

# **Kultura undergroundu**

Distanční studijní text

Oskar Mainx

**Opava 2018**



**SLEZSKÁ  
UNIVERZITA**  
FILOZOFICKO-  
PŘÍRODOVĚDECKÁ  
FAKULTA V OPAVĚ

**Obor:** Jazykověda, literatura, literární věda

**Klíčová slova:** Dějiny literatury, česká literatura, underground, rocková hudba, česká poezie a próza 20. století

**Anotace:** Opora seznamuje čtenáře s dějinami, proměnami a vývojem fenoménu českého undergroundu, a to jak v literatuře, tak i v hudbě.

**Autor:** **Mgr. Oskar Mainx, Ph.D.**

## Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	6
1 ZÁKLADNÍ TERMÍNY. METODOLOGICKÉ PŘÍSTUPY A OBTÍŽE .....	7
1.1 Uvedení do pojmu český literární underground.....	8
1.2 Principy kultury undergroundu .....	9
2 CHRONOLOGIE, PERIODIZACE, UNDERGROUNDOVÉ VLNY .....	14
2.1 Chronologie a základní periodizace .....	15
2.2 Proměny charakteru undergroundu .....	16
3 PŘEDCHŮDCI I: SKUPINA 42 .....	22
3.1 Skupina 42.....	23
3.1.1 Výtvarná sekce Skupiny 42 .....	23
3.1.2 Literární sekce Skupiny 42 .....	24
4 PŘEDCHŮDCI II: SURREALISMUS.....	27
4.1.1 Gramaticko-automatická metoda .....	31
5 EDICE PŮLNOC .....	34
5.1 Jana „Honza“ Krejcarová .....	38
6 METODA TOTÁLNÍHO REALISMU .....	40
6.1 Totální realismus.....	41
6.1.1 Sbírka <i>Totální realismus</i> .....	41
6.1.2 Metoda totálního realismu .....	42
7 TRAPNÁ POEZIE (IVO VODSEĎÁLEK A EGON BONDY).....	46
8 GENERACE UNDERGROUNDU NAROZENÁ V 60. LETECH I. (OBEČNÁ CHARAKTERISTIKA).....	50
9 GENERACE UNDERGROUNDU NAROZENÁ V 60. LETECH II. (VYBRANÍ AUTOŘI).....	54
9.1 Pavel Zajíček.....	54
9.2 Fanda Pánek .....	56
10 EGON BONDY I.: POEZIE .....	58
11 EGON BONDY II. – PRÓZA (FILOZOFIE).....	65
11.1 Příšerné příběhy .....	66
12 IVAN MARTIN „MAGOR“ JIROUS.....	71
12.1 Život a rodinné kontexty.....	71

12.2	Jirous – organizátor a teoretik undergroundu .....	72
12.3	Jirous – básník .....	74
12.4	<i>Magorovy labutí písně</i> .....	75
13	NEJMLADŠÍ GENERACE UNDERGROUNDU .....	80
13.1	J. H. Krehovský .....	81
LITERATURA .....		84
7.	Poznámky k řešení úloh .....	86
SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY .....		87
PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....		88

## ÚVODEM

*Milí studenti,*

*předkládaná studijní opora by vám měla pomoci při studiu předmětu Kultura undergroundu, poslouží také pro podrobnější orientaci po poetice jednotlivých etap tohoto fenoménu české kultury 20. století. Rovněž bude rozvíjet vaše dosažené znalosti týkající se situace české literatury druhé poloviny 20. století. Vše bude podpořeno pomocí konkrétních vybraných ukázek.*

*Opora zcela jistě nemůže podat vyčerpávající pohled na tento fenomén. Zaměřuje se toliko na vybrané problémy, otázky, díla a osobnosti, která autor textu považuje za symptomatická, jiné tak bylo nutno pominout. S tím souvisí také nezbytnost práce s dalšími materiály a monografiemi z této oblasti. Součástí textu jsou i pokyny pro další studium sekundární literatury, odkazy k primárním textům a odkazy k tutoriálům.*

*Z distančních prvků zde klademe důraz především na samostatné úkoly a úkoly k zamyšlení. Je třeba zdůraznit, že právě tyto úkoly, které nemají jasnou a jedinou odpověď a které jsou vesměs založeny na interpretaci textu, otevírají prostor pro individuální řešení, různé názory a diskusi. Prostor pro ni a pro práci s texty bude především na tutoriálech, ale také v LMS Moodle.*

*Tento distanční studijní text je součástí kurzu v LMS Moodle, kde najdete další kontaktní informace a prostor pro komunikaci s vyučujícím nad terminologickými problémy nad texty.*

## RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Opora má za cíl hlubší seznámení se základními tendencemi, proměnami a poetikou klíčových osobností kultury „pre-undergroundu“ první poloviny 50. let a undergroundu za doby tzv. normalizace. Zohledňuje hlavní osobnosti literatury „normalizační“ v tzv. první i druhé undergroundové vlně (Ivan Martin Jirous, Pavel Zajíček, bratři Topolové, J. H. Krchovský apod.). Neopomíjí ani známé undergroundové skupiny a jejich specifickou úlohu.

V opoře nejprve definujeme obtíže spojené s vymezením samotného pojmu underground, s jeho proměnami souvisejícími s celkovým literárněhistorickým stavem a kontextem. Pokračujeme chronologizací undergroundu a popisem podob jeho jednotlivých vln, které se objevují v letech 50. a za tzv. normalizace. Následuje podrobnější výklad rozvíjený konkrétními ukázkami samotných tvůrců. Především to jsou zakladatelé „podzemních“ aktivit první poloviny 50. let, soustředěných kolem edice Půlnoc, kteří přicházejí s novými metodami umělecké tvorby: totálním realismem a trapnou poezií, zvláště k první metodě se hlásil nikoli pouze její „objevitel“ Egon Bondy“, ale i např. Bohumil Hrabal nebo Bondyho přítel Ivo Vodsedálek apod. Právě těmito metodami se autoři začínají vymezovat vůči surrealismu a surrealistickým vzorům. Následuje část věnovaná vzniku samotného undergroundového společenství, které se formuje především kolem některých rockových kapel (hlavně skupina *Plastic People of the Universe*) a popis tohoto „hnutí“ s jeho specifiky. Výklad zahrne i úlohu Ivana Martina Jirouse, teoretika undergroundu, a některé básnické osobnosti s tímto obdobím spojené (Andrej Stankovič, Fanda Pánek ad.). Následující kapitoly budou věnovány podrobnějšímu ohlédnutí za osobností a dílem Egona Bondyho, prozaika, filozofa i básníka. Poslední části se věnují závěrečné a nejmladší undergroundové generaci kolem skupiny *Psí vojáci* a časopisu *Revolver Revue*, vstupující na scénu v polovině 80. let.

# 1 ZÁKLADNÍ TERMÍNY. METODOLOGICKÉ PŘÍSTUPY A OBTÍŽE

## RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola se zabývá terminologickými proměnami pojmu underground a dalších pojmů paralelně se objevujícím vedle tohoto termínu (alternativní kultura, „podzemí“, underground, oficialita, polooficialita, ilegalita). Kapitola zahrnuje i metodologické obtíže spojené s praktikováním vymezených termínů. Charakterizujeme rovněž základní principy undergroundu podle vymezení Martina Pilaře a Johnny Posset s přihlédnutím k eseji *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* od Ivana Martina Jirouse.

## ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

## CÍLE KAPITOLY



- Charakterizovat pojem underground („podzemí“) a jeho základní charakteristické rysy či principy.
- Diferencovat další pojmy (oficialita, polooficialita, ilegalita) a přístupy k nim.
- Vymezit pojem underground vůči pojmu alternativní kultura.

## KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Underground, podzemí, alternativní kultura.

## 1.1 Uvedení do pojmu český literární underground

O kulturní alternativitě, tedy reflektované, uvědomělé a trvalé opozici vůči tomu či onomu ideovému, myšlenkovému či uměleckému proudu, případně politickému tlaku v oblasti kultury, je zřejmě možno hovořit až s nástupem různě státně-totalitních, autoritářských, dogmatických či absolutistických formací a společenských zřízení. Tj. v euroamerickém kulturním okruhu zčásti již po první, ale výrazněji až **po druhé světové válce**.

Podobné aktivity, které se vyskytovaly po druhé světové válce ať už na Východě či na Západě, lze označit jako protidogmatické, **alternativní** nebo také **podzemní**. Je potřeba ještě dodat, že termín alternativní či podzemní se tu nutně nekryje s termínem ilegální, kterýmžto slovem vyjadřujeme přímo skutečnosti „protistátní“. Pokud jde o situaci v Československu, pak „podzemní kulturu“ přirozeně spatřujeme v letech totality, tedy od 1948 do 1989. V této době se jako „podzemní“ dají označit všechny aktivity neoficiální, nepovolené či zakázané, a to zejména v letech 50. a 70. Aktivity vznikající a působící mimo oficiální kulturu zvláště v první polovině 50. let jsou spojené s tzv. *edicí Půlnoc*, pak autory spjaté kolem této edice lze pracovníčně označit jako autory jakési předchůdce undergroundu, který přichází na scénu až v době normalizace. Pokud jde o dobu let šedesátých či osmdesátých, potom tyto aktivity získávají prostor ve sféře polooficiální, státní mocí v jistém smyslu „trpěné“. Koncem šedesátých let se potom hranice mezi oficialitou a neoficialitou stírá úplně, hlavně v letech 1968-1969 nelze o „podzemí“ ve smyslu nelegálnosti vůbec uvažovat.

Jedná-li se nám však pouze o termín **underground**, pak tento je nutno vyčlenit jenom, slovy Martina Machovce, pro „okruh vyznavačů nekomerční, po roce 1969 pronásledované a zakazované rockové hudby a s ní spojené kulturní a hodnotové orientace, a to dokonce jen jednoho trendu v této hudbě a kultuře. Symbolem je tu skupina The Plastic People of the Universe (...) Posléze se ovšem tento okruh obohatil o množství kulturních aktivit, které horizont nekomerčního, tvůrčího rocku značně přesahovaly.“

Anglické slovo „underground“ se tedy do češtiny běžně překládá podzemí. Z obecných výkladů tohoto slova, jakož i ze znalosti dějin české literatury lze jednoduše odvodit, že undergroundová literatura je taková, která se musí skrývat. Současně se zásadně liší od politických i kulturních konvencí, které jsou v určité době považovány za určující a jsou přijímány většinou občanů, autorů i recipientů soudobé kulturní produkce. Pro další výklady předkládaného fenoménu je potřeba si některé významy konkretizovat a zpřesnit či alespoň se o toto zpřesňování v poněkud chaotickém užívání výše uváděných pojmů pokusit.

V dalším výkladu se inspirujeme terminologií Martina Pilaře a vídeňské bohemistky Johanny Posset. Přihlížíme však i k eseji Ivana Martina Jirouse *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*, který pro oba badatele představuje klíčový zdroj a který si získal velkou popularitu záhy po svém vzniku v únoru 1975 jak v samizdatu (byl spontánně opisován), tak v exilu (v roce 1976 vyšel v pařížském časopise *Svědectví*).



## 1.2 Principy kultury undergroundu

Za zásadní principy kultury undergroundu jsou tedy považovány:

### 1. Vytváření nezávislé kultury zavrhuující jakýkoliv kontakt s establishmentem

Jde o hlavní myšlenku Jirousovy *Zprávy o třetím českém hudebním obrození*. Obdobný postoj však zastávali i autoři edice *Půlnoc* a s nimi spříznění umělci 40. let. Podstatným je na tomto principu také přídomek „kulturní“. U vzniku undergroundu, Jirousovým termínem řečeno „druhé kultury“, šlo především o provozování **kultury nezávislé** na hodnotách, normách, komunikačních kanálech kultury oficiální, prorežimní.

### 2. Radikální odmítání jakéhokoliv nátlaku

Tato zásada by neměla být vnímána jenom jako politický postoj související se slavnými myšlenkami Gándhího (popř. jako křesťanský postoj nenásilí spojovaný třeba s myšlenkami českého náboženského myslitele Chelčického). Odpovědí členů undergroundového hnutí na stupňovaný nátlak ze strany mocenské kultury nebyl otevřený a organizovaný boj. Rozhodli se establishment ignorovat. Pro úřady byl tento postoj nepřijatelný, a proto se na konci 70. let pokusily undergroundu zničit masovým zatýkáním, vězněním a nuceným vystěhováváním z tehdejšího Československa.

### 3. Zřeknutí se závazného uměleckého programu

Autoři edice *Půlnoc* sice příliš s uměleckými programy „totálního realismu“ (Egon Bondy) a „trapné poezie“ (např. Ivo Vodsedálek) či „explosionalismu“ (Vladimír Boudník), které spojovala potřeba vymanit se ze surrealistického vlivu. Nicméně ani jeden z nich nebyl rozhodně chápán jako závazný pro ostatní či pro jakéhokoliv umělce. V undergroundu 70. a 80. let došlo k oživení poetiky pozdního surrealismu nebo totálního realismu i trapné poezie, ale ani ty nebyly považovány za důležitější či jakkoli závažnější než např. jakéhokoliv spontánní, třeba i naivistické psaní. Underground zdůrazňoval autonomní umělecký projev a zahrnoval autory odlišných uměleckých poetik. Avšak podstatnou linií, která vede napříč undergroundovými texty, je možno spatřovat mezi pólem **záměrné** a uvědomělé tvorby na jedné straně a pólem literárního **naivismu** či *insitnosti* na straně druhé. Insitní přístup vidíme jak u autorů tzv. pre-undergroundu (Karel Marysko), tak autorů pozdější undergroundové generace (Quido Machulka, Petr Tatoun, Fanda Pánek apod.). Ovšem jejich *insitnost* je součástí obrovské spontánní radosti ze psaní a spočívá často spíše v nevědomém, než ostantativním porušování zásad tradičního verše, rytmu či rýmu. Proto je k tomuto rysu potřeba přihlídnout i při současném vřazování těchto autorů do literárněhistorického kontextu, stejně jako při jejich interpretaci a hodnocení.

### 4. Autentičnost v životě (alternativní životní formy, např. komunity ad.)

Zmínka sice může vzbuzovat podobnosti s hnutím *hippies* a se studentskými bouřemi na konci 60. let. Přesto však o sobě představitelé undergroundu hovořili jako o tzv. ve-

selém ghettu. Jak politicky, tak kulturně žili v jakémisi druhu dobrovolně vyloučené society, pociťovali sice její absurditu, ale neztráceli smysl pro humor a nadsázku. Z tohoto hlediska bychom jejich kulturu mohli vnímat jako pokračování tradice švejkovské či kafkovské. Nahlédneme-li do životopisů představitelů undergroundu, jejich životy pak skýtají nepřehledné množství příkladů tzv. autenticity a osobitého přístupu k životu. Ten je častěji motivován přesvědčením o své neopakovatelné individualitě či dokonce mytologii, typickým příkladem tu je tvorba Egona Bondyho.

### **5. Autentičnost v umělecké tvorbě (užívání hovorového jazyka a slangu, motivy porušování společenských a kulturních tabu)**

Tento rys nebyl pro underground zcela závazný. Jako příklad zdánlivé neautentičnosti, resp. vysoké míry stylizace lze uvést třeba verše básníků vycházejících z nejmladší undergroundové generace J. H. Krchovského nebo Luďka Markse, které jsou až estétsky kultivované, představující cosi, co označujeme v české literatuře druhé poloviny 80. let jako tzv. neodekadence. Přesto i v těchto básních se často objevuje druhá část jmenovaného rysu, totiž sexuální obrazy mnohdy provokativně ztvárněné (sex s mladými dívkami apod.), ostatně podobně jako tomu bylo třeba u básní Jiřího Karáska ze Lvovic. Užití slangu či hovorovosti bylo ve veselém ghettu čímsi naprosto přirozeným, neboť drtivá většina autorů tvořících v undergroundu pocházelo (zvláště v 70. letech) z dělnických vrstev, často bez maturitního vzdělání. A rovněž i potenciální čtenáři byli také členové „veselého ghetta“; řada undergroundových autorů tedy psala hlavně o ghettu a pro ghetto.

### **6. Vymezení se vůči totalitním a mocenským strukturám**

Tento rys, jak jej předeslala Posset, bychom mohli alespoň částečně zpřesnit jako „Kritický postoj k establishmentu a k jeho ustrnulému systému hodnot“. Underground byl životním i duchovním postojem umělce „*reagujícího na odlidštění a zkurvení hodnot ve světě konzumní společnosti*“, jak uvádí Jirous v již zmiňované *Zprávě o třetím českém hudebním obrození*. Jirous tu prakticky – pro situaci v české kultuře – rozvíjí výrok avantgardního umělce Marcela Duchampa, o tom, že „*velký umělec zitrška půjde do undergroundu.*“

### **7. Odklon od společenských norem**

Uvedme jen na vysvětlenou, že odklon od společenských norem neznamená porušování norem etických, ba snad právě naopak. Uvádí se, že cca 40% lidí spjatých s undergroundem podepsalo Chartu 77, a to hned v prvních dnech či týdnech. Současně je potřeba dodat, že hodnoty (a to i umělecké), které underground vytvářel, byly často jen těžko přijatelné nejen většinovou společností nebo oficiální kulturou, ale i např. z hlediska disentu, který byl k undergroundu – zejména ústy svých některých osobností, např. Václava Černého – velmi kritický; polemiky o undergroundovou estetiku Magora Jirouse s Václavem Černým probíhaly ještě na konci 70. let, a to i navzdory tomu, že v této době byl již underground řadou disidentů v čele s Václavem

Havlem minimálně od procesu s kapelou The Plastic People of the Universe akceptován.

## UKÁZKA



### XIII

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

John Milton

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

Je smutným a častým jevem na Západě, kde byl underground na počátku šedesátých let teoreticky formulován a ustanoven jako hnutí, že někteří umělci, když dosáhli skrze působení v něm ocenění a slávy, vstoupili do kontaktů s oficiální kulturou (budeme jí pro naše potřeby říkat první kultura), která je s jásotem přijala a pohltila, jako přijme a pohltní nové karosérie automobilů, novou módu či cokoli jiného. U nás se věci mají podstatně jinak, daleko lépe než na Západě, protože žijeme v ovzduší naprosté shody: první kultura nás nechce, a my nechceme mít s první kulturou nic společného. Odpadá tedy pokušení, které je pro každého, i toho nejsilnějšího umělce, semenem zhouby: touha po uznání, úspěchu, získání cen a titulů a v neposlední řadě i po hmotném blahobytu, který z toho všeho vyplývá. Zatímco na Západě žije ve zmatku řada lidí, kteří by pro svoji mentalitu tady možná patřili mezi naše přátele, u nás byly věci vymezeny jednou provždy naprosto přesně. Nic z toho, co děláme, se nositelům oficiální kultury nemůže líbit, protože je to použitelné k vytváření dojmu, že věci jsou v pořádku. Věci totiž nejsou v pořádku. Neexistuje v lidských dějinách období, které by bylo bezesbýtku obdobím šťastným, a skuteční umělci byli vždycky ti, kteří upozorňovali na to, že věci v pořádku nejsou. Proto je jedním z výsostných znaků umění vytváření neklidu. Cílem undergroundu na Západě je přímo destrukce establishmentu. Cílem undergroundu u nás je vytvoření druhé kultury. Kultury, která bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jimi vládne establishment. Kultury, která nemůže mít za cíl destrukci establishmentu, protože by se mu tím sama vehnala do náruče. Ale která zbaví ty, kdo se k ní budou chtít připojit, skepse, že se nedá nic dělat, a ukáže jim, že se toho dá udělat mnoho, když ti, kdo to dělají, chtějí málo pro sebe a víc pro druhé. Jedině tak se dají důstojně přežít zbývající léta života, která čekají nás všechny, kdo souhlasí se slovy tábořského chiliasty Martina Húsky: „Člověk věrný jest cennější než jakákoliv svátost.“

Únor 1975

Ivan Martin Jirous: Zpráva o třetím českém hudebním obrození (in *Magorova summa*. Praha: Torst, 1997, s. 171-198.



### KONTROLNÍ OTÁZKY

1. Jaké dvě vlastnosti jsou podle Jirouse klíčové pro umělce, který chce vydržet v undergroundu?
2. Proč nebylo realizovatelné to, co Jirous ve svém textu předeslal, tedy kulturní působení umělců nezávisle na establishmentu?
3. Všimněte si, které motta rámují poslední, 13. kapitolu Jirousova eseje. Jaký mají tyto rámuující citáty smysl?



### SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola se věnovala základní terminologii spojené s fenoménem undergroundu a také s obdobím, v němž je tento fenomén aktuální. Ukázala, jak rozlišit pojmy underground, podzemí, alternativní kultura, umění ilegální, zakázané, druhá a první kultura apod.

---



### ODPOVĚDI

1. Klíčovými vlastnostmi podle Jirousova eseje jsou zběsilost a pokora.
  2. Ve své době se to snad jako realizovatelné jevílo, avšak oficiální režim brzy začal zvláště underground a aktivity spojené s ním silně pronásledovat, rozhodně nehodlal trpět jakoukoli, byť sebemenší možností, svobodného prostoru k tvorbě.
  3. Úvodní motto z Johna Milтона a text zakončující celý esej pocházející od husitského náboženského myslitele Martina Húsky ukazují na inspiraci českého undergroundu v náboženském chiliastickém myšlení, tedy myšlení o apokalypse a konci světa.
- 



### DALŠÍ ZDROJE

BONDY, E. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949-1953. In *Haňta press*, 1990, č. 8, s. 5-9.

HLAVSA, M., PELC, J. *Bez ohňů je underground*. Praha: BFS, 1992.

JIROUS, I. M. O české undergroundové literatuře 70. a 80. let. In MACHOVEC, M. (ed.) *Pohledy zevnitř*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2008.

POSSET, J. *Česká samizdatová periodika*. Brno: Reprografia, 1991.

PUTNA, M. C. My všichni buřiči a měšťáci. In *My poslední křesťané: hněvivé eseje a vlídné kritiky*. Praha: Herrmann & synové, 1994.

---

## 2 CHRONOLOGIE, PERIODIZACE, UNDERGROUNDOVÉ VLNY



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola se zabývá základním literárněhistorickým vymezením fenoménu undergroundu či „podzemí“, a to od počátku padesátých let až po dobu konce „normalizace“. Zahrnuje tři proudy či spíše vlny, které vstupují do české literatury, potažmo kultury, ukazuje, jaký obecný dopad měly tyto vlny, a také to, jak je můžeme dále diferencovat. Neopomeneme zmínit ani skutečnost, jak se underground proměnil vlivem aktivit kolem Charty 77.

---



### CÍLE KAPITOLY

- Charakterizovat jednotlivé undergroundové či podzemní vlny.
  - Ukázat jejich vztah k literárněhistorickému dobovému kontextu.
  - Krátce nastínit problematiku vztahu undergroundu vůči disentu.
- 



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny

---



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Periodizace, podzemní literatura 50. let, edice Půlnoc, literatura undergroundu 70. a 80. let, Charta 77, disent, Revolver Revue.

---

## 2.1 Chronologie a základní periodizace

Budeme vycházet z faktu, že na jedné straně sice underground se jako fenomén sice objevuje až na konci šedesátých let, nicméně přesto lze hovořit o jakýchsi předchůdcích undergroundu a nazvat tyto aktivity „**podzemními**“. Mezi ně pak řadíme zejména autory kolem tzv. edice Půlnoc, jejíž aktivity spadají do první poloviny 50. let.

Můžeme zde v této souvislosti hovořit o určité **první podzemní vlně**. Edice Půlnoc fungovala v letech 1951-1955, jak je možno dovodit z datace jednotlivých svazků. Hlavními iniciátory, tvůrci i neplodnějšími autory edice byli Egon Bondy a Ivo Vodseďálek. Jednou z iniciátorek edice byla také Bondyho *femme fatale* Jana „Honza“ Krejcarová, dcera přítelkyně Franze Kafky a levicové novinářky Mileny Jesenské a avantgardního architekta Jaromíra Krejcara. Krejcarová měla, na rozdíl od zmíněných autorů, nejvíce kontaktů zejména s osobnostmi bývalé avantgardní kultury (např. Karel Teige), proslulost však získala spíše svým extravagantním chováním, pohybujícím se v extrémech od naprosté upřímnosti a výmluvnosti až po mystifikace a permanentní hru s okolím.

Následně **první undergroundovou vlnu**, tedy vlnu undergroundu, který sám sebe i takto definoval, tvořily osobnosti narozené ve čtyřicátých letech, ať už v době válečné či narozené po druhé světové válce a sdružující se kolem několika rockových skupin v čele s Plastic People of the Universe, DG 307 apod. Autoři této vlny se pak více prezentovali v některých samizdatových undergroundových sbornících. Zejména ve *Sborníku Egonu Bondymu k 45. narozeninám*, který nesl podtitul *Invalidní sourozenci* a který uspořádali Ivan Martin Jirous a Jiří Němec. Sborník vyšel v roce 1975 u příležitosti oslavy Bondyho narozenin v restauraci v Klukovicích u Prahy a je považován za jednu z prvních kolektivních manifestací undergroundové literatury. Přispěli zde např. Petr Lampl, Jaroslav Kořán, Andrej Stankovič, Svatopluk Karásek, Věra Jirousová, Pavel Zajíček nebo Fanda Pánek.

**Druhou undergroundovou vlnu** pak představují autoři narození v letech šedesátých a sdružující se kolem časopisu *Jednou nohou*, který záhy od 1985 začal vycházet jako *Revolver Revue*. Mezi jádro této tzv. nejmladší generace undergroundu zahrnujeme bratry Jáchyma a Filipa Topolovy, skupinu *Psí vojáci*, pro něž zprvu tvořil texty právě Jáchym Topol, ale následně se hlavní osobností kapely a frontmanem stal jeho bratr Filip, který psal texty i zpíval. Dále není možno opomenout básníky Víta Kremličku, J. H. Krchovského, prozaika a básníka Petra Placáka, výtvarníka Viktora Karlíka (který navrhl obálku časopisu) nebo kritika Ivana Lampera. Bratři Topolové, ale i další mladí tvůrci byli silně ovlivněni Egonem Bondym a Plasty. Tito autoři sice obdivovali také Jirouse „Magora“, ale Egon Bondy byl bytostí takřka mytologickou, nedosažitelnou. Jáchym Topol říkal, že až do dne setkání nevěřil, že Bondy skutečně existuje. A Bondy měl pak nezastupitelný básnický i řekněme charismaticko-pedagogický vliv zejména na básnickou tvorbu tehdy mladých autorů Krchovského a Jáchyma Topola.

## 2.2 Proměny charakteru undergroundu

Undergroundové veselé ghetto se rozličným způsobem měnilo a přetvářelo. Lze vytyčit základní chronologii podle některých převážně politických událostí:

### Období let 1970–1974

Lze je charakterizovat jako snahu o vyhnutí se přímému střetu (kontaktu) s totalitou a mocí; snahu neskrývat se, ale ani na sebe moc neupozorňovat. Výrazný zlom však nastal v roce 1974, kdy došlo k policejnímu zásahu v Rudolfově u Českých Budějovic, známém jako budějovický masakr. V hospodě Na Americe měli hrát Plastic People, nakonec hrála jen předkapela Adepti. Skupina Plastic People vůbec nehrála. Účastníci koncertu byli brutálně zmláceni skupiny policistů utvořily (za asistence policejních psů) před nádražím kordon, uličku, kterou byl nucen projít každý účastník a byl z obou stran mlácen, pak je odváželi k výslechům a stříhali máničkám vlasy, které byly symbolem protestu. Underground si od této chvíle začal sám sebe uvědomovat jako underground; nebyla cesta zpět, neexistovala třetí, nějaká střední cesta, pouze buď – anebo. Nevyvedený koncert si skupina „zopakovala“ dubnu 2010 si Plastic People konečně zahráli po 36 letech v hospodě Na Americe.

#### Fenomény undergroundu:

##### a) svatby

PPU a undergroundové kapely začínají hrát už pouze neoficiálně, pokoutně a Magor Jirous objeví možnost hrát *na svatbách*, nakonec PPU budou vystupovat i na Magorově vlastní svatbě s Věrou Jirousovou; Jirous byl právě ten, který uměl vše následně zorganizovat, zaplatit sál apod.

##### b) tzv. chození na hory

pochody na koncerty a undergroundové akce Jirous nazýval *chození / cesty na hory* podle husitských náboženských poutí za lidovými kazateli

**Pocit ghetta** – nejprve je potřeba připomenout, že tyto fenomény undergroundu jako pocit ghetta či vzájemné soudržnosti a solidarity začaly být záhy vnímány nikoli jako provizorium, ale jako **trvalý stav**. Současně však s oněmi pocity „solidarity psanců“, což se zákonitě začaly objevovat pocity sekty, výlučnosti nebo vlastní nadřazenosti.

Ostatně právě v Bondyho románu *Invalidní sourozenci* je svět zobrazován jako rozdělený na „my“ x „oni“. Tato psychologie ghetta pak vytvářela pocity stálého ohrožení a omezení komunikace s okolním světem, což v průběhu sedmdesátých let ústilo nejprve do utopicko-chiliastických nálad. To je dobře patrné nejen v *Invalidních sourozencích*, ale také v Bondyho poezii a koneckonců i v básnických textech nastupující druhé undergroundové generace kolem hudebních skupin Plastic People DG 307, např. hudebních i básnických textech Pavla Zajíčka apod. Současně ovšem se vedle těchto nálad objevuje



vzájemná tolerance a podpora, ghetto tak začíná být utužováno. Záhy je však ono utužování překonáváno komunikací undergroundu s osobnostmi z jiných tzv. paralelních polis. Underground se stává prostorem a pospolitostí založenou na názorové pluralitě právě od té doby, kdy do něj začínají pronikat osobnosti ze zaniklého časopisu *Tvář* (časopis vycházel v letech 1964–65 a 1968–69 a pak byl cenzurou zastaven), jako byli zejména filosof Jiří Němec, básník Andrej Stankovič, kritik Jan Lopatka nebo básník Zbyněk Hejda.

### Období let 1975–1976

Nastává posilování původního procesu z minulých let, začínají vznikat první obrazy undergroundové kultury její **reflexe** sebe samotné. *Invalidní sourozenci* (1974) jsou tak nazýváni „biblí undergroundu“. Současně jsme ale svědky prvního a pro underground snad nejzásadnějšího zlomu, kterým je proces s českým u. v březnu 1976 s PPU, kdy jsou odsouzeni Jirous, Zajíček, Brabenec, Karásek. To mělo přímý dopad na to, že o underground se začali zajímat rozmanití disidenti a odpůrci režimu, halně Václav Havel a celkově disent. Ten se podílel na vzniku dokumentu Charta 77, manifestu vyzývajícím režim k dodržování lidských práv podle dohod z Helsinek a stanov OSN.

## UKÁZKA



### Zpráva

Ve dnech 17. března tohoto roku a následujících bylo vzato do vazby celkem 22 osob. Po téměř dvou měsících je osm z těchto obviněných ve vazbě ve věznici v Praze 6 – Ruzyň, 7 dalších ve věznici v Plzni-Borech a 7 osob bylo postupně propuštěno k vyšetřování na svobodě.

Všichni obvinění jsou trestně stíháni pro trestný čin výtržnictví podle § 9/2 k § 202/1, 2 trestního zákona. V usneseních, jimiž prokurátor uvalil vyšetřovací vazbu na první zadržené, je velmi obecně řečeno, že tohoto trestného činu se dopustili dne 21. 2. t. r. v sále pohostinství v Bojanovicích, kde během hudebního vystoupení užívali hrubých a vulgárních výrazů, které pohoršily větší počet občanů. Když vyšlo najevo, že byla vzata do vazby i osoba, která v Bojanovicích vůbec nevystoupila, bylo obvinění ještě více zobecněno, takže se v něm praví, že další obviněné osoby se dopustily tohoto trestného činu stejným způsobem v minulosti (blíže nevymezené) na různých místech ČR. U všech obviněných byly v rozporu s prováděcími pokyny k příslušnému paragrafu se zadržením provedeny domovní prohlídky. Byly zabavovány všechny strojem psané texty, soukromá korespondence, zejm. cizojazyčná, magnetofonové pásky a fotografie. Posléze byla zajištěna kompletní elektronická aparatura jedné hudební skupiny, jejíž členové jsou všichni v tomto trestním řízení, včetně některých hudebních nástrojů (např. soupravy bicích). Aparaturu hudebníci sami stavěli po léta ze svých vlastních prostředků a její cena přesahuje 50 000 Kčs. Jako vazební důvod u všech osob bylo uváděno nebezpečí pokračování v trestné činnosti a ovlivňování svědků. Svědeckých výslechů v Praze již bylo provedeno více než

100. Výslechy svědků i obviněných jsou vedeny vyšetřovateli kriminální bezpečnosti pod vedením státní tajné bezpečnosti.

K této rozporuplné základní situaci pak přistoupila oficiální insinuace, která je zcela v rozporu se skutečností. V rozhlase a v televizi ze dne 7. 4. a ve veškerém denním tisku ze dne 8. 4. a v týdeníku pro politiku, vědu a kulturu Tvorba ze dne 15. byl zveřejněn velmi jednohlasý a ostrý útok proti skupině obviněných. Dozvěděli jsme se odtud, že těchto mladých lidí se zastaly západní sdělovací prostředky jako „opozičních umělců“. Dle tvrzení čs. sdělovacích prostředků je prý však, jako obvykle, jedná o výmysl a pomluvu. Na tiskové konferenci se zástupci státní bezpečnosti byli pracovníci našich sdělovacích prostředků seznámeni s touto verzí: bezpečnostní orgány byly nuceny po bezvýsledném několikaletém preventivním výchovném působení, kdy nepomohly domluvy, opakované peněžité pokuty ani jiné tresty, zajistit několik mladých lidí, které jen stěží je možno vydávat za umělce. Jedná se o zkrachovalé vysokoškoláky, individua trvale se vyhýbající poctivé práci, z nichž většina již byla trestána a psychiatricky léčena. Holdují nadměrnému požívání alkoholu, drog a jiných omamných látek. Jejich vystoupení končila výtržnostmi, demolicemi a orgiemi s požíváním drog. K zvýšení působnosti tohoto sdělení byl předveden film z vystoupení, při kterém se novináři pohoršili nad sóly na hoblík, štípáním dříví na pódiu atd. Podle uváděných údajně pohoršlivých scén mohl však ten, kdo před léty sledoval produkci avantgardní hudby, rozeznat záznam oficiálního vystoupení z r. 1971, dnes již pět let zaniklé skupiny, která s činností zadržených nemá nic společného. Na televizní obrazovce mohli např. všichni příbuzní a známí jednoho z obžalovaných zahlédnout jeho fotografii s urážlivým tvrzením, že jde o recidivistu, narkomana atd., ačkoliv se jedná o vždy řádně zaměstnaného středoškoláka, který se vzorně stará o svou manželku a osmiměsíčního syna a který nebyl ani nikdy trestán ani pokutován, neholduje alkoholu, natož drogám.

Dana Němcová: Zpráva. In „*Hnědá kniha*“ o procesech s českým undergroundem (květen-červen 1976)

---



## **KONTROLNÍ OTÁZKA**

Které klíčové události měly za následek proměnu undergroundové kultury? Ať už směrem k vnitřní integritě, či k otevření se dalším okruhům občanského a kulturního odporu?

---

**Období let 1977–1980**

V této době dochází k **narušení integrity** undergroundu:

- a) v pozitivním smyslu – větší otevření politickým otázkám a vznik časopis *Vokno* (1979), do něhož se Jirous po návratu z třetího věznění zapojil, šéfredaktor František Stárek Čuňas. *Vokno* vycházelo v nákladu 350-380 kusů, podle průzkumu Stárka se dostalo číslo ke skoro 7000 čtenářů. Většina z undergroundové komunity podepsala Chartu 77, čímž si konečně underground konečně získal váhu i u disidentů.
- b) v negativním smyslu – větší pronásledování – zesílení tlaku na u., vrchol v letech 1980/81 → odchod do exilu Karásek (Švýcarsko, kde také pracoval jako kněz), Pavel Zajíček (do Francie), Brabenec a Němec (Německo); metody StB byly nucení k vystěhování nebo dokonce **zapalování** soukromých domů, kde se lidi z undergroundu scházeli, např. zapálení soukromého domu v severočeských Kerharticích poté, co v něm PPU odehráli koncert ad.

### Období let 1981–1985

V této etapě dochází k emigraci celé řady osobností do vynuceného exilu: Brabenec, Zajíček, Karásek. Nastává období tvrdé represe, která měla paradoxně za následek nástup mladé generace v poloviny osmdesátých let s novými tvůrčími přístupy a styly.

### Období let 1985-1989

Těmito roky lze vyčlenit poslední etapu undergroundové kultury. V této etapě nastupuje tzv. nejmladší generace undergroundu kolem časopisu *Revolver Revue*, který začal vycházet v roce 1985, když mu před tím předcházelo několik čísel časopisu *Jednou nohou*. Jádro tvořili mladí básníci a umělci kolem skupiny Psí vojáci, především bratři Jáchym a Filip Topolové, pak autoři *Revolver Revue*, hlavně Viktor Karlík, Vít Kremlička či Petr Placák a Jan Placák.

## UKÁZKA



Vždy jsme si byli vědomi, že jsme součástí opozice. Kdybychom na to snad začali zapomínat, pak by nám to připomněly policejní výslechy. Zásadní nespokojenost se stávajícími poměry, s politickým režimem a nechť publikovat cokoli v nakladatelstvích podléhajících tomuto režimu – to bylo samozřejmé. Podle mého názoru pak mělo ještě větší význam to, co přímo vedlo k založení *Revolver Revue* a její ediční řady, totiž neuspokojivý stav samizdatového vydávání. Vycházelo sice značné množství vynikajících knižních titulů v zavedených samizdatových edičních řadách, jakými byly např. Vaculíkova edice *Petlice* či Havlova edice *Expedice*, nám však připadalo, že dopad těchto vydavatelských aktivit, jejich „akční rádius“ je velice omezený. Tam šlo o ediční činnost spisovatelů, jejíž cílovou skupinou byli zase jen spisovatelé. A i když jsme tvůrce těchto samizdatových edic obdivovali, chtěli jsme to se samizdatem zkusit jinak. (...)

A my skutečně byli jak blázni. Podařilo se nám vydat první číslo Revolver Revue v šedesáti výtiscích. V té době nám to připadalo jako obrovský náklad – aspoň pro začátek jako úspěch. Od samého počátku nám šlo o to vydávat časopis pro široký okruh čtenářů – nechtěli jsme to dělat jen pro pár intelektuálů z disentu či exilových vydavatelů. Právě proto jsme si vybrali jiný vzor, totiž o něco starší časopis Vokno, který vydával František Stárek. V té době byl však Stárek bohužel ve vězení a budoucnost Vokna byla nejistá – a kromě toho jsme si uvědomovali, že se lišíme i v zaměření, v tom, co chceme, aby náš časopis obsahoval. Kritizovali jsme jiné samizdatové vydavatele za to, v jak nízkých nákladech publikovali – často jen to, co se dalo pořídit psacím strojem a jednou sadou průklepů. Těch 12 až 16 kopií, jichž šlo takto dosáhnout, opět činilo z takovýchto edicí exkluzivní záležitost. Uvědomili jsme si, že i když jsme vyrůstali ve stejných kulturních tradicích jako ti, kdo byli o dvacet třicet let starší, duchovně jsme již někde jinde.

Především jsme byli po roce 1948 první generací autorů, která neznala nic jiného než to, čemu komunisté říkali socialismus. Pracovali jsme jako topiči, myči oken, noční hlídači, byli mezi námi invalidní důchodci – stejně tak jako byla řada takových v generaci našich otců a dědů, jimž jsme se ostatně podobali i způsobem materiálního a duchovního života, ale jedna odlišnost tu byla: my totiž nikdy nepoznali nic jiného. A také jsme po řadu let nevěřili, že bychom někdy něco jiného poznat mohli. Už navždy jsme měli žít v podsvětí, do něhož jsme se dostali v době dospívání. Nikdo z nás nikdy nezažil to, co znamená být slavným spisovatelem, a samotná představa, že by naše knihy měly být k dostání na pultech knihkupectví, byla absurdní a směšná. Nikdo z nás neměl zkušenosti těch autorů, kteří tvořili jádro zakázané literatury: spisovatelů, kteří byli miláčky národa, jejichž tváře a knihy byly v šedesátých letech všeobecně známé. Kolem autorů mladší a nejmladší generace panovalo naprosté ticho. Literární kritika jim nevěnovala ani nejmenší pozornost.

