: S6.
- Turner, Victor. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004.
- Turner, Viktor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications, 1982.
- Vaněk, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia, 2010.
- Vaněk, Miroslav. *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Votobia, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre. *Hestia a Hermés. Studie k duchovnímu světu Řeků*. Oikoymenh:

Praha, 2004.

Veselá, Petra. *Memoria e oblio nella società ceca contemporanea*. Milan: diplomová práce, 2011.

Veselý, Zdeněk. *Světová politika 20. století v dokumentech (1945 - 1990)*. Praha: Vysoká škola ekonomická, 2001.

Vlček, Josef. "Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let." in Alan, Josef (ed.). *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001. 201–264.

Vodrážka, Mirek. "Antisystémová queer politika." *Paměť a dějiny* 1 2012: 121–130.

Vonnegut, Kurt. *Kolíbka*. Praha: Kapka, 1976.

Weathers, Winston. "Paradise Lost as Archetypal Myth." *College English/JSTOR* Feb., Vol 14, No 5 1953: 261–264.

Whiteley, Sheila. *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Oxon: Routledge, 2000.

Zamarovský, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta, 1982.

Žižek, Slavoj. *Mluvil tu někdo o totalitarianismu?* Praha: tranzit.cz, 2007.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 „Manifest alternativy“: Josef Vlček: *Úkoly alternativní hudby*, Zpravodaj 9. Pražských jazzových dnů 2. 11. 1979.

Příloha č. 2 „Antimanifest“: Jan Krýzl „»Nová« vlna se starým obsahem“ *Tribuna* 22. 3. 1983, roč. 14, č. 12.

Příloha č. 1 „Manifest alternativy“ : Josef Viček: Úkoly alternativní hudby, Zpravodaj 9. Pražských jazzových dnů 2. 11. 1979

„Tyto teze nechtějí být žádným manifestem nějakého nového hudebního obrození, ale prostým pokusem shromáždit naše představy o cílech a možnostech, které má (nebo by měla mít) neustálým hudebním kvasem pulzující scéna mladých hledačských kapel. Je to defakto jen námět k úvaze, předběžná pravidla hry, pokus o obnažení vztahů mezi komerční kulturní scénou a námi. Čím důrazněji z nich vysvitne váha, jež je kladena především na morálku mladých, tím lépe.

Přesto si však tyto teze nečiní nároků být závaznými pro všechny kapely. Naopak, jediným vpravdě závazným pravidlem je tvůrčí volnost. Alternativní kapela může být elektrická, akustická, ovlivněná Zappou, jazzovou novou vlnou i orientální hudbou, lidovým blues, punkem i moravským folklórem, dětskou říkankou i absolutní poezií.“

1. Není rozdílu mezi manipulací s mladým talentem kdekoliv na světě. Všude je podřízován normám, na nichž systémy stojí. Buď na obchodních nebo ideologických.
2. Umělecké normy našich médií v oblasti zábavného průmyslu jsou špatně maskovaným pláštíkem prospěchářství, alibismu, korupce, omezenosti, konservatismu a nedynamické aplikace dialektického materialismu.
3. Výsledkem těchto norem je playbacková, rozjásaná televizní maloměšťácká kultura a jazz rocková zvukomalba do filmů. Vše se kryje nadnesenými pojmy jako „umělecká kvalita“, „nadčasové hodnoty“ apod. O tom, co nás přežije, rozhoduje doba a čas, nikoli soudy příslušně vyškolených odborníků.
4. Alternativní hudba je proud, který se snaží vytvářet svébytnou hudbu mimo obchodní a estetický diktát médií. Patří do ni folková zpěváci i experimentální kapely, bourající vžitě konvence, pro něž jsou naše disco studia uzavřena.
5. Cílem hudby je vyjádřit takovou myšlenku, kterou nemá možnost vyjádřit žádný jiný druh umění. Nikdy se nesmí ztratit ta kapela, která má lidem co říci, i když přítom

zpěvák dokonale neintonuje nebo bubeník vypadává z rytmu.