Jáchym Topol: Příběh Revolver Revue. In *Pohledy zevnitř*, Příbram: Pistorius & Olšanská, 2008, s. 83-95.

---



## SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola pojednává o jednotlivých generačních vlnách undergroundu, ale i o undergroundové kultuře, jak se proměňovala v průběhu „normalizace“. V undergroundové kultuře lze vydělit několik etap, přičemž se jeví jako zásadní rozdíl mezi léty sedmdesátými a osmdesátými, zejména s ohledem na maximální zesílení mocenských represí. V osmdesátých letech je undergroundová kultura pod velkým tlakem režimu a řada osobností kolem Plastic People odchází do nuceného exilu. Naopak zaznamenáváme nástup nové un-

dergroundové generace kolem časopisu *Revolver Revue*, která zaujala k režimu snad ještě radikálnější postoje než její předchůdci.

---

## ODPOVĚDI



Primární klíčovou událostí byl policejní masakr v Rudolfově u Českých Budějovic. Další podstatnou událostí byl proces se skupinou Plastic People, jehož přímým důsledkem byla občanská iniciativa Charty 77 a otevření se undergroundu disidentským kruhům.

---

## DALŠÍ ZDROJE



BONDY, E. *Invalidní sourozenci*. Praha, Akropolis, 2012.

HÁJEK, Š., PLZÁK, M. KARÁSEK, S. *Vino tvé výborné, rozhovory*. Praha, Kalich 1999.

MACHOVEC, M., NAVRÁTIL, P., STÁREK ČUŇAS, F. (eds) *„Hnědá kniha“ o procesech s českým undergroundem*. Praha, Ústav pro studium totalitních režimů, 2012.

MACHOVEC, M. (ed.)

SKILLING, H. GORDON *Samizdat and Independent Society in Central and Eastern Europe*. Houndmills, Macmillan Press, 1989.

### 3 PŘEDCHŮDCI I.: SKUPINA 42



#### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

V kapitole se zabýváme některými vybranými poetikami či osobnostmi, které měly vliv na okruh autorů kolem edice Půlnoc, na formování její poetiky i další směřování zde se sdružujících tvůrců. Jako klíčové se tu jeví jednak působení básnické i výtvarné Skupiny 42 a její způsob vidění skutečnosti, jakož i výběr témat a vůbec její zaměření na „periferii“ jako takovou. Druhým zásadním vlivem byl surrealismus a jeho teorie i praxe, s nímž se byli nuceni autoři kolem edice Půlnoc vyrovnávat a na nějž však, ať už to bylo přímo jejich záměrem, či nikoli, také navazovali.

---



#### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

2 hodiny

---



#### **CÍLE KAPITOLY**

- Ukázat blíže umělecký kontext okruhu autorů kolem edice Půlnoc.
  - Charakterizovat výtvarnou a literární sekci Skupiny 42 a vlivy surrealismu.
  - Určit hlubší vlivy dvou uměleckých poetik na tyto autory.
- 



#### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

Skupina 42, surrealismus, pozice „očitého svědka“, antipoetičnost, gramaticko-automatická metoda.

---

## 3.1 Skupina 42

Skupina kolem edice Půlnoc je formována především dvěma básnickými seskupeními či lépe řečeno uměleckými vzory, popř. poetikami. Tou pevní je Skupina 42. Ta se zrodila již v čase protektorátu a měla dvě sekce, sekci výtvarnou a sekci literární či přesněji řečeno básnickou.

### 3.1.1 VÝTVARNÁ SEKCE SKUPINY 42

Přihlásili se k ní postupně malíři František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček, později i Bohumír Matal, sochař Ladislav Zívr, fotograf Miroslav Hák a teoretici Jindřich Chalupecký a Jiří Kotalík. Pro Skupinu 42 bylo příznačné úzké sepětí literárního a výtvarného projevu, ostatně sám Jiří Kolář později proslul jako autor svých specifických koláží a proláží. Vazba výtvarného umění a literatury se následně promítala i do řady společných témat a motivů a obdobných postupů ztvárnění světa i básnických či výtvarných technik. Malíři Skupiny 42 pak ilustrovali knížky svých přátel literátů a ti naopak doprovázeli katalogy jejich výstav básněmi (např. ilustrace Bohumíra Matala k básni Josefa Kainara Stříhali dohola malého chlapečka aj.). Výtvarníci Skupiny 42, kteří prošli zkušeností kubismu i surrealismu, byli na vrcholu své tvorby v letech 1945-1948 a v této době objevují prostředí pražské periferie i tehdy nepříliš atraktivní pražské dělnické čtvrti jako byla např. Libeň, Holešovice, Košíře aj. Jejich klíčovými výtvarnými emblémy se tak stávají libeňský plynojem, dřevěné ohrady, nádraží, dělnické kolonie, cihlové zdi, telegrafní tyče, zapomenuté dvorky, pasáže, obrazy z pražských tramvají i konečných stanic.

Výtvarnou poetiku Skupiny 42 charakterizuje jednak předmětný svět věcí, jednak – slovy prvního svazku akademických *Dějiny české literatury* – „existenciální pocit samoty uprostřed města“, prostor náhle vyvstanuvšího ticha a samoty se tak manifestuje buď prostřednictvím magické věčnosti (např. František Hudeček), nebo jakési tesklivé atmosféry vzpomínek (hlavně Kamil Lhoták). Obojí však ukazuje městský prostor jako situaci vyjevující v moderním a průmyslovém prostředí existenciální charakter. Opuštěná zákoutí, nádraží a křižovatky jsou tak podle *Dějin* „místem lidského míjení, samoty jedince v davu.“ Dlužno podotknout, že básníci Skupiny 42 podobný „prostory osamění“ nacházejí nejen na periferiích či výše uvedených toposech, ale i v prázdných bytech, a především v lidské komunikaci, jak je to patrné např. u Jiřího Kainara.

#### ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



1. Podívejte se na obrazy autorů Skupiny 42 z tohoto období. Zejména se zaměřte na dílo Kamila Lhotáka, Františka Grosse a Františka Hudečka nebo fotografa Miroslava Háka.
2. Jaká díla vás u těchto autorů konkrétně zaujala, a proč?

3. Vypište si některé tituly jejich výtvarných (fotografických) prací a vztáhněte je na výše uvedená klíčová témata a motivy.

### 3.1.2 LITERÁRNÍ SEKCE SKUPINY 42

V části literární byli členy Skupiny 42 Ivan Blatný, Jiří Kolář, Jan Hanč, Josef Kainar a Jiřina Hauková. Řada autorů však měla ke Skupině 42 blízko, mezi jinými např. Bohumil Hrabal, malíř a žurnalista Zdeněk Rykr nebo jeho manželka Milada Součková. Spřízněným literárním kritikem skupiny se stal Jan Grossman. Jako literární teoretik a estetik působil již výše zmíněný Jindřich Chalupecký v revui *Listy*. Jako celek se uskupení sice představilo v časopise *Život* až v roce 1946, ovšem na druhé straně nebylo zase tak závazné, aby svojí jednotnou poetikou omezovalo jednotlivé tvůrčí individuality. Chalupecký ve své programové stati *Generace* v roce 1942 odmítl konkurenční básnickou skupinu Ohnice s Bednářovou koncepcí „nahého člověka“ a zdůraznil přimknutí ke konkrétní skutečnosti člověka, jeho každodenního života v prostředí města. Básníci Skupiny 42 se obecně pokoušeli o prozaizaci verše, hovorovost jazyka a celkovou antipoetičnost výrazu kolidující se stávajícími básnickými konvencemi. Jejich výpověď byla záměrně roztříštěná „na řadu navzájem se osamostatňujících se detailů, jejichž montáží se snažili postihnout v jednom okamžiku simultaneitu dění.“ Právě „záběry ze všedního života a útržky letmo zachycených hovorů se básníci pokoušeli scelit v dramatický příběh, stvořit epický mýtus každodennosti.“ Nepominutelným rysem Skupiny 42 rovněž byla inspirace z angloamerických literatur. Právě pokud jde o zahraniční kulturu, obraceli se tito autoři do anglosaského světa, do anglosaské literární tradice. Mezi jejich překladatelské počiny patří Eliotova *Pustá země* (1947), na které se podíleli Jiřina Hauková a Jindřich Chalupecký, nebo sbírka sociálně laděné poezie Carla Sandburga *Ocel a dým*, kterou Jiří Kolář a Jiří Kotalík vydali v roce 1946. Skupina 42 tak splácí české literatuře dluh, jenž má vůči obdobným zásadním textům angloamerické poezie původně vycházejících již ve dvacátých letech.



#### UKÁZKA

Oblekl jsem se,  
sklidil ze stolu nedotčený papír,  
uložil knihy, které jsem v poledne přichystal,  
snědl zbytek jídla,  
naposled umyl ruce  
a zapálil cigaretu,  
ale sešel jsem do druhého patra  
a vrátil se.

Jiří Kolář: 14. března 1948, in *Dny v roce*



## SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Jak byste charakterizovali prostředky antipoetičnosti ve výše uvedené Kolářově básni?
2. Přečtěte si další z Kolářových textů z této sbírky, popř. z paralelně vznikající sbírky *Roky v dnech*, která již z politických důvodů nemohla vyjít.

Egon Bondy, nejvýraznější literární osobnost edice Půlnoc, se v jednom ze svých raných textů *Myšlenky o hladu* (ze sbírky *Fragmenty prvotin*) ke Skupině 42 polemicky vyjadřuje: „*Položil jsem jí hlavu do klína a leželi jsme na vysoké střeše. Vidíme celé město, řekl jsem, nenávidím Skupinu 42.*“ Ovšem současně je tu – prostřednictvím onoho „nadhledu“ lyrického mluvčího nad popisovanou skutečností – patrné využití jedné ze zásadních kategorií básnické poetiky Skupiny 42, a to pozice očitého svědka. Jde o specifické „zaostření“ lyrického subjektu, který pak může působit snad až chladně a odměřeně. Ovšem je zcela nepochybné, že Bondyho metoda totálního realismu je tímto fenoménem „očitého svědka“ ať už vědomě, či nevědomě ovlivněna. Chceme-li to vyjádřit konkrétněji, pak ona nulová axiologie skutečností, tedy postoj, který je založen na nehodnocení faktů a jen na jejich prosté registraci Bondy dovádí ve své sbírce *Totální realismus* až k absolutnosti k „totálnosti“.

## ODPOVĚDI



Antipoetičnost v Kolářově básni se ukazuje jednak skrze samotný verš, který tu připomíná prozaický či deníkový zápis, verš je stylizován do autentické výpovědi. Současně Kolářův text je tvořen minimem básnických prostředků, nenajdeme tu obvyklé básnické figury, ani tropy. Báseň svou dokumentární popisností připomíná Bondyho totálně realistickou poezii ze stejnojmenné sbírky.

## DALŠÍ ZDROJE



HYNEK, K. *S vyloučením veřejnosti*. Praha: Torst, 1998.

CHALUPECKÝ, J. *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

KOŽMÍN, Z., TRÁVNÍČEK, J. *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno: Jota, 1998.

PEŠAT, Z. (ed.) *Skupina 42: Antologie*. Brno: Atlantis, 2000.

TRÁVNÍČEK, J. Osud ve stavu řeči. In *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996.

TRÁVNÍČEK, J. Svědek v poezii Skupiny 42. In HODROVÁ, D. (ed.) *Proměny subjektu I*. Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu ČAV, 1993.

---

## 4 PŘEDCHŮDCI II: SURREALISMUS

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola pojednává o bohatých vztazích edice Půlnoc či autorů kolem ní se pohybujících a surrealistů. Ukazuje na jednotlivé významné osobnosti surrealismu, které měly vliv na situaci kolem edice Půlnoc, na tvorbu Egona Bondyho i dalších autorů. Současně se věnuje i specifické metodě gramatického automatismu, kterou tito autoři objevili a praktkovali.

---

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

---

### CÍLE KAPITOLY



- Charakterizovat vlivy druhé vlny surrealismu na autory kolem edice Půlnoc.
  - Představit metodu gramatického automatismu.
- 

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Surrealismus, Surrealistická skupina, Libeňští psychici, Záběhlická skupina surrealistů, gramatický automatismus.

---

Lze říci, že literární prostředí, z něhož vyšli autoři sdružení kolem edice Půlnoc bylo ve velké míře surrealistické. Surrealistická východiska sdíleli nejen Egon Bondy či Ivo Vodsed'álek, ale např. také Bohumil Hrabal. U Bondyho je vztah k surrealismu zapříčiněn

i obdivem k Závaži Kalandrovi, surrealistickému kritikovi popravenému v monstrprocesu s Miladou Horákovou v roce 1950 (Kalandru Bondy doslova jmenuje v jedné verzi své básnické sbírky *Totální realismus*). V surrealistických metodách je možno jednoznačně spatřovat inspiraci i u Vladimíra Boudníka a jím objevené tvůrčí metodě explosionalismu, v poetice surrealismu tvořili také malíř Mikuláš Medek i jeho manželka Emila Medková. Ale stejně tak i mnozí další autoři spjatí s edicí Půlnoc.

**Surrealistická skupina** byla založena v roce 1936 Vítězslavem Nezvalem a formovali se v ní umělci jako Konstantin Biebl, Toyen, Jindřich Štýrský, Karel Teige, Bohuslav Brouk ad. Surrealistické hnutí se v Čechách úspěšně rozvíjelo i za podpory zakladatelů surrealismu, kontakty pražské avantgardy s André Bretonem byly v meziválečné době velmi intenzivní a je třeba dodat, že Francie a potažmo Paříž byly považovány za tehdejší centra kultury, navíc tento postoj nezastávali jen surrealismu, ale v některých svých textech i Egon Bondy. Obecně byl surrealismus znakem odporu proti omezeným národním zájmům a strnulým konvencím, tedy proti zákonům a pokřiveným společenským normám jak protektorátu, tak stalinismu. Díky tomu, že jako umělecký směr pracuje surrealismus s vyostřenými protiklady, že využívá skandály a provokace, umožňoval zachytit řady společenských deformací podněcovaných těmito režimy. České surrealistické hnutí překalo druhou světovou válku a konec konců i poměry stalinismu a na svoje tradice navazovalo především v šedesátých letech, kdy hovoříme o další surrealistické vlně představované osobnostmi jako Věra Linhartová či Petr Král, Milan Nápravník, Prokop Voskovec.

Po roce 1945 jsme však svědky nástupu nové vlny surrealistické generace, jejíž projevy se formovaly již za války. Patřily k ní např. Skupina Ra, založená v Rakovníku v roce 1942 a řada dalších menších surrealistických skupin. Dědictví Surrealistické skupiny, Nezvalem svévolně rozpuštěné v roce 1938 (která však nakonec fungovala dále i bez Nezvala), rozvinul kritik a básník Vratislav Effenberger, který kolem sebe soustředil autory, jako byli manželé Medkovi nebo básník a prozaik Karel Hynek. Někteří toto období nazývají tzv. postsurrealismem (např. Stanislav Dvorský). Surrealismus se s nástupem stalinistické totality zákonitě – stejně jako za doby nacistické okupace, kdy jednoznačně patřil do tzv. *entartete Kunst*, čili zvrhlého umění – ocitá po roce 1948 opět v ilegalitě či pololegalitě. V této době je rozdroben do různých malých skupin, mnohdy nazvaných podle pražských městských částí, v nichž se autoři scházeli.

Existují tady např. tzv. **Libeňští psychici**, jejichž jádro tvořili bratři Stanislav a Vladimír Vávrovi a kam patřili také Jiří Šmoranc či Zdeněk Buřil. Kvůli „neakademičnosti“ většiny tvůrců sdružených v této skupině, bychom pro ně mohli použít termín Jindřicha Chalupického, „plebejský surrealismus“, který tento kritik použil pro umění Vladimíra Boudníka. Především bratři Vávrovi udržovali čilé kontakty právě s okruhem kolem edice Půlnoc a také docházeli v první polovině padesátých let na tzv. *svatby v domě*, inspirativní umělecká a intelektuální setkávání v Hrabalově libeňském domku v ulici Na Hrázi 24. Hrabal si svoji adresu soukromě přejmenoval na „Na Hrázi Věčnosti“ a tyto nevázané schůzky popsal mj. v románu *Něžný barbar*, kde jsou hlavními „legendárními“ hrdiny

Vladimír Boudník a Egon Bondy, nebo první části jeho autobiografické trilogie nazvaném *Svatby v domě*. Další skupinou byla třeba **Spořilovská surrealistická skupina**, která se zformovala ve vile Kamily Neumannové v roce 1943, jejíž jádro tvořili básník Zbyněk Havlíček, syn spisovatele Jaroslava Havlíčka a autor několika zásadních básnických sbírek jako byla třeba *Kabinet dra Caligariho*, nebo malíř a sochař Libor Fára.

## UKÁZKA



Viděl jsem ňadro jak vysává kojence  
Trs bílých korálů  
Pavučiny výrobních křivek na způsob šněrovačky  
Viděl jsem propast mezi surovinou a člověkem  
Šibenici jako citový výraz  
Žaludek světa plný pijavic  
Stal jsem se průchodem živlů  
Bitevním polem  
Kde ostré obrysy padlých vnucují svou vůli příštímú nočnímu nebi

Slyšel jsem  
Železné piliny kroků  
Jejichž bezcílný řád  
Je uváděn ve zmatek hlavicí magnetu nepřesného jak buldog

Slyšel jsem šelest  
Jako když se slétají stěhovací vozy  
Radostné obušky diktatury  
Nad hlavami osobností tajícími jako barevný vosk

Viděl jsem  
Inteligenci  
Bezmezně zkorumpovanou  
Pomáhající vytvářet vědu plechovým držkám  
Poklopce mrtvých zaplácnuté národními pohřby  
Mrtvoly živých galvanizované u příležitosti Velkých Výročí  
Dehtující silnice svými mozky  
Pro parní válce s křečovými žilami  
A beztvarym nákladem těch kteří se vezou

Slyšel jsem ptáky svítání  
Na hrdle monstrprocesů  
Jako poslední krůpěj

Viděl jsem iluminovaný pot v podpaždí dělníka  
Narychlo vyzdobeném na střílny pro tajemníky

Viděl jsem jak z těla proletariátu jsou rvány bifteky  
Pocukrované jsou mu pak předkládány v závodních kuchyních  
Kde na plakátech se ukazuje socialismus jako cudná kurva  
A zatím proletariát zbytněl do pracujících  
A zatím pracující zhubli do proletariátu  
A to všechno se posralo jako jeden lid

Také já  
Jsem pil  
Zítřek  
Jako věčně ohřivanou polévku  
Na níž plují  
Legendy a mýty  
Jako mastná oka

Také já  
Jsem žral  
Lacinou masovou konzervu Ruska

Zbyněk Havlíček: Viděl jsem ňadro. In *Cabinet dra Caligariho* (1951)

---

Následující ukázka dokládá, že práci s motivy a emblémy stalinismu, s oficiální totalitní mytologií se nevyhýbali ani surrealisté typu Zbyňka Havlíčka, který – slovy Roberta Kalivody – dokazuje, že „alchymie básnictví vynašla právě novou metamorfózu básnické hmoty“. Obdobnou práci s motivy, s asociacemi a využití konkrétních reálií vedle více či méně parafrázovanému obraz dějin, to vše na pozadí bohaté imaginace, pak nalezneme i v jedné z básnických poloh Egona Bondyho, ve skladbě *Pražský život* dokončené v témže roce.

Mezi autory sdružujícími se kolem edice *Půlnoc* a surrealismy se postupně vytvářel mnohé osobní kontakty. Sám Bondy se s mladými surrealisty-výtvarníky Vladimírem Šmerdou a Libuší Strouhalovou poprvé setkal v kavárně Mánes ve druhé polovině roku 1947, jak uvádí i ve svých pamětech *Prvních deset let* (dokončeno 1981, ofic. až 2000). Autoři kolem edice *Půlnoc*, jako byli třeba Bondy, Vodsed'álek či Krejcarová, se surrealismem nechali inspirovat zejména v otázkách vztahu umění a společnosti. Jak uvádí německá bohemistka Gertraude Zandová dle Bondyho „Morální kvalita moderního umění spočívá právě v osvobození se od veškerých společenských tlaků.“ K tomuto osvobození, hledání svobodného prostoru v první polovině padesátých let stále více se zužujícího pak tíhnou jak autoři kolem edice *Půlnoc*, tak také surrealisté druhé vlny.

#### 4.1.1 GRAMATICKO-AUTOMATICKÁ METODA

Jako přímou inspiraci však lze vidět metodu, kterou tehdy tvořili jak Bondy, tak Honza Krejcarová nebo Vodsed'álek. Gramaticko-automatickou metodu tvorby básnických textů objevil básník Karel Hynek, grafickou podobu textu údajně navrhl Karel Teige. Tento způsob tvorby je založen na jednoduchém principu vycházejícím ze surrealistické tradice automatického psaní – poslední hlásky slov se opakovaly po slovech následujících, druhé slovo tak bylo „automaticky“ generováno závěrečnými hláskami slova prvního. Slova po sobě následovala tak dlouho, dokud nevytvořila esteticky interpretovatelnou větu. Později se podle Jaromíra F. Tylpta: „řetězce zkrátily na spojení nejčastěji už jen dvou nebo tří slov, na bleskovou a přitom vyčerpávající formulaci jediného ústředního nesmyslu.“ Nejznámějším gramaticko-automatickým textem je původně Vodsed'álkova slovní hříčka „Stalin / lingvista“, kterou Bondy později zařadil do své sbírky *Trapná poesie*, ovšem s určitou inovací: „Stalin lingvista / Stalin lingvista (...) a budu to opakovati tisíckrát“. Tím snad dle Tylpta narážel na známou Dalího básně Kolébaná brožura brožovaná kolébka. Tuto metodu však lze chápat i jako jakýsi pandán ke způsobům práce s básnickými texty v duchu kubofuturismu, s nímž byl Teige dobře obeznámen. Kubofuturisté velmi citlivě vnímali hláskovou stavbu i kvalitu, uvědomovali si význam předpon a přípon a slovům začali udílet obsah na základě grafické a fonetické charakteristiky.

Gramatický automatismus byl v okruhu edice Půlnoc všeobecně oblíbený. Jak svědčí Vodsed'álek, Bondy byl metodou tak „okouzlen, že hned první večer poté, co ji poznal, četl mi do telefonu z Pygmalionu řadu svých textů. Později je shromáždil ve sbírce Churavý výtvar.“ A Ivo Vodsed'álek dodává, že: „Jednotlivé básně tvořené touto metodou psal široký okruh přátel. Někdy jsme tak i hovořili.“ Dodejme jen, že Pygmalion byl noční podnik, který sídlil v suterénu paláce Fénix (dnes Blaník) na Václavském náměstí a v němž se často scházeli umělci okolo Bondyho. Surrealista Zdeněk Wagner v dopise Ludvíku Kunderovi z roku 1949 tvrdí, že: „*V tomto neobyčejně neslušném baru lze dostati pouze kořaly, víno však ani červené ani bílé (Bez komentáře.) Vrchní téhož podniku jej označil ,za toho mladíka, který nosil dlouhé vlasy'. (Saprot!) Mistr Fišer přes svůj ledva popubertální věk překypuje uměleckými teoriemi a vypravuje s převahou omšelého světáka zkazky o svých ohromných flámech.*“

Kromě toho, že se gramatický automatismus ujal jako herní princip, který byl zdrojem her mezi Bondym, Vodsed'álkem, Honzou Krejcarovou a Karlem Hynkem, Bondy tuto metodu využil i při práci na svých dalších básnických souborech (např. v souboru *Für Bondy's unbekannte Geliebte*). Pokud jde o Ivo Vodsed'álka, ten objevil gramaticko-automatický princip i ve svém jméně „*Ivo / Vodsed'álek*“. V roce 1951 použil tuto metodu Karel Hynek pro rozsáhlou básně Hrnčířka ve všech pádech v souboru *Ikarské hry*. Tři gramaticko-automatické básně se objevily i v typicky surrealistickém almanachu *Židovská jména* z roku 1949, jehož organizátory byli právě Bondy s Krejcarovou. Sborník se však stal známým hlavně kvůli židovským pseudonymům, které si pro tento účel zvolil každý z účastníků, Zbyňku Fišerovi už jeho pseudonym Egon Bondy zůstal.



## UKÁZKA

Yvonna  
    náměsíčná  
        navštěvuje  
            jenom  
                muže  
                    ženaté

5. II. 1950

Svou  
    soulož  
        uložíme  
            mezi  
                zimní  
                    ničemnosti  
                        Stylovost  
                            století  
                                letí  
                                    tisícimetrovou  
                                        vousatinou  
                                            úžasné  
                                                nevinnosti Marxovy

Egon Bondy: gramaticko-automatické texty ze sbírky *Churavý výtvar* (1951)



## ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Texty gramaticko-automatické metody byly jistě velmi provokativní jako ostatně celé Bondyho dílo. Všimněte si však, jaké motivy a obrazy autor v těchto dvou básních spojuje.



## SHRNUTÍ KAPITOLY



Ve dvou předešlých kapitolách jsme se zabývali dvěma básnickými poetikami, které měly nepochybný vliv na umělecký výraz tvůrců kolem edice Půlnoc v čele s Egonem Bondym. Ukázaly se konkrétní vlivy, ať to bylo ze strany Skupiny 42 (pozice „očitého svědka“), anebo hlavně ze strany surrealismu. Ať už prostřednictvím samotného surrealistického přístupu ke skutečnosti, určovaného provokacemi, spojováním reálií a věcí před tím nespojitelných apod., anebo prostřednictvím konkrétní metody gramatického automatismu, objevené Karlem Hynkem.

---

## ODPOVĚDI



V ukázce z Bondyho gramaticko-automatické poezie Bondy spojuje motivy milostné, sexuální s motivy politickými, zde konkrétně s podobiznou Karla Marxe.

---

## DALŠÍ ZDROJE



BRETON, A. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005.

DVORSKÝ, S. Z podzemí do podzemí. In *Alternativní kultura*. Praha: NLN, 2001.

MAZAL, T. „S Ivo Vodsed'álkem o letech radostného budování 49-53“, ptal se Tomáš Mazal. In *Vokno*, 1995, č. 18, s. 50-53.

MEDEK, M. *Texty*. Praha: Torst, 1995.

VÁVRA, S. *Zvířený prach*. Praha: Městská část Praha 8, 2004.

VODSEĎÁLEK, I. Okouzlení gramatickým automatismem. In *Aluze*, 2001, č. 3, s. 163-170.

## 5 EDICE PŮLNOC



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola pojednává o edici Půlnoc, jejím vzniku, titulu a vybraných autorech, kteří se kolem této publikační nelegální a „**podzemní**“ aktivity pohybovali. Zmiňujeme se zde např. o Ivo Vodseďálkovi, o jehož tvorbě pojednáváme ještě podrobněji v kapitole věnované trapné poezii, nebo o Janě „Honze“ Krejcarové.

---



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1,5 hodiny

---



### CÍLE KAPITOLY

- Charakterizovat vznik edice Půlnoc a její vztah k dalším neoficiálním aktivitám z této doby.
  - Popsat některé vybrané osobnosti a díla souvisejících s touto skupinou.
- 



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Edice Půlnoc, totální realismus, trapná poezie, intimismus.

---

Vlivem politických událostí a nové estetické orientace se mnoho bývalých surrealistů, mezi nimi i Egon Bondy a Ivo Vodseďálek vzdálilo svým estetickým východiskům. Bondy proklamoval kolem roku 1950 metodu totálního realismu, o které budeme hovořit v další kapitole, Vodseďálek trapnou poezii. Mladá básníci se přitom pustili nejen na nové politické cesty, ale pro tyto nové metody se rozhodli vytvořit vlastní publikační platformu – edici Půlnoc. Její vznik popisuje Ivo Vodseďálek následovně: „Padesátý rok nás zastihl v úplně rozporné situaci. Na jedné straně naprostá existenční beznaděje. Nedovedli

jsme si představit obor lidské činnosti, ve kterém bychom mohli svobodně rozvíjet svůj myšlenkový svět. Stalinismem bylo prodchnuto naprosto vše. (...) Na druhé straně jsme se cítili být objeviteli nového vidění.“

V edici Půlnoc bylo zaznamenáno celkem 44 titulů. Jejich soupis sestavil Martin Machovec, který se tomuto typu literatury dlouhodobě věnuje jako editor díla Bondyho, ale prakticky také většiny autorů nějak spjatých s undergroundem. Šlo o svazky hlavně básnickým sbírek, koláží, esejů a drobných próz. Některé texty, zejména ilustrované, byly vytvářeny v jediném exempláři. Svazky edice byly přepisovány v minimálním nákladu, zpravidla to byly čtyři výtisky. Vodsedálek uvádí, že kromě něho dostával povinný exemplář také Bondy a malíř Mikuláš Medek, poslední výtisk pak byl autorský. Existovaly však i výjimky, Bondy vzpomínal, že sbírka *Für Bondy's unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství* měla přes dvacet exemplářů, které udělal a které dokonce on sám s Vladimírem Boudníkem prodával. Bondy také předpokládal, že svazky byly opisovány a dále rozmnožovány, čímž se dosáhlo mnohem většího rozšíření, avšak vycházíme z toho, že svazky Půlnoci zasahovaly jen minimální počet čtenářů a hlavním cílem bylo uchování textů až do potenciální doby, kdy by je bylo možno oficiálně vydat.

Přesně časově určit vznik edice není možné. Za nejpřesnější se jeví rok 1950, který s rokem následujícím představuje také léta, kdy ediční činnost edice vrcholila. Je zřejmé, že tato strojopisná a zčásti i výtvarná edice měla původně sloužit slovy Martina Machovce: „jako platforma tvůrčího dialogu s paralelními neoficiálními uměleckými proudy, či ještě spíše jako platforma pokusu o pokračování v tomto dialogu i za absurdních, nenormálních podmínek.“ Tvůrci edice chtěli zcela nepochybně „vytvořit adekvátní, ano pravdivou reflexi doby, v níž žili, nepodlehnout ohromnému tlaku davové psychózy a předkládaným mýtům, naopak se jich zmocnit, specifickou perzifláží je demaskovat, a tím vlastně jaksí zneškodnit.“

Otázku, kdo je původcem názvu, nelze s určitostí zodpovědět. Každý ze zúčastněných předkládá poněkud jinou verzi události. Např. Vodsedálek jmenuje za zakladatele a iniciátora Půlnoci a jejího edičního titulu Bondyho. Naopak Bondy se domníval, že jméno i myšlenka na edici pocházely od Krejcarové. V každém případě je pak možné samotný titul edice podrobit interpretačním strategiím. Jeden z možných významů se nabízí v Bondyho básni *Pražský život*, která vznikla v době založení edice, tedy uprostřed 20. století. To je nazváno stoletím fašismu i stoletím půlnoci: „*Je půlka století / Je půlka Marie / je půlka fašismu / je půlka půlnoci*“. Podle Martina Machovce by slovo mohlo být odkazem k francouzskému ilegálnímu hnutí Résistance za druhé světové války, založenému v roce 1942, které vydávalo také ilegální edici *Les Editions de Minuit* (minuit znamená „půlnoc“) tvořenou texty orientovanými buď přímo levicově, nebo surrealisticky či experimentálně (vydávali zde např. francouzští spisovatelé Louis Aragon nebo André Gide). Ještě pravděpodobnější se zdá být jiné vysvětlení: Bondy v době vzniku edice pracoval na překladech německého experimentálního básníka Christiana Morgensterna. Výbor z jeho *Šibeničních písní* v edici vyšel v roce 1951. Morgensternovými častými motivy v jeho poezii, kterou si Bondy velmi oblíbil, jsou noc nebo půlnoc. Připomeňme jen bás-

ně: Rybí noční zpěv, Půlnoční myš (text zhudebněný s velkým úspěchem Plastic People) nebo Měsíční ovce. A podobně jako Morgenstern uniká do světa fantazie, tak i pro Bondyho je půlnoc, noční doba protipólem oficiální ideologie socialismu, která se prezentuje prostřednictvím jara, mládí, krásy, slunce, denního času, budoucnosti, práce, budování apod. Konečně i skutečný neoficiální literární život se odehrával spíše v noci, i proto že řada autorů docházela přes den do zaměstnání. Např. Hrabal, Boudník pracovali přímo v dělnických profesích, Hrabal v Poldi Kladno a Boudník v ČKD Praha.

Vydávání i další aktivity spojené se skupinou byly ilegální, nebyla jakákoli možnost se v éře stalinismu veřejně prezentovat tvůrčím způsobem mimo oficiální struktury. Navenek tak vznikly relativně uzavřené kruhy autorů. Uzavřenost a přehlednost této scény však vedly k velmi intenzivním konfrontacím mezi jejich příslušníky. Edice Půlnoc je tak vlastně příležitostí, jak seznámit alespoň minimální počet adresátů s uměleckými výtvoři. Na základě mnohých svědectví lze rovněž doložit, jak důležitá a rozšířená byla různá setkávání autorů spojená mnohdy s předčítáním svých textů, a to nejenom pro tento autorový okruh, např. podobně se setkávali i autoři kolem oficiální skupiny Květen ve druhé polovině padesátých let.

Vnitřní soudržnost edice Půlnoc se začala ztrácet zhruba v letech 1952-1953, důvody mohly být osobní (ukončení studií, zaměstnání, rodina), ale i uvolnění vnějších politických poměrů smrtí Stalina a Gottwalda v roce 1953, Bondy se v té době více obrací k Hrabalovi a Boudníkovi. V roce 1955 se pak kontakty autorů přerušují úplně a konkrétně Egon Bondy se takřka ze dne na den rozhodně dokončit v roce 1947 přerušené gymnázium a na dlouhou dobu ukončuje většinu tehdejších kontaktů.

Bondy tuto situaci popisuje v níže uvedené studii, která vznikla pro účely konference v New Yorku, kde také byla v roce 1990 přednesena.



## UKÁZKA

Nadšení pro stalinismus se stalo zejména mezi mládeží v letech 1948 až 1954 masovým. Např. mnozí z mých kolegů zde přítomných prodělali toto období v aktivní spoluúčasti na stalinistické politice a propagandě. Pamatují se zajisté, jak často docházela hysterie zbožňování Stalina a stalinského budovatelského programu až k paroxysmu, kdy masy mládežníků nejen kolektivně jásalý a zpívaly a tančily a budovaly, ale plakaly, proklínaly, nenáviděly atd. Věřím, že tehdy neviděli, že doba má i svou odvrácenou tvář rychle zřizovaných koncentráků, masového zatýkání atd. – ačkoli popravy a politické procesy měly nejširší publicitu právě z důvodů propagandistických. Tak či onak, pro nás, mladé básníky a umělce, to byla situace, kdy jsme museli hledat uměleckou odpověď na to, co se kolem nás dalo, a to pokud možno odpověď ofenzivní. Byli jsme, zaplat'pánbůh, příliš mladí na to, abychom se uzavřeli jen do vnitřní emigrace.

To, k čemu jsme došli, byla estetická teorie tzv. trapné poezie a totálního realismu. „Trapné“ v nejvlastnějším slova smyslu, „totální“ ve vší hluboké ambivalenci smyslu

tohoto slova. Objevili a realizovali jsme možnost využít pseudoestetiky stalinistické mytologie k jejímu vlastnímu popření. Neuchylovali jsme se k ironizaci, tím méně k antipropagandě: využili jsme např. frazeologie hesel tak, že jsme je esteticky ozvláštnili, podobně jako to kdysi udělal Duchamp se svými ready-mades. Emocionální náboj stalinistické umělecké produkce jsme nepodceňovali ani nezpochybňovali, my jsme jej potencovali až k závratnosti a ad absurdum. Naše básně z tohoto období jsou někdy budovány jako zdánlivě naivní, zdánlivě nezdařený pokus o nápodobu stalinské estetiky, kde to jen škobrtá v metru nebo v rýmu, či je použita „nezdařená“ metafora, která není ironická, nýbrž právě jen trapná. Někdy jsou tyto básně psány jako prostý výsek z reportáže nebo shrnují realitu do lapidárně totálního výrazu, kdy na ploše šesti sedmi veršů se bez komentáře konstatuje, jak se milujeme a pouliční rozhlas vysílá současně zprávy o popravách a přesný čas. (...)

Samozřejmě že náš styl se vyvíjel, ostatně už od počátku tu vznikala i rozsáhlá díla, ať už novela či epos. Pro dějiny čs. undergroundu však je významné a příznačné, že na počátku let sedmdesátých sáhl přímo do literatury, kterou jsme psali v letech 1949-1953, a pochopil ji doslova jako svoji vlastní. Od té doby pak se nejen tato literární díla, ale i jejich specifická poetika rozšířily v mladé generaci do té míry, že básníkům let osmdesátých se rádoby posměšně říkalo „Bondyho generace“ (Jan Placák, Petr Placák, Jáchym Topol, Krchovský aj.).

Egon Bondy: Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949-1953. In *Pohledy zevnitř*, Příbram: Pistorius & Olšanská, 2008, s. 59-69.

---

## KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Formulujte vlastními slovy, jak Bondy ukazuje principy jejich literární metody na počátku padesátých let.

---

Pokud tedy jde o samotné autory, tak vedle zakladatelů Bondyho a Vodsed'álka zde publikovali např. Pavel „Lord“ Svoboda, budoucí známý ilustrátor nejen dětských knížek Adolf Born, grafik Oldřich Jelínek a jako hosté např. Vladimír Boudník nebo Bohumil Hrabal.

## 5.1 Jana „Honza“ Krejcarová

Vlastním jménem Jana Černá. Bondyho femme fatale v této době, která Bondymu zprostředkovala některé kontakty na představitele prvorepublikové avantgardy (např. na Karla Teigeho, jak je uvedeno výše).

Jestliže se většina autorů včetně Bondyho zabývala možností svojí tvorbou šokovat, pak „Honza“ Krejcarová překračuje svou sbírečkou *V zahrádce otce mého*, všechny možné hranice. Verše, které někteří kritici označují za pornografické, nejen že nepostrádají nadsázku a humor, ale dokonce v nich lze objevit estetické principy, které později Bondy a Vodsedálek zúročili ve své tvorbě. Sbíрка byla napsána v roce 1948, ovšem veřejnosti ve známost vešla až rokem 1988 v tehdy ještě samizdatové *Revolver Revui*.



### UKÁZKA

Budeme jezdit na koníčku  
jako když jsme byli malí  
jako když jsme byli velcí

Létání v aeroplánu  
Létání v posteli

Nemrdám ráda v přírodě  
nemohu při tom roztáhnout nohy

A pak lezou mi po nich brouci

O tomto mrdání vyjde zvláštní číslo večerníku  
v Lidových novinách o něm bude úvodník  
nadepsaný Dělejte to jako já

Jana „Honza“ Krejcarová: Budeme jezdit na koníčku. In *V zahrádce otce mého*

---

Sbíрка v edici *Půlnoc* nakonec nevyšla, i když byla ohlášena vedle další autorčiny sbírky nazvané *Therapeutické texty*, které považujeme za ztracené, a vedle novely *Clarissa*, která byla nakonec v edici *Půlnoc* vydána v roce 1951. Bondy přidal k názvu sbírečky slovo *intimismus*, tedy označení, které svým -ismem vypovídá o typickém zvyku autorů edice *Půlnoc*, a jmenovitě Bondyho, deklarovat každý literární počín jako program. Svazek obsahuje pouze šest erotických básní a je narážkou na jednu francouzskou lidovou píseň a na incestní vztah otce s dcerou. Krejcarová sama prohlašovala, že takovouto zkušenost měla, což však není možno ověřit, navíc při známém autorčině sklonu k mystifikacím je potřeba být obezřetný.

Bondy se ke Krejcarové opakovaně vracel i po přerušení většiny kontaktů v polovině padesátých let, a to jak ve své tvorbě, tak ve vzpomínkách *Prvních deset let*, kdy se mu zvláště „připomene“ právě ve chvíli jejího pohřbu. Asi nejvýraznější umělecký odkaz na Krejcarovou nalezneme v Bondyho básnické skladbě *Deník dívky která hledá Egona Bondyho* z počátku sedmdesátých let, která obsahuje řadu silně eroticky provokativních pasáží, připomínajících, podobně jako *Clarissa* nebo *V zahrádce otce mého* knihy Markýze de Sade.

#### DALŠÍ ZDROJE



HRABAL, B. Černá lyra. In Jana Krejcarová, *Clarissa a jiné texty*. Praha: Concordia, s. 87-89.