6. Teprve z myšlenky se rodí forma, nikdy naopak.

7. Na muziku není třeba absolventského diplomu z konzervatoře. V některých případech je takový diplom i brzdou.

8. Síla leží v nových, nastupujících generacích. Ty je třeba přitáhnout a zbourat jejich strach ze zkušenějších.

9. Umělec nepotřebuje žádný glejt na to, aby byl umělcem. Rekvalifikační zkoušky ponižují. Každý se ohání Beatles – a ti ani neznali noty.

10. Není pravda, že umění má jen lidi bavit, ale taky nesmí jen mentorovat a poučovat. A když – od toho je tu umělecký průmysl od Eltona Johna po falešně realistický Dietlrock Katapultu. Alternativní hudba nenabízí takové zboží denní spotřeby.

11. I negativní reakce je pozitivní, když kapela vyprovokuje posluchače k přemýšlení.

12. Nejzbytečnějšími kritickými měřítky jsou technická zdatnost, perfektnost a blízkost k modernímu jazzu nebo klasické hudbě. Zdůrazňována budiž snaha po originalitě, spontánnost a svéráznost. Upřímnost se rozumí sama sebou.

13. Alternativní hudba není systémem hvězd; vycvičenými tvory v roztleskávaných sálech nás dost krmí komerční kultura. Hlavní je muzika, pak teprve její tvůrce.

14. Nešpiňme se s konzumní kulturou. Peníze, které z této spolupráce koukají, jsou příliš draze vykoupěny. Dělají z umělce slouhu a otroka, nutí ho vytvářet věci, s nimiž nesouhlasí. Ale i s tím nejčistším úmyslem se musí vždycky zeptat: Komu tím slouží? Taktika „ústupek za ústupek“ je nepřijatelná.

15. Cvičit, cvičit, cvičit. Jen mít kde! Budoucnost se však na tyto potíže nikdy neptá.

16. Na vlastní nahrávací studia a gramofonové desky zatím nemáme. Ale dobré dílo přežije i bez toho. The Primitives Group nenatočili jedinou nahrávku a přesto si o nich nové generace mají co povídat.

17. Nebojte se nahrávat sami. Stačí dva magnetofony a už to jsou čtyři stopy. Seržant Pepper nebyl natočen na víc! A místo desek? Magnetofonové pásky nebo kazety.

18. Není ani příliš mnoho možností ke koncertování. Kulturní pracovníci budou ještě dlouho uvažovat v dimenzích, které jsme už dávno překonali. Necht' je proto každý koncert pamětihodnou událostí, o níž se budou dlouhou dobu vyprávět legendy.

19. Syntetizér není jediným zdrojem elektrického zvuku.

20. Nevěřte předstíranému progresu. Niemen a SBB jsou tu proto, aby lidi dezorientovali, aby jim prezentovali dávno zastaralou řemeslnou práci jako krok vpřed. Pokrok tkví v hledání – třebaš neúspěšném – a ne v drmolení omletých formulí.

21. Alternativní hudba není žádný underground, dobrovolně se izolující od reality. Alternativní hudba nezmění svět, ba ani jen naši kulturu, není příčinou jeho budoucích změn, ale důsledkem jeho krize.

Příloha č. 2 „Antimanifest“: Jan Krýzl „Nová« vlna se starým obsahem.“ Tribuna 22. 3. 1983, roč. 14, č. 12.

V posledních týdnech jsme od našich čtenářů dostali řadu dopisů, v nichž se kriticky vyjadřovali k vystoupení některých profesionálních i amatérských hudebních skupin, které se hlásí k tzv. nové vlně rocku. Jejich společným jmenovatelem byl - mírně řečeno - podiv nad tím, jak je možné, že v naší společnosti je mladým lidem předkládán takovýto kulturní brak. Slova na adresu pořadatelů a povolovacích orgánů podobných vystoupení i zřizovatelů těchto „uměleckých“ skupin, nebyla právě lichotivá. Protože nešlo o ojedinělé hlasy, snažili jsme se na tento problém podívat trochu hlouběji.