MACHOVEC, M. Evokace, inspirace, dedikace – zmínky o Honze Krejcarové v díle Egona Bondyho. In *Slovo a smysl* 14, 2017, č. 28, s. 81-87.

MILITZ, A. *Ani víru ani ctnosti člověk nepotřebuje ke své spáse. Příběh Jany Černé*. Olomouc: Burian a Tichák, 2015.

ZAJAC, P. Obscénnost' v textoch Honzy Krejcarovej. In *Slovo a smysl* 14, 2017, č. 28, s. 15-24.

---

## 6 METODA TOTÁLNÍHO REALISMU



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

V kapitole ukážeme základní charakteristiky první ze dvou klíčových metod básnické i prozaické tvorby v první polovině padesátých let, tak jak se praktikovaly v okruhu edice Půlnoc, a to jak z pera Egona Bondyho, tak např. Ivo Vodseďálka, popř. Bohumila Hrabala. Pozadí pro pojetí této metody bude tvořit i rozbor Bondyho stejnojmenné básnické sbírky.

---



### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

2 hodiny

---



### **CÍLE KAPITOLY**

- Popsat metodu totálního realismu.
  - Ukázat východiska metody u Bondyho „pilotní“ stejnojmenné sbírky. Popsat metodu trapné poezie a ukázat ji na praktických ukázkách Ivo Vodseďálka
- 



### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

Totální realismus.

---



## 6.1 Totální realismus

Realita nezačala být (nejen) umělci vnímána jako mytická teprve po roce 1948. V české kultuře je tento proces mytizace vlastní již výkladu událostí spojených s osvobozením republiky a s koncem druhé světové války. Nejen interpretace těchto událostí, ale samozřejmě i texty a jejich způsob vidění reality je podstatně ovládaný mýty.

Pokud však jde o dobu po roce 1948, umění se ocitlo tváří v tvář stalinskému režimu v kritické situaci a uvědomovalo si o to intenzivněji potřebu konkrétního, snad lze říci „totálního“ činu. Jak uvádí v roce 1953 výtvarník Mikuláš Medek, jeden z autorů soustředujících se kolem edice Půlnoc: „15 milionů politických vězňů v SSSR, kteří jsou ochuzeni o dobrodiní atomového deště a mlhy, několik milionů židů splynovaných v německých laboratorích [...] atomová energie a nucené práce, mírumilovný militarismus, nekonečná řada smrtící mytologie, subjektivní civilisovaná bída a tak do nekonečna, to vše je skutečnost, kterou žije moderní člověk a do které promítá svou poesii. Je proto myslitelná poesie, která by se s tím vším vyrovnávala nějakým smlouváním?“

### 6.1.1 SBÍRKA *TOTÁLNÍ REALISMUS*

Bondy tuto metodu představil v básnické sbírce *Totální realismus*, kterou psal od října do prosince roku 1950. Soubor obsahuje celkem 38 nestejně dlouhých básní, z nichž většina je spíše kratšího rozsahu. Celá sbírka je ojedinělá i v dalším směru – po tematické i obsahové stránce představuje kompaktní celek, na rozdíl od následujících souborů z nejbližší doby, např. *Trapná poesie*, *Für Bondy's unbekannte Geliebte aneb Nepřeborné bohatství* aj. Ve sbírce má lyrický subjekt potřebu vše zcela nezaujatě zaznamenávat a představovat se i v těch nejbanálnějších situacích (báseň o jediném verši: „Četl jsem dnes dlouho do noci“). Veškerá Bondyho poetika sice bude od té doby poznamenána metodou totálního realismu, ale současně se bude prostupovat s jinými směry a postupy (hlavně surrealistickými). Sbíрка je tvořena v žánrové formě milostného deníku, a právě žánr deníku – byť značně stylizovaný – se tu ukazuje jako ideální pro zobrazení dobových událostí. Lyrický subjekt tu vytváří dojem kronikáře svého vnitřního života. Jinde, ať už u jiných Bondyho textů či jiných autorů, se dobová ideologie stává spíše okázalým prostředkem ke hře (např. v Bondyho básni *Pražský život*), a to leckdy i nonsensové. Zde však tato ideologie a dobové mýty tvoří základní materiál, z něhož je sbírka utvořena.

Sbířku charakterizuje minimum užívaných básnických prostředků, figury tu a tam zde ještě nalezneme, ale tropy, metafory a obrazné prostředky takřka nikoli. Jednou z nejvýraznějších charakteristik lyrického subjektu je jeho pasivita a jakási vnitřní úzkostná nejistota, která je v příkrém rozporu s dynamičností a optimismem vnějšího prostředí. Na rozdíl od rozjásaných davů („*Je veselo v Moskvě / a je radost v Praze*“) je lyrický subjekt nucen vyrovnávat se s absurditou a marností, s nimiž vnímá své konání

(„ale venku už svítá / a já jsem zbůhdarma promarnil noc / zatímco to všechno je pryč“). Dojem statičnosti navozují i užívaná slovesa („přemýšlel jsem“, „čtu si“, „nudím se“).

Atraktivita této sbírky, která je dodnes čtivá a svým způsobem i dnes stále aktuální, jsou, podle Zandové, protiklady na nichž je vystavěna: napětí mezi světem vnějším a vnitřním, mezi světem politickým a milostným, či soukromým, mezi velkými dějinami a banální všedností; neslučitelnost obou sfér stojí proti sobě jaksí samovolně, nezúčastněně. A přestože je celá sbírka stylizována jako deníkový záznam, a ačkoli se zdá, že veškeré situace jsou poměřovány výhradně očima lyrického mluvčího, v jeho vnitřním světě cosi schází. Jsou to emoce a pocity. Pro Bondyho (a také Vodsedálkův) básnický výraz byl emocionální odstup od zobrazovaných událostí charakteristický. Jestliže se ještě v úvodním textu Totálního realismu objevuje nostalgie, pak hned další básně na podobné projevy naprosto rezignují. Například konflikt s otcem, který vrcholí ztrátou domova, se odehraje bez sebemenších emocí. Naopak emoce jsou subjektem projektovány na vnější okolí: „Dnes odpoledne když jsem odjížděl od svého otce / který mě právě vyhodil z domova / smál se uvnitř v tramvaji jeden stařík / a průvodčí škádlil dítě.“

Pro celou metodu totálního realismu je příznačné potlačování či alespoň skrývání emocionalita a upřednostňování zdánlivě neosobního záznamu. Právě v takovéto „neobnosti“ jazyka i stylu, v přejímání a působivém kombinování již hotových jazykových celků spočívá osobitost raných totálně realistických textů. Neosobnost a neemocionalita, či chceme-li rovnou „nademocionalita“ (jedna z Bondyho sbírek té doby se jmenuje *Dagmara aneb nademocionalita*) se objevuje především v tomto Bondyho období první poloviny padesátých let, ovšem tuto poetiku lze vztáhnout i k výše zmíněné poloze „očitého svědka“.

### 6.1.2 METODA TOTÁLNÍHO REALISMU

Někteří autoři kolem edice Půlnoc (mezi nimi zejména Bondy, Vodsedálek a Krejcarová) zdůrazňovali úzké sepětí umělecké výpovědi, jazykového kódu s životními, empirickými skutečnostmi. Zandová uvádí, že: „Bondy prostým pojmenováním skutečnosti zbavuje řeč jejich konotací“ a dodává provokativní myšlenku, že v Bondyho totálním realismu se: „označované a označující prostupují.“ Totální realismus se pokusil o přehodnocení základních atributů umění a zejména o jeho schopnost vytvářet iluzi, která svou věrohodností supluje realitu.

Zdánlivě to vypadá tak, že trapná poezie a totální realismus představují tvůrčí postupy zcela svébytné, ovšem nelze opomenout skutečnost, že se při své parodii a kritice stalinových či nacistických mýtů, prostřednictvím napodobování jejich estetických prostředků s těmito mytologiemi do značné míry sbližují. Například Michael Špirit zastává názor, že: smysl např. Bondyho veršů ze sbírky *Trapná poesie*: „Pokud ve mně srdce bije / zajímá mě poesie / Pokud jsem mlád / mám Stalina rád“ nelze redukovat na to, že oba autoři ironizují spisovatelské projevy loajality vůči nejvyšším státníkům. Stejně tak ale nelze říci, že citáty jsou ironie prosty, neboť ironické významy vyvstávají už jen opakováním nebo

variováním přehnaných projevů sympatií. [...] Otázka po tom, do jaké míry je nutné brát stanovisko ztělesněné v citovaných textech ‚vážně‘, nebude asi ta pravá“.

Jiný názor předkládá Jiří Trávniček, podle kterého totální realismus „vychází z toho, že největším oponentem stalinské ideologie té doby je sama realita“. Tyto postupy tedy neznamenaly zásadní osvobození od mýtu o revoluční proměně světa, jejich autoři patřili mezi ty, kteří: „sice nedokázali uvěřit, ale přesto zůstávali bez dechu naplnění obdivem k sovětským filmům, k obrazům, písním, románům, ale především k plakátům.“ Vodseďálek v rozhovoru pro časopis *Vokno* dále přiznává tehdejší: „Naivní důvěru v revoluci, která kupodivu (...) přetrvává ve své úplné historické absurditě až dodnes.“ Stejný autor dokonce převrací mimetickou teorii umění jako nápodoby světa tvrzením, že „odrazem tohoto nádherného systému byli ti, co uvěřili. Ti šťastní, kteří se snažili přizpůsobit svůj život velkolepým normám.“

Tvůrci okolo edice *Půlnoc* vnímali dobové ovzduší plné legend a mýtů a ve snaze vymanit se z nich, si utvářeli symboliku vlastní, přitom se však, ať už vědomě či bezděky, identifikovali s celou řadou typických prvků znakového totalitního systému, jenž je obklopoval. Situaci příhodně vystihuje Barthesova koncepce tzv. artificiálního mýtu: „Nejllepší zbraní proti mýtu je (...) to, že jej budeme sami mytizovat, že budeme produkovat artificiální mýtus: a tento rekonstituovaný mýtus bude opravdovou mytologií. Vzhledem k tomu, že mýtus je zlodějem řeči, proč neukrást mýtus sám?“

Totální realismus i trapná poezie jsou stále znovu interpretovány a přehodnocovány, což dokládá i výklad Jiřího Pelána, který tvrdí, že totální realismus byl: „neideologický, apolitický, nedidaktický a v jistém smyslu i amorální.“ Nelze s Pelánovým hodnocením zcela souhlasit. Totální realismus usiloval o záznam autentického obrazu skutečnosti bez hodnotících znamének, podobně jako to činil například Hrabal. Snad Pelán viděl „amorálnost“ totálního realismu v něčem, co bylo spíše okázalou pasivitou a menší citovou angažovaností lyrického subjektu, založeného na citové neúčasti či „nadúčasti“ v pohledu na svět. O amorálnosti rozhodně nelze mluvit, poněvadž totální realismus pojmy jako morálnost nebo amorálnost programově ignoroval. Sám Bondy bez jakýchkoli pochybností konstatuje, že: „V této poetice byla striktně vyloučena nejen didaktičnost či moralizování, ale jakákoli pointa a vtíp („esprit“).“ Výstižnou interpretaci totálního realismu předkládá polský badatel Leszek Engelking, podle kterého v totálním realismu: „Poezja zostaje pozbawiona metafory, pointy i wszelkiego moralizatorstwa. Pisarz stara się opisywać świat, odchodząc od literackości i poetyckości, ale także od prezentowania własnej oceny wydarzeń, od ‚interpretacji‘. Z całą siłą przemawiać miały opisywane beznamiętne fakty.“

Trochu jiný pohled zastává Gertraude Zandová, která vychází z podtitulu sbírky totální realismus, který byl *Ich und Es*. Podtitul interpretuje s ohledem na Freudův spis z roku 1923 *Das Ich und das Es*. Podle ní *Ich* zastupuje vnitřní skutečnost mladého básníka a *Es* vnější skutečnost roku 1950. Výklad vedený prostřednictvím Freudova spisu by pak mohl znít: *Ich* zastupuje princip reality čili pragmatickou stránku osobnosti, jež uvědoměle vnímá a jedná a udržuje kontakt s vnějším světem a podle svých možností uspokojuje své

pudy. Es znamená nevědomí, pudový a vnitřní život. Es je určováno touhou po slasti a po smyslovém uspokojení, ale také agresi a destrukci. Podle toho by pak bylo Ich vnímající, a Es emocionální osobou, nápadná je absence Freudova Nad-já, tedy Über-Ich, a to jak v titulu, tak v obsahu. Nad-já zastupuje obecně platné normy či hodnoty. Tuto skutečnost lze vyložit i faktem, že tradiční obsahy Nad-já již v novém světě neplatily. Tento svět předstíral nové hodnoty, které autor již nebyl ochoten přijmout.

Bondyho totální realismus vytvářel rozdíl mezi pozicí básnického subjektu („já“) a vnějším světem („oni“). Avšak cílem této metody bylo zahrnovat jevy a skutečnosti zdánlivě nepostihnutelné. Základní atribut postupu totálního realismu byl založen právě na jeho schopnosti absolutně, „totálně“ obsáhnout témata a obrazy naprosto rozdílné a vytvářet takřka totožný, ale přesto parodický, zrcadlový („ozvláštněný“) odraz oficiálního dobového mýtu. Kladením překvapivých kontextů proti sobě či vedle sebe tak vznikají naprosto nové významy, děsivé i groteskní zároveň. Nutno podotknout, že i tento provokativní způsob kladení co nejnepředstavitelnějších předmětů a skutečností vedle sebe má kořeny opět v surrealistické poetice. Typickým příkladem by mohl být citát z poemy *Pražský život*: „Dostala jste citróny? / Dostali dvacet let / Je větší příděl / než minulý rok“. Vybavuje se tu citát André Bretona ve *Spojitych nádobách*, kde autor předesílá: „Nejvyšším úkolem, o nějž může poezie usilovat, je srovnávat dva sobě co nejvzdálenější předměty nebo [...] klást je vedle sebe nečekaným a překvapivým způsobem. [...] Takto, jiskrou, dosáhnou své nejvyšší jednoty v ohni dvě různá o sebe třená tělesa.“



## UKÁZKA

Tlampače na ulicích oznamují přesný čas  
hodiny v nichž se vypíná elektrina  
výsledky nejnovějších procesů  
a sportovních utkání  
[4. XII. 50]

Četl jsem právě zprávu o procesu s velezrádci  
když jsi přišla  
Po chvíli jsi se svlékla  
a když jsem si k tobě lehl  
byla jsi jako vždy příjemná

Když jsi odešla  
dočetl jsem zprávu o jejich popravě  
[31. X. 1950]

Před chvílí jsi usnula  
Snad se rozednívá  
a snad je to měsíc  
ty ležíš nahá na mých polštářích  
a všemi pražskými nádražími  
projíždějí jako každé noci  
vlaky se zbraněmi do Sovětského svazu

[21. XI. 50]

VÝROČÍ ŘÍJNOVÉ REVOLUCE

O třicátém druhém výročí

Velké socialistické říjnové revoluce

přešli úderníci ČKD Sokolovo

na tvrdé normy

Byla uvolněna mouka z vázaného hospodářství

Byl vydán nový trestní zákoník

Soudruh Kaganovič

promluvil o míru

Ty jsi měla chřipku

A nakonec jsme se spolu vyspali

Egon Bondy: *Totální realismus* (edice Půlnoc, 1950)

---

## 7 TRAPNÁ POEZIE (IVO VODSEĎÁLEK A EGON BONDY)



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola se zabývá podrobnější charakteristikou metody trapné poezie, jak ji praktikovali dva tvůrci v okolí autorů edice Půlnoc, tedy nejen Egon Bondy, ale také Ivo Vodseďálek, který bývá označován za „objevitele“ tohoto přístupu. Přestože Vodseďálek po konci edice tvořil spíše v ústraní, v rámci nelegálních aktivit kolem edice v první polovině 50. let představoval zásadní organizační i tvůrčí osobnost.

---



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1 hodina

---



### CÍLE KAPITOLY

- Představit tvůrčí osobnost Ivo Vodseďálka.
  - Popsat metodu trapné poezie a ukázat ji na praktických ukázkách Ivo Vodseďálka a Bondyho.
- 



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Trapná poezie, totální realismus.

---

Současně s Bondym se ubíral cestami nových tvůrčích metod i básník, prozaik a Bondyho přítel a spolužák z gymnázia v Ječné ulici IVO VODSEĎÁLEK (1931-2017). Svoji sbírkou *Trapná poezie* se rovněž definitivně odvrátil od surrealismu.

Sbírka obsahuje třináct krátkých, velmi drobných básní. Za motto sbírky si autor zvolil Bretonův výrok, v němž původní slovo „křečovitá“ nahradil slovem „trapná“: „*Bud' bude poesie trapná / nebo nebude vůbec*“. Ve všeobecném chápání je trapnost bezmocné či nesprávné jednání v neočekávané či nepříjemné situaci či v situaci, jednání, které může být aktérem či vnějším okolím vyhodnoceno jako mimo zavedené společenské konvence. Trapný může být pocit pramenící ze zklamání z určitého chování někoho druhého, ale trapnost může být pocitována i za někoho jiného, což předpokládá jistý pocit spoluodpovědnosti. Obě polohy jsou ve Vodseďálkově pojetí obsaženy. Trapnost tedy lze Vodseďálkovými slovy chápat jako reakci na situaci, v níž se ocitla celá společnost po roce 1948: „Shledali jsme svoji situaci jako trapnou. A trapnou krásu – za niž je nutné se skutečně stydět – jsme povýšili na estetickou hodnotu.“

Vodseďálkova metoda čerpá – podobně jako totální realismus – z oficiálního jazyka socialistické propagandy, ať už to jsou hesla či jiné prostředky totalitní manipulace. Ty uvádí ve své překroucené podobě: „*Máme rádi pana presidenta*“; „*My jsme národ ruský / prdel na tři kousky*“ nebo jinde: „*Nedávno mi má milá řekla: / Bud' baníkom*“. Podobné efemeridy připomínají dadaistické výkřiky a provokace. Líčení banalit pak upomene na totální realismus, především však to jsou prostředky depoetizace, k nimž používá ironické autostylizace: „*Toto vše je napsáno / znamenitě. / Proto si myslím, že jsem básník. / Opakuji: / znamenitě*.“

Princip trapné křečovitosti je však v některých jiných dílech kombinován s pocitu spoluodpovědnosti, nikoli za někoho konkrétního, ale za celou společnost. Výjimečným způsobem pak Vodseďálek tuto trapnost vyjádřil v básni *Jsem malý mrzáček*, jaký se zřídka kdy narodí v Sovětském svazu ze sbírky *Kvetoucí Ukrajina* z roku 1950. Trapnost se tu podána prostřednictvím situace postiženého chlapce, který „se stydí za svůj původ“ i za nehodu, která potkala jeho matku „za časů intervenční války“.

## UKÁZKA



Společnost má přece právo říct,  
že mezi ni nepatřím,  
a zakázat množení takových lidí jako jsem já.  
Koneckonců bych stejně nemohl mít děti.  
Nač tedy milovat?  
Sedávám nyní na vrchu za městem  
a pozoruji v údolí továrnu,  
v níž pracuje má matka.  
Kouř se pomalu plazí z komína.  
Kolem mě šumí ve větru tráva  
a jinak tak ticho a pusto.

U továrny je konečná stanice pouliční dráhy  
a za dvě nebo tři hodiny se vyhrnou dělníci.  
Vozy přijíždějí a odjíždějí v pravidelných intervalech.  
Denně takto sedávám, buď zde  
nebo na nádraží a někdy u řeky, a sním.  
Konečně jsem se rozhodl.  
Budu také pracovat.  
Nemusím, ale co mi zbývá?  
Vyšívám překrásný gobelin pro naši radnici  
s portrétem generalissima Stalina.  
Zajímám se také o problematiku sovětského letectví.

13. XII. 1950

Ivo Vodsed'álek: Jsem malý mrzáček, jaký se zřídka kdy narodí v Sovětském svazu,  
úryvek

Důležitou motivací pro zintenzivnění stavu trapnosti je však také určitá determinace k odlišnosti, tedy situace, v níž se de facto ocitali všichni tvůrci neoficiální kultury. Ve Vosed'álkově básni o mrzáčkovi je tato okolnost zdůrazněna neobvyklým narozením hlavního hrdiny a z něho vyplývajícím pocitem studu za svou existenci. Nezbyvá mu než pocitu trapnosti ze sebe přitakat a současně souhlasit s všeobecnou trapností, v níž se ocitla celá společnost. Navíc rozhodnutí mrzáčka aktivně se zapojit do společnosti, být k užítku, přispět k posilování ideologického mýtu za cenu potlačení své již tak umenšované a ponižované identity vyvolává jakousi druhou, **existenciální**, osobní trapnost.

Jestliže Vodsed'álkova koncepce pocitu trapnosti je v básni Jsem malý mrzáček, jaký se zřídka kdy narodí v Sovětském svazu založena spíše psychologicky, noeticky, Bondy svou trapnou poetikou rozehrává dadaistický happening a absurdními budovatelskými hesly. Koncepci trapnosti **Egon Bondy** praktikuje rovněž ve sbírce *Trapná poesie* dokončené v roce 1951. Jeho pojetí trapnosti se však nese v rovině nadsázky, uvolněné hry a vtípu. Rozhodně v něm chybí onen pocit trpné křeči, deklarovaný Vodsed'álkem.



## UKÁZKA

Podtrhněte správnou odpověď:

Znárodnění průmyslu bylo provedeno

- 1) abychom se všichni měli dobře
  - 2) abychom museli všichni pracovat
  - 3) abychom mohli budovat socialismus
9. XI. 50

Podtrhněte správnou odpověď:



Milujeme generalissima Stalina

- 1) protože nosí fousy
  - 2) protože není trockista
  - 3) protože i on nás miluje
  - 4) protože milujeme všechny Rusy
9. XI. 50

Egon Bondy: *Trapná poezie*, oddíl A, úryvky

---

#### DALŠÍ ZDROJE



LOPATKA, J. *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995.

PELÁN, J. *Bohumil Hrabal – pokus portrét*. Praha: Torst, 2002.

TYPLT, J. F. Absolutní realismus a Totální hrobař. In *Host*, 2006, č. 1, s. 38-41.

---

## 8 GENERACE UNDERGROUNDU NAROZENÁ V 60. LETECH I. (OBEČNÁ CHARAKTERISTIKA)



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola se zabývá generací, která je narozena většinou ve čtyřicátých letech a která zakládá underground v pravém slova smyslu. Je to tedy generace soustředující se kolem hudebních skupin jako The Plastic People of the Universe, DG 307, Umělá hmota a dalších. Ukazuje, že klíčovými postavami této „generace“ byli Ivan Martin Jirous a částečně Egon Bondy. Zohledňuje hlavní znaky této generace a také události, na základě kterých se tento okruh umělců formuje.

---



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1 hodina

---



### CÍLE KAPITOLY

- Definovat význam a proměny druhé generace undergroundu či generace narozené převážně ve čtyřicátých letech.
  - Ukázat klíčové postavy a specifická témata spojená s touto generací.
- 



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Český literární underground, festivaly druhé kultury, undergroundové svatby.

---

Undergroundové společenství, tj. společenství vzniklé v souvislosti s aktivitami kolem skupiny Plastic People v letech 1969-1989, a v osmdesátých letech též pak řada menších pražských i mimopražských komunit, jež byly navzdory snaze Státní bezpečnosti underground decimovat a rozdělit vesměs personálně propojeny, představovalo tedy jakýsi **mikrosvět**, jakousi vnitřně bohatou (byť navenek čím dál uzavřenější) **mikrospolečnost**, která byla právě svou vnitřní bohatostí a různorodostí mezi ostatními, převážně daleko

monotematictější, „jednooborověji“ zaměřenými komunitami dosti unikátní. Tato „mezioborovost“ undergroundu pak nepochybně mohla sloužit jako příklad k hledání cest k vzájemnému poznání v celém spektru „disidentských“ podzemních aktivit.

Takto charakterizované podzemní společenství je nepochybně již samo o sobě pozoruhodným fenoménem sociologickým: je jistě produktem snahy žít přirozeně, „normálně“, v patologické době, za „nenormálních“ podmínek, je nositelem neodcizených (v tomto smyslu autentických) hodnot, je **prostorem svobody**, byť uzavřeným do ghetta. Pozoruhodné jsou rovněž samotné „prostory“, kde se undergroundové aktivity odehrávaly. Na rozdíl od kaváren, oblíbených u avantgardy ještě ve čtyřicátých letech, je to kromě bytů, sklepů a jiných nebytových prostor především **hostinec**, zejména té nejlevnější kategorie.

Pokud jde o underground druhé generace či vlny, pak se jeho literární část formovala kolem sborníků vydávaných u příležitosti narozenin. Zejména to byly sborník *Egonu Bondymu k 45. narozeninám Invalidní sourozenci*, který během podzimu 1974 uspořádal Ivan Martin Jirous s filozofem Jiřím Němcem a který byl předložen „undergroundové veřejnosti“ u příležitosti Bondyho narozenin 20. ledna 1975. Poté začal být chápán jako první ucelená manifestace undergroundové literatury z té doby. Sborník obsahoval příspěvky např. Petra Lampla, Naděždy Plíškové, Andreje Stankoviče, Svatopluka Karáska, Vratislava Brabence, Věry Jirousové, Fandy Pánka, Josefa Vondrušky, Pavla Zajíčka ad. Z dalších sborníků můžeme jmenovat např. sborník *Ing. Petru Lamplovi k 45. narozeninám* z prosince 1975, který rovněž uspořádal Ivan Martin Jirous a kde dále přibyl např. Vratislav „Quido“ Machulka. V říjnu 1977 vyšel další samizdatový sborník poezie i prózy *Nějakej vodnatelnej papírovej člověk*, který byl dedikován Jiřímu Němcovi a Ivanu M. Jirousovi a který jako poslední reprezentoval původní undergroundový okruh oné druhé vlny či střední generace. Z nových jmen zde přibyl např. Milan Kozelka či Miroslav Vodrážka. Současně z okruhu této generace začal v roce 1979 vycházet undergroundový samizdatový časopis *Vokno*, který vycházel až do roku 1989.

Pokud jde o scénu hudební, pak se prezentovala zejména na tzv. festivalech druhé kultury, z nichž 1. festival druhé kultury se konal 1. září 1974 v Postupicích u Benešova jakožto tzv. Hanibal's wedding, 2. festival druhé kultury se pak odehrál v Bojanovicích 21. února 1976.

## UKÁZKA



Underground sám žil vlastně až do procesu v roce 1976 relativně izolovaným životem. Médium rockové hudby, Plastiků, DG 307 a dalších skupin mu vytvářelo v okolním, zcela zjevně nepřátelském světě duchovní enklávu, v níž byly natolik hluboké přátelské vazby, že by bylo marné doufat ještě někdy v návrat těch idylických časů. Bondyho kniha *Invalidní sourozenci* transponovala ten svět do sféry pohádky a zpětně ovlivnila sebeuvědomění si undergroundu jako svébytné minority, která se pokoušela **mimo** oficiální svět establishmentu vytvořit strukturu, o níž můžeme v plném významu toho slově použít výraz paralelní, zavedený ovšem do českého kulturního povědomí až o několik let později.

Značný vliv na orientaci undergroundu 70. let mělo setkání s názorovým okruhem zaniklého časopisu *Tvář*, s Jiřím Němcem, Janem Lopatkou, Zbyňkem Hejdou, Andrejem Stankovičem, anebo to bylo tak, že samotné undergroundové pojetí tvorby souznělo s tím, co bylo kdysi v *Tváři* z uměleckých postojů preferováno. V undergroundu literárním – v rockové hudbě byla situace o něco jiná – nešlo ani tak o vytváření artefaktů jako spíš o působení skrze oblast umění, s cílem vytvořit jiný hodnotový svět, v němž by žili lidé nepoužitelní pro záměry establishmentu. (...)

Po vzniku *Charty 77* – impulzem k jejímu vytvoření byl právě, jak známo, proces s českým undergroundem r. 1976, vzniklo také společenství, ještě širší, a vztahy v něm, alespoň v prvních letech, byly nepochybně stejně hluboké a duchovně bohaté jako v někdejší undergroundu. Pronásledování undergroundu establishmentem neskončilo procesem v roce 1976. Protože v podstatě všichni, kdo se k undergroundu hlásili, podepsali *Chartu 77*, policejní tlak na undergroundu už vlastně neustal. V nejhorším období represí – v letech 80-81 odjíždějí Svát'a Karásek, Vráť'a Brabenec, Josef Vondruška, Pavel Zajíček, Miroslav Skalický nebo Aleš Březina. Po nějaký čas se zdálo, že se z této ran český underground již nevzpamatuje, zvláště když na sklonku roku 1981 establishment znovu posílá do vězení Františka Stárka-Čuňase, Ivana Martina Jirouse a Milana Hýbka.

Ivan Martin Jirous: O české undergroundové literatuře 70. a 80. let. (dopsáno, březen 1990)



### ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Jak lze underground chápat v sociologickém slova smyslu, a kdy je narušena integrita undergroundu? Zohledněte 2. kapitolu.

---

---



## 9 GENERACE UNDERGROUNDU NAROZENÁ V 60. LETECH II. (VYBRANÍ AUTOŘI)



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola přináší umělecké profily vybraných osobností undergroundu za doby „normalizace“, soustřeďuje se na Pavla Zajíčka a Fandu Pánka.

---



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1,5 hodiny

---



### CÍLE KAPITOLY

- Charakterizovat vybrané osobnosti undergroundu.
  - Představit tyto tvůrce na základě vybraných ukázek.
- 



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Pavel Zajíček, DG 307, Fanda Pánek

---

### 9.1 Pavel Zajíček

Narodil se v roce 1951 v Praze. Dětství a mládí prožil v Radotíně u Prahy. Po maturitě na průmyslové škole v Praze (1970) studoval na Stavební fakultě ČVUT, v roce 1972 však studia přerušil. Prošel řadou dělnických profesí (umývač oken, kulisák, stavební dělník ad.). V roce 1976 byl s dalšími členy podzemního společenství kolem skupiny Plastic People of the Universe zatčen a ve vykonstruovaném procesu odsouzen za údajné

výtržnictví na jeden rok. Po propuštění (1977) se živil jako lepič pytlíků. Chartu 77 podepsal hned po svém propuštění z vězení v roce 1977.

V roce 1980 emigroval nejprve žil ve Švédsku a posléze od roku 1986 v New Yorku. V exilu se věnoval převážně výtvarné práci, ale pracoval též např. ve stěhovací firmě. V první polovině devadesátých let žil střídavě v New Yorku a v Praze, od roku 1995 žije trvale v Praze, kde pokračuje v literární, výtvarné a hudební činnosti.

Zajíčkovy první literární pokusy pocházejí z konce šedesátých let, avšak určujícím pro něj bylo setkání s Plastic People of the Universe a s Ivanem Martinem Jirousem v roce 1972, později také s Egonem Bondym. V roce 1973 vytvořil s Milanem „Mejlou“ Hlavsou experimentální hudební skupinu DG 307, která do roku 1979 vystupovala na řadě podzemních (tj. nepovolených) koncertů a pro kterou psal Zajíček texty a s Hlavsou i hudbu. V kapele DG 307 byl zpěvákem, recitátorem a vytvářel pro ni také scénické návrhy. V roce 1992 byla skupina obnovena.

Zajíčkovy texty ze sedmdesátých let vznikaly nejprve pod vlivem písni, které pro skupinu *Aktual* v předchozím desetiletí psal Milan Knížák a byly vnímány jako vyjádření životního pocitu podzemního společenství kolem Plastic People. Anonymní či „kolektivní značka“, za níž se básník skrýval, mohla znamenat nejen „diagnózu“, ale i degeneraci a symbolizovala rovněž dobrovolní uzavření se do ghetta, rezignaci na komunikaci s oficiální i neoficiální kulturní scénou a vědomou sebeidentifikaci se společenským „odpadem“. Autorovy texty jsou psány vesměs hovorovým jazykem s vulgarismy, primitivismy, prostoupeny chiliasmem a prorockou autostylizací, skrze kterou se ukazuje silný etický náboj a pohrdání konzumerismem. Apelativnost jeho textů je posilována scénickou a dramatickou i hudební stylizací. Ze Zajíčkových výborů undergroundové tvorby jmenujme především DG 307, výbor vydaný v roce 1990, který obsahuje texty z let 1973-1980.

## UKÁZKA



### Útok na historii (hysterii)

Zbourejte historii probouzející prostituci  
zbourejte teorii na život  
zbourejte instituci minulosti  
zničte ji celou i její kosti

vymlaťte vzpomínky ze svých hlav  
nechte uvnitř dýchat prázdný stav  
roztrhejte knihy  
básně hod'te prasatum  
a takhle čistý se vraťte k živejm snům

Pavel Zajíček: Zbourejte historii (DG 307 1973-1975)



## ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Co znamená v této básni historie a co tu symbolizují ony „živé sny“?

### 9.2 Fanda Pánek

Vlastním jménem František Pánek. Narodil se v roce 1949 v Praze. Vyrůstal v úřednické rodině, jež byla postižena hráčskou vášní otce. V mládí aktivně sportoval, hrál kolovou. Po ukončení ZDŠ se roku 1965 začal učit potrubářem, avšak v roce 1968 učiliště opustil. Snaha vyhnout se vojenské službě ho přiměla nejprve k práci na stavbě (pětiměsíční náhradní službu však už neabsolvoval) a pak ke studiu na Střední škole pro pracující (1970–1971). Prošel řadou zaměstnání (kulisák, pomocný číšník, pomocný dělník, hrobník, posléze převážně hlídač a v letech 1997–2000 kustod kostela sv. Josefa na náměstí Republiky). Opakovaně byl diagnostikován jako psychopatická osobnost a několikrát hospitalizován v psychiatrických léčebnách, dlouhodobě byl podroben tzv. ochranné léčbě, od roku 2001 je v plném invalidní důchodu. Životně důležitým byla pro Pánka setkání s psychiatry Stanislavem Drvotou (1971) a Cyrilem Höschlem (1976), s literáty Janem Lopatkou (1970) a Egonem Bondym (1974) a se společenstvím undergroundu. V roce 1977 podepsal Chartu 77. V 70. letech byl velmi činný i jako opisovatel ineditní literatury a šířitel samizdatů. Od počátku 80. let žil v izolaci. Od své konverze ke katolicismu v roce 1985 se aktivně účastní náboženského života.

Pánkova samizdatová tvorba byl zpřístupněna ve dvou autorských výběrech: *Dnů římských se bez cíle plavíte* (1993) a *A tak za polární noci* (1994). Jako celek vyšla jeho poezie před rokem 1989 ve svazku *Vita horribilis* až roku 2007. Především v raném období lze jeho verše charakterizovat jako lapidární a jednoduché říkanky o jednoduchém rýmu, užívající vulgarismy a bezděčnou jazykovou komiku. Příbuznost je zde jasně vidět s poezií Egona Bondyho z 50. let nebo s poezií Andreje Stankoviče. Schizoidní vidění světa umožňuje sílu Pánkovy básnické výpovědi, v níž se zdají časté koprovalie a různé blasfemie prvoplánové, ovšem opak je pravdou. Jeho texty jsou jakousi kronikou doby.



## UKÁZKA

### Koncovka

Podepsal jsem také Chartu  
na estébé už mám kartu  
je to apokalyptická doba



až z ní na mě padá mdloba  
až z ní schíza se mnou šije  
že to pořád na mašli je  
doufám že se nezblázním  
i když ti už nescházím:  
s láskou je ve světě kříž  
ty zas s někým jiným spíš  
od pití jsem jako bečka  
je zde h... a ne tečka

Fanda Pánek: A tak za polární noci

---

### ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Sledujte, jaká všechna témata lyrický subjekt n atak malém prostoru obsáhne.

---

## 10 EGON BONDY I.: POEZIE



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola se věnuje osobnosti a dílu básníka, prozaika a filosofa Egona Bondyho, jedné z nejvýraznějších postav uměleckého undergroundu a současně i literatury druhé poloviny dvacátého století. Ukazuje jeho základní básnické linie či způsoby stylizace: stylizaci totálně realistickou, charakteristickou pasivitou lyrického subjektu a pouhým prostým registrováním faktů, a stylizaci karatelskou, prorockou, kterou Bondy využil zejména v básni *Pražský život*, která upomíná na avantgardní žánr pásma a která na akt tvoření klade mnohem větší důraz, než tomu bylo u linie první.

---



### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny

---



### CÍLE KAPITOLY

- Charakterizovat básnické i prozaické dílo Egona Bondyho.
  - Ukázat Bondyho dílo v kontextu undergroundu, popř. v literárním kontextu dobovém.
- 



### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Surrealismus, totální realismus, aluze, travestie, parafráze

---

Svůj pseudonym si Zbyněk Fišer zvolil u příležitosti vydání ilegálního, surrealistického sborníku *Židovská jména* z počátku roku 1949. Básník, prozaik, filozof, politolog, marxista, trockista, anarchista, provokatér i zpěvák, takřka celoživotní invalidní důchodce

i autor několika divadelních her a v neposlední řadě překladatel (např. Bondy byl vedle Josefa Hiršala jeden z prvních překladatelů výše zmíněného Morgensterna, či knihy Ericha Fromma *Budete jako bohové*).

Bondyho život i tvorbu si můžeme rozdělit do zhruba tří základních období: první zahrnuje léta od roku 1948 (respektive 1947) až do příchodu „spřátelených armád“. Druhé období začíná seznámením s Ivanem Martinem Jirousem v roce 1969 v psychiatrické léčebně. Setkání otevřelo – v té době do sebe uzavřenému – Bondymu komunitu kulturního undergroundu, v němž se stal zásadní autoritou zejména pro generaci narozenou vesměs ve 40. a v 60. letech (Bondy se stal duchovním guru nejen pro Jirouse, ale i pro J. H. Krchovského či Jáchyma Topola). Poslední třetí etapa pak je charakterizována „sametovou revolucí“, ze které byl zprvu nadšen i takový skeptik jako byl Bondy. Záhy však toto nadšení vystřídalou vystřízlivění silná kritika nového směřování společnosti. Jeho postoje vyvrcholily odchodem na Slovensko, konkrétně do Bratislavy, kde nejprve přednášel na Komenského univerzitě a kde kolem sebe soustředil skupiny mladých lidí, se kterými pořádali bytové semináře s poslechem a rozbořem rozmanitých hudebních žánrů, od klasiky až po ambient. Méně známá je Bondyho „pěvecká“ kariéra. V posledních letech života zpíval v hudebním tělese nazvaném Malomestský komorný orchestr Požoň sentimentál (vedoucím je Marek Piaček a album se jmenovalo *Urban Songs*), v němž nenapodobitelným způsobem interpretoval české, slovenské i německé městské lidové písně.

Klíčový význam jeho osobnosti se ukázal ve chvílích, kdy navazoval četné umělecké i osobní kontakty, kdy s takřka manickou energií dokázal realizovat řady uměleckých (lečdy i donkichotských) aktivit, kdy se ocitl v centru intenzivní tvůrčí a lidské komunikace. Ať už to bylo v době 50. let, kdy spolupracoval s předními představiteli meziválečného surrealismu (Teige, Kalandra) a soustředil autory kolem tzv. edice Půlnoc (Vladimír Boudník, Bohumil Hrabal, Ivo Vodsed'álek, Jana „Honza“ Krejcarová), nebo v letech „husákovské normalizce“. Umělecky nejproduktivnější byl Bondy právě v těchto etapách. V dobách, kdy se uzavíral do sebe, je někdy jeho beletristická tvorba poznamenána jakýmsi zapouzdřováním se, nekonečnými litaniemi a lamentacemi zpovědního charakteru. V roce 1996 v rozhovoru pro časopis *Tvar* Bondy se svou typickou „skromností“ prohlásil: *„Že prostě budu básníkem, jsem věděl bezpečně už ve čtrnácti letech, a přitom to ještě šest let trvalo, než jsem napsal první hodnotné věci.“* Role básníka byla pro jeho vystupování a stylizace příznačná a z jeho rolí snad nejoblíbenější a nejpečlivěji pěstovaná. Pozice duchovního guru pro něj byla spojena nejen s představou „filozofa“, ale především „básníka“. S tím se pojily rozmanité stylizace, které do sebe zahrnovala Bondym objevená metoda totálního realismu. Býti básníkem pro něj znamenalo napětí mezi krajními polohami; stylizace do outsiderství, do lidového pěvce se střídaly s motivy předurčenosti k údělu nesmrtelného klasika: *„Protože jsem největší žijící básník / přemýšlel jsem o poezii / Jediným jejím měřítkem jsou vteřiny / jež strávím v bezmocnosti“*.