Rocková hudba není ve sféře zábavné, nebo jak se také říká pop-music, nic nového. Pamětníci vědí, že v poválečném období její vlna prošla světem několikrát. Méně již je známo, zejména mezi těmi, kteří tomuto hudebnímu žánru fandí, že to, co se u nás za rockovou muziku často vydává, má někdy s jejím původním obsahem společný jen název. Rocková hudba měla v procesu svého formování i značný sociální náboj, zejména proti masovému útlaku a proti válce ve Vietnamu. O tom, kam její obsah mířil, nejlépe svědčí skutečnost, že již v roce 1961 Výbor pro neamerickou činnost v USA zakázal vystupování zpěváku Pete Seegerovi, protože jeho písně měly ostrý sociální náboj. Jeho nástupce Bob Dylan již za rok ovládl „rockové pole“ písněmi typu Oxford town o černošském studentu Meredithovi, jenž se mohl zapsat na universitu jen za asistence federální policie. V téže době černošský zpěvák James Brown v Madison Square Garden v New Yorku při koncertu své skupiny vmetl do tváře obhájcům rasismu v USA: „Jsem černoš a jsem pyšný na barvu své kůže, jsem pyšný, že jsem se narodil jako černoš.“

V polovině 60. let svět tleskal skupinám Beatles a Rolling Stones a jejich písním, které odsuzovaly válku ve Vietnamu a barbarství, které v ní Spojené státy s takovou bezostyšností prokázaly; písním, které podporovaly boj černých Američanů v ghettech a slums v New Yorku, Miami a v jiných městech USA... Také velký říjnový pochod v roce 1967 proti špinavé vietnamské válce k Bílému domu začal rockovým koncertem. V té době vznikala jedna bojová píseň za druhou...

Takovýto bojový rock, hudba a texty, které strhávaly tisíce chlapců a děvčat do boje - i když jen živelného - proti politice kapitalistických států, nebyl po chuti její vládnoucí

třídě.

Buržoasní manipulátoři s myšlením, ideologové a diverzní centrály si rychle uvědomili, že rocková hudba - dostane-li „správný“ obsah (tzn. takový, který mládež odvádí od politiky, od třídního boje, od každodenních životních problémů) - se může stát drogou, která má koneckonců stejný účinek jako drogy skutečné. Vede mládež k pasivitě, k útěku od reality do říše snových představ, vytváří bezvýchodné postoje. A obchodníci, manažeři i podnikatelé poznali, že na této hudbě jde také snadno, rychle a hlavně dobře vydělat.

Z rockové hudby se stal velký byznys a také prostředek ideové a kulturní diverze nejen vůči mládeži vlastních zemí, ale i vůči mladým lidem v socialistických státech. Ti, kteří tento proces řídili a organizovali, velmi dobře věděli, že hospodářská krize v sedmdesátých letech a rostoucí nespokojenost mladé generace s prohlubujícím se sociálním útlakem kapitalismu by nezbytně vyvolaly v život staré či nové bojové písně. A právě v této době se objevila „nová“ vlna rockové hudby, která svým hudebním i slovním obsahem měla dát této „ztracené“ generaci kapitalistického světa životní filosofii vyjádřenou heslem No Future - žádná budoucnost. Mládež se měla ztotožnit s životem, který jí připravil kapitalismus. Buďte lhostejní k životu kolem sebe, nejděte s nikým proti ničemu! Nic nemá smysl! To se mělo stát krédem mladé generace. K jeho prosazení měl a má sloužit tzv. punk rock, šílený rock anebo také prevít rock. Primitivní texty spojené s primitivní hudbou, odporné šaty, provokující chování, oplzlá gesta, odmítání všeho normálního, barvení vlasů na zeleno, na modro, na růžovo, tetování hákových křížů, malování barevných pásů na obličej apod. to byl výsledek, který tato vlna přinesla. Nepříliš estetický a velmi často šokující i občany kapitalistických zemí, ale stále lepší, než aby mládež bojovala proti společnosti, která ji do bídy a beznaděje uvrhla. Protože „punkové“ a jejich hudba v mnohém překročili „meze“ únosnosti i pro kapitalistickou společnost a vymkli se svým podněcovatelům z kontroly, bylo třeba uvést vše na „pravou“ míru. Místo tzv. punk roku je šířena a propagována tzv. nová vlna, která

se pokouší vrátit rock k původní hudební dokonalosti. Využívá se k tomu moderní techniky a klasických hudebních projevů a nástrojů. Hudba se mění, ale životní filosofie, kterou „nová“ vlna rocku propaguje, zůstává stejná. V novém hávu je mládeži předkládán starý obsah.

Není náhodou, že tzv. punk rock i „nová“ vlna rocku byly a jsou prostřednictvím západních rozhlasových stanic i jinými cestami (např. pašováním gramofonových desek či magnetofonových kazet) šířeny i do naší republiky.

Záměr, který diverzní centrály sledují, je dvojitý: jednak působit prostřednictvím tohoto hudebního braku přímo na naši mládež, a za druhé pod hesly o „nové“ světové hudební vlně vyprovokovat i u nás vznik skupin, které by produkovaly tuto, všem estetickým a morálním normám odporující hudbu. Cíl, který je sledován, je více než zřejmý - prostřednictvím ohlušujícího rámusu, jednotvárných melodií a primitivních, často vulgárních textů dávat i naší mládeži onu osvědčenou a vyzkoušenou hudební drogu, která by i u nás mladým lidem vštěpovala životní filosofii „No Future“ a takové postoje, jednání a názory, které jsou socialismu cizí. Prostřednictvím této hudby má být i naše mládež vedena k lhostejnosti, pasivitě, k odporu proti společnosti.

I když tomuto „lákání sirén“ a nabádání ke „světovosti“ podlehl jen pár desítek většinou mladých a nezkušených amatérských „umělců“ a skupin, nemůžeme zůstat lhostejní k tomu, že některé hudební skupiny tzv. punk rock, či „novou“ vlnu rocku šíří. O jakou „kulturu“ a „umění“ jde, říkají již jejich názvy (např. Parchanti, Zkárovaný přebal, Žabí hlen, Žlutý pes, Devizový příslib apod.). Je podivuhodné, že již při jejich vzniku tyto „genialitou“ přímo sršící názvy nevadily zřizovatelům těchto skupin (organizacím a kulturním zařízením NV, ROH a SSM), že nevadily těm, kteří je zvou k veřejným vystoupením a umožňují jim, aby své stupidní a hrubé (jiný termín lze těžko použít), lidské city urážející hudební a textové výtvořiny předváděly před tisíci mladých lidí.

Cožpak je možné, aby pod hlavičkou kulturních pořadů, či dokonce koncertů, byl šířen nevkus, propagován alkoholismus a drogy, vulgarizovány vztahy mezi chlapci a děvčaty, a také názory zcela cizí socialistické společnosti? Je snad normální, aby hudebníci a zpěváci vystupovali na jevišti v dámských punčocháčích (které byly jejich hlavním oděvem), aby se svlékali do půl těla, měli pomalované tváře různými barevnými pruhy, ovazovali se řetězy se zámky apod.

S oblečením si v ničem nezadává úroveň hudby a textů. Jednotvárné, opakující se melodie (pokud se tak dá mnohadecibellový zvuk vůbec nazvat) doprovázející texty, za jejichž autory by bylo možné považovat spíše chovance psychiatrických léčeben, než lidi, kteří se vydávají za „umělce“. Bohužel, věc je složitější a vážnější. Texty, v nichž se např. opakují „důmyslná“ slova „kaťa, paťa, haťa“ (Pražský výběr), nebo se pět

minut vyřvává „Bejby, bejby, dej mi kadilak“, či „hipi, hipi, šejk“ (Letadlo), nebo vulgární text „má špinavá záda, nepije, nesolí, nekouří, ale má to ráda“, či píseň s názvem Pal vodsud', hajzle (Jasná Páka), nebo „náš pán je král, má jméno heroin“ (Bronz), vypadající jako výplod chorého mozku, jsou ve skutečnosti výrazem nihilismu a cynismu, hluboké nekulturnosti a ideologických přístupů, které jsou socialistické společnosti zcela cizí.