Kuriózně probíhalo již jeho „studium“ na pražském gymnáziu v Ječné. Zde se Bondy seznámil s Ivo Vodsed'álkem, se kterým založil v roce 1950 dnes již známou edici Půlnoc. V sedmnácti letech se totiž nejen poprvé zamiloval, ale zároveň se definitivně roz-

hodl „stát se básníkem“. Na tom by nebylo ještě nic zvláštního, kdyby v důsledku oné osudové zamilovanosti okamžitě neukončil studium, jak uvádí v memoárech *Prvních deset let* (rkp. 1981): „*docházka do septimy mi připadala zásadně inkongruentní s tak zásadní věcí, jako je láska, že jsem prostě otci prohlásil, že tam chodit nebudu, a taky jsem tam už nešel.*“ Výsledek jeho literárních snah se nakonec dostavil v podobě básnické juvenilie *Fragmenty prvotin* (rkp. 1947). Ta sice částečně vyrůstala ještě ze surrealistické poetiky a paranoicko-kritické metody Salvatora Dalího, kterou byl Bondy ovlivněn podobně jako ostatní tvůrci v okruhu edice Půlnoc, ovšem již tady se objevují první náznaky Bondyho patrně největšího objevu – metody totálního realismu. V době na počátku 50. let vyvstala mezi autory edice Půlnoc potřeba nové estetiky. Na tlak, který byl vyvíjen budovatelskou estetikou stalinismu, bylo třeba patřičně odpovědět, avantgardní přístupy se zdály vyčerpány. Bondyho metoda totálního realismu se pokusila o přehodnocení jednoho ze základních vlastností umění, totiž jeho schopnosti iluzivnosti a suplování „reality“. Totální realismus je poprvé užít ve stejnojmenné sbírce z roku 1950 a je založen na vytvoření dojmu autentického, citově neangažovaného, odosobnělého, esteticky ozvláštněného záznamu, který se zcela vzdává hodnocení popisované „reality“ a důsledně pracuje s atributy dobové totalitní estetiky: „*Byl vydán nový trestní zákoník / Soudruh Kaganovič / promluvil o míru / Ty jsi měla chřipku / a nakonec jsme se spolu vyspali*“. U Bondyho však vedle postoje nezúčastněného komentátora paralelně klíčí pozice vizionáře, politického agitátora a karatele (poema *Pražský život*, přelom let 1950–51): „*Nálada revoluční už není / za sto let / třeba se poměry změni.*“ Jako revolucionář deklaruje své sympatie k trockismu: „*Pohleďte / do jaké výše se dnes / Pátá internacionála zvedá! / A říkali nám v padesátém roce: / nic takového nepostavíte*“ (tamtéž). Pro Bondyho tvůrčí výraz je však podobně ostrá bipolarita typická – v průběhu celého autorova díla se objevují pochybnosti o trvalosti myšlenkového a uměleckého poselství, amplifikace jeho úzkostných sebereflexí a hledání adresáta výpovědi. To je vyvažováno velmi sebevědomým postojem mluvčího, hyperbolizacemi a představami o tvůrčí genialitě a nečasovosti vlastního díla.

Bondyho básnická tvorba je v zásadě vymezena dvěma volně se prostupujícími tendencemi: Tou první je hra s textem, zahrnující eklecticismus, citace, aluze, parafráze a travestie. Prostor textu je stále otevřený a multidimenzionální, lyrický subjekt je zde spíše upozaděn. Druhou linii tvoří prorocké a mesiášské stylizace, které se neustále pokoušejí svým „kvaziteologickým“ a politickým poselstvím zprostředkovávat lyrický subjekt jako demiurga, jako proroka a boha. Samozřejmě obě linie působí paralelně vedle sebe a ve většině textů se prostupují. Přesto však bychom mohli, zejména v Bondyho básnických počátcích najít texty, které v rámci jeho básnického díla fungují jako, dá se říci, modelové či vzorové.

Texty z oné první linie je většina z básní z Bondyho asi nejznámější sbírky *Totální realismus*, u nichž je subjekt ve většině pouhým registrátorem faktů, nezávislou kamerou či „očitým svědkem“, jak tuto polohu pojmenováváme u Skupiny 42. Totálnímu realismu jsme se již věnovali. Nyní obrátíme pozornost k oné druhé linii, tedy „mesiášské“, stylizované coby poloha prorocká, tvořitelská, ale i bořitelská. Tato linie sice také využívá totální realismus, ale současně čerpá z Bondyho surrealistických vlivů. Reprezentována je

také texty s mnohem větším rozsahem, právě na takovéto větší ploše pak mají verše možnost rozvinout svoji imaginaci, hravost i svůj sarkasmus a provokativnost. Jako příznačná se jeví zejména báseň *Pražský život*, vznikající paralelně se sbírkou *Totální realismus* a publikovaná také v edici Půlnoc.

## UKÁZKY



Nežijeme ve světě  
ale v jeskyni divů  
v odporném panoptiku  
v pouťové boudě  
na představení nejdrzejších šmíráků  
a nejmazanějších podvodníků

V jeskyni divů  
nám ukazují své panoptikální zázraky  
Šťěstí v práci  
Smysl života  
Radostné budování  
Fučíkův odznak zdatnosti  
Medajle za udavačství  
Zpěv míru  
JVS – koryfej všech věd

V jeskyni divů  
šamani nejprolhanější mytologie  
snovají niti života  
zneužívají k tomu všech lidských citů dobrých i zlých  
Z exaltace upletené niti jsou nejdelší  
(...)  
Bum  
bác!  
„Rozbil se alpský globus  
na němž milostná dvojice zdánlivě snila“  
a spadl také dům  
jenž byl gotický  
Bez střechy nad hlavou a bez globusu  
odjíždím zprvu do Bráníka  
je to ta koupavá pražská čtvrť  
Moc dlouho už jsem si  
naříkal existenciálně  
teď  
vykoupu se až vyplavím Vltavu  
Poplavu ouško až na Gibraltar  
Jsem láhev  
do moře hozená s poselstvím  
Je konečně ze mne vytaženo!  
Umřelo lidí mnoho

umře jich ještě víc  
lásky je bolení  
život je často protivný  
ale já jsem věk budoucnosti  
sedím na rakvi jeskyně divů  
je tam celá  
na věčnou památku  
Vzpomínám na třetí a čtvrtou světovou válku  
a na světovou revoluci  
beru měsíc do úst  
a louskám ho jak ořech

Egon Bondy: *Pražský život* (úryvek z 5. zpěvu)

---



## OTÁZKY

Analyzujte, které prostředky v této ukázce „podporují“ jeho surrealistickou básnickou linii?

---

Podtitul básně *Pražský život* zněl *Jeskyně divů aneb Prager Leben* a vskutku se nám tu jednak nabízí obraz jeskyně jako alegorie vězení, střeženého prostoru, jednak v souvislosti s motivem jeskyně nelze nezpomenout na Platónovu jeskyni v Ústavě, v níž si její obyvatelé (vězni) „vystačí“ s chimérickými stíny a s ozvěnami zvuků, kdežto venku existuje svět, který oni sami nikdy nepoznají. Podobně jako v Platónově alegorii, v níž jsou oba světy odděleny nejen světlem a tmou, nýbrž především schopností reflexe a potřebou svobody, je společenská realita zvláště v první polovině 50. let dokonale zmytizována. V ukázce se také hovoří o světě jako o divadelním představení. V *Pražském životě* je na jedné straně přítomna totálně realistická lapidárnost a jednoznačnost, na straně druhé se ukazuje zvláštní významová zastřenost ve chvílích, kdy subjekt vypovídá o jevech z „reálného“ světa: „*Zdá se že i lidé umírají / a rodí se jako ve skutečnosti*“.

Nepochybně jsme tu svědky se zcela jiným pojetím lyrického subjektu, než tomu bylo v básních ze souboru *Totální realismus*. Lyrický subjekt v *Pražském životě* agituje, burcuje k revoluce, je aktivním hybatelem dějů a činností, který jako demiurg dostane poslední slovo v závěrečných verších skladby. Demiurg je však jen jedna z celé plejády masek a převleků, které lyrický mluvčí v průběhu skladby volně mění. V posledních verších: „*Soudruzi / je čas! // Sklapni Staline bezzubou dáseň! / Je hotova / báseň.*“ Se ukazuje, že proti volnému tvůrčímu impulzu ztrácí totalitní systém možnost manipulace a ovládnutí. Vytvořený svět totiž může být subjektem kdykoli zničen, je to čistě jen umělecká volba

Počátkem „normalizace“ Bondy vstoupil do etapy, v níž postupně – zvláště od sklonku 70. let – poněkud opustil básnickou tvorbu a začal se intenzivně věnovat tvorbě próz a filosofické práci. Zejména próza *Invalidní sourozenci* (rkp. 1974), která představuje podle Marcela Strýka „akýsi katechismus československého undergroundu“, se stala slavným předobrazem situace okolo skupiny Plastic People of the Universe a pronásledování a zatýkání „mániček“ v 70. letech. To kulminovalo tzv. procesem s českým undergroundem v roce 1976 a přímo ovlivnilo vznik Charty 77. Se vznikem undergroundu Bondy dostane obrovský nový impulz k tvorbě, začíná se věnovat také mladým básníkům, zejména v osmdesátých letech nastupující generaci kolem Revolver Revue. To je již dávno guru-em undergroundu a řada autorů, kteří se s undergroundovou kulturou hlouběji seznamují v osmdesátých letech, nevěří, že Bondy je žijící osobou. Např. tvůrci kolem Jáchyma Topola a Revolver Revue jsou přesvědčeni, že Bondy je již jen legenda. Toto přesvědčení ztratí až po prvním osobním kontaktu.

Mezi zásadní Bondyho lyrické sbírky lze zařadit hlavně *Totální realismus*, *Für Bondy's unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství*, popř. lyrickoepické skladby *Pražský život*, *Zbytky eposu*, *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho*, *To jsou zbytečné verše*. V nich se prolíná víceznačnější, hravější jazykový výraz a žánrová parodie s formálními perziflážemi, intertextualitou, imaginativností surrealistického typu anebo s úzkou vazbou na emblematické totalitních mytologií. Pokud jde o období po roce 1968, pak jako klíčové básnické texty u Bondyho vnímáme *Deník dívky která hledá Egona Bondyho* (1971), a pak především sbírky, jejichž inspirací je velmi často nová naděje ze sdílené undergroundové pospolitosti *Sbírečka* (1974), *Trhací kalendář* (1975) nebo *Mirka* (1975).

## SHRNUTÍ KAPITOLY



V kapitole jsme představili básnickou produkci Egona Bondyho, alespoň v jejích hlavních konturách a obdobích, tedy především v období první poloviny padesátých let a pak v etapě tzv. normalizace. Ukázali jsme na klíčový princip totální realismus, který ovlivňoval celou jeho následující tvorbu.

## ODPOVĚDI



Je to silný a aktivní lyrický subjekt, který „tvorí“ nejen báseň, ale i dějiny, jsou to např. časoprostorové přesuny či „skoky“, které upomínají na typicky avantgardní žánr

pásma, je to rým spojující překvapivá slova a výrazy, je to míchání jazyků i obecně stylu obecně.

---



## 11 EGON BONDY II. – PRÓZA (FILOZOFIE)

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V kapitole pojednáváme o prozaické tvorbě Egona Bondyho a zmínku také uvedeme o Bondyho rozsáhlých dějinách filosofie.

---

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1,5 hodiny

---

### CÍLE KAPITOLY



- Diferencovat prozaické dílo Egona Bondyho do několika skupin.
  - Charakterizovat a určit základní způsoby Bondyho poetiky v próze.
- 

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Próza, pseudohistorický román, horor, próza jako výchovně-vzdělávací

---

Specifikem Bondyho próz je, že vykazuje velkou žánrovou různorodost a hravost. Jsme svědky míšení žánru historického i anticipačního románu, sci-fi, filozofického eseje a reflexivní prózy či deníku. Bondy v próze volil ty žánry, které mu umožnily v literatuře vytvářet modelové paralely k současnosti.

Prózu Egona Bondyho rozdělujeme na:

1. **Fantaskní antiutopie, popř. sci-fi** – zde řadíme největší část Bondyho prozaických děl; řada z nich vypovídá o životě a proměnách undergroundového veselého ghetta. Jsou jimi např. *Invalidní sourozenci* (1974), *Nepovídka* (1976); *677* (1977) – jakési volné pokračování *Invalidních sourozenců*; *Afghanistán* (1880) a *Beze-*

*jmenná* (86); *Invalidní sourozenci*, 677 a *Bezejmenná* tvoří volnou trilogii, už i skutečností, že v nich vystupují stejní protagonisté „A“ a „B“.

2. **historické, pseudohistorická evokace**: patří tu zejména romány v undergroundu velmi populární román *Šaman* (1976) a pak také *Mníšek* (1975)
3. prózy **autobiografického, deníkového** či **konfesního** charakteru *Sklepní práce* (1973), *Leden na vsi* (1977). Zejména *Leden na vsi* je deníkovým záznamem Bondyho konfese vůči Chartě 77.
4. prózy s **tematikou ze současnosti** *road movie Cesta Českem našich otců* (1983), popř. novela *Máša* (1978).

Bondy několikrát prohlásil, že ve své prozaické tvorbě upozadoval estetická kritéria ve prospěch jiných, aktuálnějších funkcí, zejména pragmatických a didaktických. Bondy některé své prózy do jisté míry přizpůsobil cílové čtenářské skupině, zejména mladým lidem undergroundového ghetta, jejichž bezvýhodnou situaci si nanejvýš intenzivně uvědomoval.

## 11.1 Příšerné příběhy

Literární vědou poněkud opomíjené, ale o to populárnější v undergroundovém společenství jsou jeho prozaické texty, v nichž se prolínají tematizace skutečných postav z undergroundu, paralegendistika a hravost s fantazií. Specifický fikční svět zde zpravidla parafrázuje obrazy kafkovsko-meyrinkovské Prahy. *Genius loci* Prahy se stává jakýmsi *axis mundi*, místem, kde se „zjeví Duch sám“, jak prohlašuje Bondyho báseň *Magické noci* (sbírka *Sbírečka*, rkp. 1974). Pronikání křesťanské symboliky do undergroundových textů se stalo jakýmsi obecným prvkem literatury podzemního společenství, jež snad zažívalo podobné pocity jako pronásledované prvotní křesťanské denominace. Pohanská mystéria, groteskní i laskavá pohádková fantastika, iniciační postupy, příběhy hemžící se anděly, „místními“ strašidly i čarodějnicemi charakterizují řadu Bondyho prozaických i lyrickoepických textů: např. *Příšerné příběhy* známé i jako „malostranské povídky“ a určené „pro Lopatkovic holky“, *Sklepní práce* (rkp. 1973) nebo lyricko-epický *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho* (rkp. 1971). Žánr původně určený dětskému čtenáři se v *Příšerných příbězích* vhodně doplňuje s všeobecnou atmosférou 70. let: „Všude jinde mají plivníky, ale na Malé Straně jsou pivníci. Pivníci jsou to proto, že chodí na pivo. A jsou dva: Bondy a pan Lopatka. Pan Lopatka je vlastně pivníček protože je malý. [...] Pan Kadeřábek má přijít k Bondymu přibít na zeď vajíčka hřebíkem. [...] Malostranští pivníci Bondy a pan Lopatka pijí zatím pivo U Slunců a čekají. Co jiného taky mohou dělat?“

Žánrově bychom mohli *Příšerné příběhy* zařadit jak ke strašidelné povídce, knížkám kratochvilného čtení, k nonsensové tvorbě pro děti, tak i k pověsti (jimiž byl ostatně

opředen i Egon Bondy coby bájná undergroundová postava). Malostranskou topografií a groteskně hororovými momenty jsou jim blízké i některé z Nerudových povídek. Postavy (včetně hrdiny jménem Bondy) vystupují v řadě příběhů a fungují hlavně jako nositelé slova, magického loga, kouzelnického zaříkadla. Ať už se to projevuje ve výše zmíněném nonsensovém hledání etymologie slov nebo v tajemných formulích připomínajících pohádky. Např. když má Bondy potíže se svými vyhlášenými naff'áky, nejdříve chce jako obvykle požádat o pomoc Kukala, ale pak na papír napíše velikými písmen: KUKAL-BOHNICE-EVROPA. Což alespoň načas zapůsobí a kamna dostanou strach (*Anglická jezerní panna*). Písmo představuje moc a nebezpečí (Smrt'ounka ve stejnojmenné povídce tak vyděsí Bondyho kouzelnický diplom, který: „*je celý psaný latinsky*“, že rychle uteče; lázeňští hosté se bojí Vincence Priessnitze a maďarského lva, popsaného hrůzostrašnými a nesrozumitelnými nápisy a povinností pohostinského estébáka je „lapat slova, [která] jsou lehčí než vzduch“). Slovo se stává zaklínadlem a má stejnou intenzitu a magii jako v pohádkách, ať už Tilleho nebo Erbenových. Sémantické významy jazyka bývají zastřeny („*Tu uslyšel hrůzné volání: 'Pocém, ' což v čarodějnické řeči znamená: Dej si bacha.*“). Většinou na pozadí absurdity a komiky. V Bondyho příběhu *Anglická jezerní panna*: „Když se naff'áky zažehnou [hlava inženýra Knapa] volá: 'Pivo-pivo-““. V Erbenově pohádce *Jabloňová panna* dívka, která je na chvíli proměněna do člověka, vykřikne: „Vody!, vody! vody!“ Podobné hledání vzájemného dialogu textů může působit svatokrádežně, nám však jde především o doklad, že Bondy pracuje se základními pohádkovými postupy, které s oblibou sobě vlastní ironizuje a paroduje.

*Příšerné příběhy* jsou konkrétnější, své vyprávění odvíjejí z reálně existujících míst a postav. Spiritualita *Legend* tkví v mýtu, v jakési prehistorické magii. V *Příšerných příbězích* existuje víra v obyčejné lidské vyprávění, díky kterému lze přežít a bojovat proti všeobecným slovním průjmům. Svět textu roste z radostného světa podzemního ghetta. Čím více jsou zastoupeny postavy a *loci communes* kulturního undergroundu, o to patrněji jako by se příběh stával humornějším, lidštějším, dětsky hravějším i něžnějším. Jak blízko se tu ocitá motto *Šibeničních písní* „V pravém muži je skryto dítě: chce si hrát“, kterým se Morgenstern přihlásil k filozofii Friedricha Nietzscheho. Poetika nonsensu se odráží i v deklarované tematizaci slova, slova jako klíčového prostředku fikční hry, s čímž souvisí i častá tematizace psaní, zaostřování na písíci subjekt. V *Příšerných příbězích* je oblíbeným „strašidelným“ motivem rozpadání lidí. Rozpadá se Petr Lampl, jehož potkává Jan Lopatka (*Pet'ák po smrti*) i Egon Bondy, který píše pohádky (*Konec Bondyho*). Škodolibá strašidla dělají všechno možné, aby příběh nebyl napsán (*Jak Bondy nemohl napsat pohádku*). Příběh tak bývá nedokončen nebo s otevřeným koncem (*Veronice Němcovic, Pan Pánek-Černý mlynář*).

Je namístě zde připomenout šestisvazkové *Poznámky k dějinám filozofie*, před nimiž sice univerzitní filozofové varují, ovšem význam jejich svazků věnujících se indickému a čínskému myšlení je neopomenutelný, což svého času potvrzoval i Milan Machovec. (Je zbytečné dodávat, že vznikají-li podobné kolosální projekty dnes, jsou do nich zapojeny celé katedry a odborné týmy.) Je vlastně dost pochopitelné, že Bondy byl osloven právě

východními naukami, které dokázal objektivně vstřebat. I ony se totiž k naší existenci stavějí spíše střízlivě a věcně, ani u nich se – stejně jako v Bondyho myšlenkových koncepcích – nedává nic zadarmo a lidská cesta k poznání je také dlážděna pokusy o poctivou autentickou zkušenost. Například v *Buddhovi* je Bondy oslovován schopností: „*odhalovat si pravdu, i když je to bolestné, i když by bylo pohodlnější a pragmaticky „užitečnější“ zastavit se někde na cestě nedokončené a ostatek odkázat víře, iluzím nebo agnosticismu*“.