Bohužel pracovníci některých kulturních zařízení či agentur i další zřizovatelé těchto hudebních skupin si tyto skutečnosti neuvědomují nebo nechtějí uvědomovat. Jinak by nebylo možné, aby Pražské kulturní středisko bylo zřizovatelem profesionální skupiny Pražský výběr (i jiných podobných), jejíž vystoupení (např. v Hradci Králové, o němž jsme již psali) bylo stejně pochybné úrovně jako již jmenovaných amatérských skupin. Také Sdružený závodní klub ROH výstavby hl.m. Prahy by jinak asi těžko mohl o skupině Letadlo napsat: „...Všichni členové skupiny, zejména vedoucí a jeho zástupce, velice svědomitě plní všechny podmínky, ke kterým je zavazuje organizační řád našeho zařízení...“ Vždyť to byla právě tato skupina, která v hořickém kulturním domě vedle jiných „lahůdek“ v průběhu vystoupení vykřikovala: „Du bist Schwein“, a když její členy pořadatelé volali k pořádku a odpovědnosti, obořili se na ně slovy: „Nyní jsme na sále pány situace my a vy běžte do...“ Otázku, jak je možné, že se podobná „kultura“ produkuje pod jejich hlavičkou, je možno položit i dalším. Např. Obvodnímu domu kultury v Praze 8, Okresnímu kulturnímu středisku Praha-východ, některým klubům SSM apod.

Otázek je samozřejmě více. Jak zřizovatelé pracují se svými hudebními skupinami, jak je vedou, vychovávají, jak ovlivňují jejich repertoár a jak kontrolují jejich činnost? Stejně tak je možno položit otázku pořadatelům - vědí, koho si na vystoupení zvou? A když vystoupení neodpovídá zásadám naší kulturní politiky, vyvozují okamžitě příslušné sankce? (Např. odmítnout proplatit honorář, oznámit „kvalitu“ skupiny zřizovateli apod.). Také odbory kultury národních výborů přistupují k povolování těchto „kulturních“ vystoupení značně benevolentně - spokojují se s neúplným vyplněním žádosti, nekontrolují, zda se dodržuje to, co bylo povoleno atd. A pořadatelé často ještě to, co povoleno je, obcházejí (např. při koncertu skupiny Pražský výběr v Hradci Králové - pořadatel PKO tamtéž - do žádosti vůbec neuvedl skupinu Trifidi, která rovněž vystupovala; měl povoleny tři koncerty, ale uskutečnil čtyři). Výsledkem tohoto

neodpovědného počínání řady „odpovědných“ činitelů je kažení vkusu mladých lidí a šíření nejen ideově, ale i morálně velmi pochybných názorů.

Ti, kteří chtějí veřejně vystupovat, i ti, kteří jim to umožňují (pořadatelé a zřizovatelé), si musejí uvědomit, že každému, kdo může promlouvat ke stovkám a tisícům (byť jen hudbou a texty) mladých lidí, se dostává velké důvěry, a každý, kdo vystupuje, musí být po všech stránkách - politicky, mravně, eticky, svou inteligencí i chováním - této důvěry také hoděn. A komu mnohé, všechno z toho, aby této důvěry hoděn byl, chybí, nemá na pódiu co pohledávat. A ti, kteří ať z pohodlnosti, lhostejnosti, či z důvodů, že při podobných „koncertech“ je možno snadno naplnit pokladnu, těmto „takéumělcům“ vystupování umožňují, si musejí uvědomit, že svou činností hrubě narušují zásady socialistické kulturní politiky a vědomě či nevědomě slouží cílům, které sleduje náš třídní nepřítel.

Aby nám bylo dobře rozumněno. Vůbec nejsme proti zábavě, ani proti pop-music či proti rocku. Hudba a zpěv, i hudba zábavná, je nedílnou součástí života mladé generace i nedílnou součástí naší kultury. I zábavná hudba a její texty však musejí být především dobré. Měla by se vyznačovat zpěvností, přitažlivými hudebními nápady, textově by měla vycházet z melodie řeči českého a slovenského jazyka. A její obsah nesmí být vulgární, odpuzující, nesmí propagovat to, co je naší společnosti a životu převážné většiny naší mladé generace cizí.

„Hudba“, již jsme věnovali pozornost, není v široké škále naší zábavné hudby ani převažující, ani určující. Je okrajovým jevem, ale přesto jevem, který nelze přehlížet a mlčet k němu. Naše mladá generace žije v podmínkách životních a sociálních jistot a ve své většině se také na vytváření těchto podmínek, na výstavbě naší společnosti, aktivně podílí. Proto má také právo, aby její vědomí nebylo otravováno tím, co se za kulturu či umění pouze vydává, ale skutečným kulturním hodnotám je na hony vzdálené.