Bondy úzce spojoval otázky filosofické s problematikou umělecké tvorby, kterou považuje za nedílnou součást lidské svobody. Svoboda člověka se nevymezuje pouze proti totalitní ideologii. Umělecká tvorba se u něj stává základní (ne-li jedinou) možností, jak člověk může vyjádřit svou nespokojenost se stavem světa, v němž žije: „*Vztah umění a étosu je fundamentální. Hrůzný fenomén existence univerza vlastně dodává univerzu i ten jeho estetický rozměr, který cítíme a v tvorbě zachycujeme*.“ Celý život věnoval jedinému: hledání významu existence a obavě z jejího možného „zplanění“ (*Útěcha z ontologie*). To vystihuje velmi předně i jedna z jeho básní z 50. let končící slovy: „*a my vlastně nechceme-li umřít / musíme začít znovu*“.



## UKÁZKA

### Smrt'ounek

Smrt'ounek bydlí v Nerudovce 51. Místo hlavy má holou lebku, a proto se jmenuje Smrt'ounek. Přesto je mu teprve deset let. Když přijde do hospody, má velikou kapuci, takže nejdřív není vidět, že je to Smrt'ounek. Pak, když vypije moc pív, kapuci shodí a všichni oněmí hrůzou. Toho Smrt'ounek využívá a klidně odchází bez placení do druhé hospody.

### Pohostinský estébák

Je to jedno z nejhojnějších strašidel v naší zemi. Jmenuje se tak, poněvadž žije po hostincích: jeho povinností je lapat slova. Proto neustále vyskakuje až do stropu, poněvadž slova jsou lehčí než vzduch a on je musí lapat. Někdy po celé hodiny se jenom vznáší u stropu a plouží se v kouři z místnosti do místnosti a lká, poněvadž mu nezbývá čas pít pivo.

Taky někdy u stropu cvrliká.

### Konec Bondyho

Lopatkovic holky na Bondyho v jednom kuse skákají, aby jim vypravoval pravdivé příšerné příběhy o strašidlech. Psal tak mnoho a tak rychle, až mu upadla pravá ruka. Tak psal dál levou rukou. Ale psal tak rychle, že mu za chvíli upadla levá ruka. Tak vzal tužku do zubů a psal dál. Ale psal tak mnoho a tak rychle, že mu z toho upadla hlava. Tak ležel

celou noc bez hlavy a nemohl pít pivo. Ráno ho Julie drátkama sdrátkovala, takže teď už mu tak brzo ruce ani hlava neupadnou a může pít pivo.

Napsáno po návštěvě u Lopatkovic holek mezi 20. hodinou a půlnocí v neděli 4. 1. 1976

Egon Bondy: *Příšerné příběhy pro Lopatkovic holky* (vznik 1975-1986)

---

## OTÁZKY



Ukažte na společné rysy obou vybraných ukázek z Bondyho *Příšerných příběhů*. Co všechno ovlivňuje jejich adresování „Lopatkovic holkám“?

---

## SHRNUTÍ KAPITOLY



Ve dvou předešlých kapitolách jsme si představili jednu z nejvýraznějších osobností: Egona Bondyho, který je spjat s kulturou undergroundu prakticky všech generací. Ukázali jsme jednotlivé etapy vývoje a proměn jeho tvorby básnické a nastínili jsme také hlavní žánrové typy jeho bohatého díla prozaického. Stranou nezůstala ani jeho práce filozofická, i když té jsme se – coby laici – dotkli jen letmo.

---

## ODPOVĚDI



Společným rysem všech předložených ukázek je jejich adresnost (Lopatkovic holčkám, ale vlastně nejen těm, nýbrž všem dětem vyrůstajícím v undergroundu undergroundovým rodičům) a zakotvenost v konkrétních motivech, v konkrétním místopisu. *Příšerné příběhy* jako řady dalších textů posilují pocit radostného ghetta. Rafinovaným způsobem současně je vytvářena syntéza konkrétních reálií undergroundu s fantastickými bytostmi jako plivníci, čarodějnice, smrt'ounek a dokonce sám Bondy, který se tu rovněž zařadí do defilé pohádkově fantastickým bytostí.

---

## DALŠÍ ZDROJE



BÍLEK. P. A. Přebondyováno. In *Tvar* 2, 1991, č. 31, s. 15.

MACHOVEC, M. Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho. In *Vokno*, 1990, č. 21, s. 52-64.

TYPLT, J. F. Bondy nejen Bondyho. In *Host*, 1997, č. 3, s. 21-35.

VODSEĎÁLEK, I. *Felixír života*. Brno: Host, 2000.

## 12 IVAN MARTIN „MAGOR“ JIROUS

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola pojednává o osobnosti Ivana Martina Jirouse, o jeho organizační roli ve společenství undergroundu. Dále se zabývá poetikou básnického Jirousova díla, stručným přehledem od počátků až do současnosti a také jeho tzv. artistním naivismem, který uměleckou Jirousovu tvorbu konstantně ovlivňoval.

---

### ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

---

### CÍLE KAPITOLY



- Charakterizovat Jirousovu roli coby organizátora a teoretika undergroundu.
  - Interpretovat základní kontury umělecké tvorby Ivana Martina Jirouse.
- 

### KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Underground, Výtvarná práce, Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, The Primitives Group, The Plastic People of the Universe, máničky, jurodství, radostné ghetto.

---

### 12.1 Život a rodinné kontexty

IVAN MARTIN JIROUS řečený MAGOR (1944-2011) získal sklony k literatuře částečně již v rodině, neboť jeho otec psával krátké povídky-kalambúry, které bylo možno číst zpredu i pozpátku. Rodina také formovala Jirousovo politické směřování. Sestra Jirouso-

vy matky, které se v rodině neřeklo jinak než teta Finka, se totiž stala počátkem padesátých let obětí vykonstruovaného stalinského procesu a byla odsouzena na 10 let do vězení a polovinu vyměřeného trestu si „odseděla“. Jirousova sestra Zorka působila jako malířka a seznámila Ivana s o 15 let starším bratrancem Jiřím Padrtou, který působil v časopisu *Výtvarná práce*, s nímž pak Jirous začal intenzivně spolupracovat. První Jirousova žena Věra Jirousová jej seznámila se skupinou Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, kde pracovala jako tajemnice. VĚRA JIROUSOVÁ (1944-2011) však byla především básnířka a teoretička umění, autorka několika básnických sbírek. Verše Věry Jirousové se ostatně staly předmětem rozpoutavší se polemiky o významu a charakteru undergroundu mezi Jirousem a kritikem Václavem Černým na přelomu let 1979-1980. Jirousův článek *Nebyla nikdy v troskách* vyšel v roce 1980 v samizdatovém časopise *Forum*. Jirousova druhá žena Juliána (rozená Stritzková \*1943) je vnučkou prvorepublikového Josefa Floriana, nakladatele ve Staré Říši. S Jirousem se seznámila v roce 1972 (v hospodě U Zpěváčků) a Jirous se následně usadil v Kostelním Vydří, na starém statku na Vysočině. S druhou ženou měl Jirous dvě dcery Františku a Martu, které jsou kromě jeho druhé manželky hlavními adresátkami např. jeho sbírek *Magorovy labutí písně* či *Magor dětem*, které vznikaly za Jirousova nejdelsšího věznění. FRANTIŠKA JIROUSOVÁ (\*1980) je současnou prozaičkou, autorkou próz *Velmi vzdálený oheň* (2001) a *Vyhnanci* (2010), za níž obdržela v roce 2011 Cenu Jiřího Ortena. MARTA VESELÁ JIROUSOVÁ (\*1981) působí jako básnířka – podle dobových kritických reflexí – kultivované a jemné poezie (*Procházka s andělem*, 2007; *Děti deště*, 2013) a také ilustrátorka: ilustrovala např. vydání otcovy sbírky *Magor dětem* z roku 2009.

Jirous začal studovat roku 1963 dějiny umění na FF UK a vlivem Věry se stal spoluorganizátorem a teoretikem výtvarně-literárního seskupení *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*, jejímiž osobnostmi byli např. výtvarníci Jan Steklík, Karel Nepraš a Otakar Slavík nebo básník Eugen Brikcius. Autoři se scházeli na pražském Starém Městě a v této době tvořili zejména prostřednictvím černého humoru a ironie. Jirousova diplomová práce se jmenovala *Vizuální poezie. Jiří Kolář a Henri Michaux*. Koncem 60. let se Jirous stal spolupracovníkem časopisu *Výtvarná práce*, která v důsledku cenzury skončila v roce 1971. Přispíval i do časopisů *Výtvarné umění*, *Sešity pro mladou literaturu*, po roce 1969 do řady samizdatových a exilových periodik, např.: *Revolver Revue*, *Infoch*, *Mašličkovy časopis* nebo do exilového *Svědectví* či *Paternosteru* apod. Od počátku 70. let pracoval jako noční hlídač a vrátný (na vrátnici v Národním divadle) a pomocný dělník.

## 12.2 Jirous – organizátor a teoretik undergroundu

Od roku 1967 začala jeho spolupráce s rockovou skupinou *The Primitives Group*. Kapela hrála hlavně Franka Zappu, významnou stránku u nich měla vizuální forma koncertů, kterou tvořily např. masky, obličejové natřené bílou barvou, na pódiu hořely ohně apod. Jirous se sestrou Zorkou, tehdy již provdanou Ságlovou, ženou fotografa Jana Ságla, sestavili pro *The Primitives Group* umělecký tým, který začal vymýšlet výtvarnou stránku jejich vystoupení. Výsledkem byl třeba Ptačí svátek, koncert, který se konal



v legendárním, smíchovském *Music F klubu*, kde byla podlaha pokryta peřím a u vchodu stála ve vitrině nahá dívka rovněž v peři. Jirous se angažoval v kulturním a občanském životě již od konce 60. let, ztotožnil se zejména s mladými lidmi s dlouhými vlasy, kteří byli většinou společností považováni za nežádoucí a úhlavní nepřítel socialistického státu, byli představiteli „západní buržoazní dekadence“, nebyli pouštěni do restaurací, kin, na výstavy, na středních školách běžně učitelé kontrolovali klukům zátylky a posílali je k holiči apod. Když Jirous jednou viděl, jak vrchní v restauraci odmítl „máničky“ obsloužit, přestal se stříhat a začal se s touto částí společnosti více identifikovat.

V roce 1968 Jirous s Věrou Jirousovou odjel nejprve za básníkem a výtvarníkem Bohuslavem Reynkem do Petrkova. Věra Jirousová pracovala na diplomové práci o Reynkovi a tento autor pro ni představoval celoživotní téma. Následně oba manželé pobývali na Slovensku v horách, a to i se svojí volavkou, Jirousovi si před tím pořídili jako domácího mazlíčka volavku. Tam je také zastihla okupace sovětských vojsk.

Od roku 1969 Jirous působil jako umělecký vedoucí a manažer hudební kapely *Plastic People of the Universe*. V sedmdesátých a osmdesátých letech pak byl předním organizátorem české kulturního undergroundu. V roce 1977 podepsal Chartu 77 a v roce 1979 inicioval a začal vydávat společně s Františkem Stárkem „Čuňasem“ samizdatový časopis *Vokno*. Za svou činnost byl celkem pětkrát soudně trestán (většinou dle paragrafu 202 výtržnictví). Vězněn byl v letech 1973-1974, 1976-1977, 1978, 1981-1985 a 1988-1989. V procesu se skupinou Plastic People Jirous dostal nejdelší trest, 1,5 roku odnětí svobody. Za dobu svého nejdelšího věznění vytvořil i svoji nejslavnější básnickou sbírku *Magorovy labutí písně*. Po návratu z prvního uvěznění se seznámil s Václavem Havlem, a tak vznikla občanská iniciativa, která vyústila v napsání *Dopisu Heinrichu Böllovi*, západo-německému spisovateli angažujícímu se v otázkách lidských práv. Dopis signovali kromě Jirouse a Havla také Jaroslav Seifert, Pavel Kohout, Ivan Klíma, Karel Kosík, Jan Patočka nebo Václav Černý. Tuto iniciativu lze společně a procesem se skupinou Plastic People považovat za hlavní podněty ke vzniku Charty 77. Jirous se vědomě snažil propojovat sféru (nejen hudebního) undergroundu s intelektuály a disidenty kolem Václava Havla. A rovněž i on sám se, podobně jako Egon Bondy, pokoušel vzdělávat okruh mladých lidí tvořících underground, kteří měli často jen dělnické vzdělání. Ve svém bytě např. pořádal přednášky o moderním výtvarném umění. Další „centrum“ provozující tzv. bytové semináře bylo v Ječné ulici, v bytě manželů Němcových, filosofa Jiřího Němce a psychologu Dany Němcové. Vůbec motiv tvorby coby vzdělávacího procesu lze spatřovat v kulturním undergroundu, zvláště u „teoretiků“ či intelektuálů undergroundu, poměrně často. Také řadu Bondyho prozaických děl z období „normalizace“ je možno pojímat jako historicko-filosofické exkurzy s didaktickým podtextem (kupř. pseudohistorické portréty *Šaman*, rkp., 1976; *Mníšek*, rkp., 1975; *Nový věk*, rkp., 1982 apod.).

Pokud jde o Jirousův vztah k režimu, Jirous jednoznačně zastával postoj tzv. nulového kompromisu, jehož výrazem se stalo např. pálení Hrabalových knih, které zorganizoval po Hrabalově sebekritice uveřejněné v normalizačním časopise *Tvorba* v roce 1975 (v

tomtéž roce podobně vystoupil i spisovatel Jiří Šotola, za což mu bylo umožněno např. publikování románu *Kuře na rožni* (1976).

### 12.3 Jirous – básník

Jirousovu tvůrčí osobnost označil Martin Cyril Putna jako modelový příklad tzv. tvůrců z poustevny, tedy těch, kteří se pohybují mimo hlavní umělecký proud, vyrůstají i působí spíše na periferii a také si uměleckou cestu vybírají s ohledem na svoji silnou individualitu. Putna rozděluje umělce na tvůrce z poustevny a tvůrce z kavárny.

Dle Putny Jirous dokázal propojit tradici undergroundové drsnosti s tradicí české duchovní poezie typu Bohuslava Reynka. Putna v Jirousovi dále spatřuje fenomény „bláznovství“, „jurodství“ a přímo bláznovství pro Krista. Jirousovi je dle Putny cizí, měšťanská, „středněproudá“ představa o zbožnosti, naopak jeho pojetí zbožnosti bylo více exaltované, až histriónské. Samotný fenomén „magorství“ Putna vnímá až jako jakýsi „duchovní archetyp“, symbol všeho vybočujícího z běžných konvencí duchovních i společenských, čili alternativního.

Jirousovo básnické dílo začíná debutovou sbírkou *Magorův ranní zpěv* (1975), pokračuje sbírkami jako *Magorova krabička* (1979), *Mladí nevykouřené* (1980) ad. Básnické kusy z prvních Jirousových sbírek jsou tvořeny třeba jen jedním slovem, jedné hlásky či na překvapivém rýmu. Jedná se tu o literární efemeridy, provokace, citace jiných textů, které lze vnímat hlavně na pozadí literárněhistorického kontextu. Texty pracují s dadaistickou absurdností a jsou psány mj. pod vlivem tzv. trapné poezie Egony Bondyho nebo básnické tvorby Andreje Stankoviče. Jirous se tu zřetelně inspiroval také tzv. vizuální poezií. Již od počátku se však v Jirousových textech objevuje křesťanská pokora vedle blasfemie, katolická litanie vedle silné drsnosti a expresivního výrazu. Další sbírky pak ještě více pracují s hovorovostí a prozaičností verše, jejich cílem je co největší otevřenost a autenticita výpovědi. Pro Jirouse se již natrvalo – slovy Jiřího Trávnicka – stane typickým, že „autentičnost textu jako by potřebovala být ověřována autentičností životního postoje“.

Podobu své další poetiky Jirous nachází ve sbírce *Ochranný dohled*, která vznikla na základě tzv. dvouletého ochranného dohledu, mocenského opatření, který byl Jirous nucen absolvovat po propuštění z valdického vězení v roce 1985. Následovala vrcholná sbírka *Magorovy labutí písně* (viz níže) a paralelně s ní vznikající soubor *Magor dětem*. Básnická knížka *Magor dětem* byla psána v letech 1982-1986 a vyšla v r. 1986 v edici *Popelnice*, kterou vedl Jiří Gruntorád (nynější ředitel instituce shromažďující zakázané knihy *Libri Prohibiti*). Knižka obsahuje ukolébavky, nonsensové obrazy a historiky à la Emanuel Frynta (např. *Písničky bez muziky*) či Josef Kainar (např. *Nevidáno, neslycháno*), vystupují tu skřítkové, čarodějnice, strašidla i andílci. Celou sbírkou prostupuje jedinečný humor a nadsázka, a to vedle odkazů na insitnosti a něžnosti lidového baroka. Sbíрка je také konstruována na principu dialogu, přímého a adresného dialogu Jirouse s oběma dcerkami, dialogu sice fiktivnímu, ale o to intenzivnějšímu.

## 12.4 Magorovy labutí písně

Vrcholem Jirousovy básnické tvorby je sbírka *Magorovy labutí písně*, kterou Jirous vytvořil postupně ve třech věznicích (Litoměřice, Ostrov nad Ohří a Valdice). Sběrka vyšla jednak v samizdatu v roce 1985, o rok později ji vydalo mnichovské nakladatelství *Poesie mimo domov*, specializující se na vydávání poezie. Jirous v tomto období podstoupil nejdelší věznění, celkem 3,5 roku za pouhé vydávání undergroundového časopisu *Vokno*. Jádro tohoto souboru vznikalo hlavně ve valdické věznici, která patřila mezi nejtěžší v Čechách a kde Jirous pobýval na cele např. s padesáti vězni, z nichž řada měla dlouhodobé či dokonce doživotní tresty. Labutí písně jsou psány na cigaretových papírcích a byly vyneseny při soudním procesu. Celá sbírka je jakýmsi dialogem v různých podobách, verše jsou stále někomu adresovány, směřovány, podstatným prvkem je jakási vnitřní dialogičnost sbírky, ráz jakýchsi adresných epištol.

Jirous si svůj vězeňský svět potřebuje zabydlet lidmi a vztahy, jako připomínku života před uvězněním. Objevují se tu jména a postavy ze tří oblastí:

- a) autentičtí lidé – Jirousovi současníci a přátelé z undergroundu či disentu, jako např. Jiří Gruntorád, Vratislav Brabenec, Egon Bondy, Jaroslav Hutka, a samozřejmě rodina (manželka Juliána, dcerky Františka a Marta)
- b) reálné historické postavy – Jaroslav Hašek, Jan Hanč, George Orwell – pomocí kterých Jirous určoval dny a týdny v roce, obecně roční cyklický časový koloběh.
- c) postavy či jsoucna mystická a mytická – hlavně Panna Marie, Bůh, postavy svatých jako svatý Hugo Grenobelský, svatí Michal a Václav; svatá Starosta, ale i starozákonní Jonáš apod.

Ožívá zde duch hospodské historky, lyrický subjekt se opakovaně pokouší o intenzivní kontakt se světem mimo vězení. Vlastně tato sbírka pro underground typicky tvoří jakousi komunitní síť undergroundových osobností, která byla nazývána oním **radostným ghettem**.

Ustavuje se zde také typická charakteristika Jirousova lyrického já: rabiát se mísí se snílkem, něha s brutalitou, slova z tradičního básnického inventáře (luna, labuť, srdce) existují vedle vulgarismů, stejně jako výraziva odborného, teologického či kunsthistorického, nechybí ani hojné makaronismy. Některé texty obsahují celé pasáže z tradiční latinské liturgie, jako je tomu u rorátů, zpívaných např. v době adventu: „*rorate coeli desuper / andělských slyším šustot per*“, v českém katolickém kancionálu známých jako „*rosu dejte, nebesa, shůry*“.

Metricky jde nejčastěji o různoslabičný jamb, veršová syntax je dost monotónní, mluva je založena na pouhém přiřazování, Jirousův verš tvoří proud, který v sobě skrývá sentimenty, smutky, běsy i vzpomínky. Autorovo já se prezentuje jako zcela odkryté a nahé, specifíkem výpovědi je, že se nechce nijak povyšovat, právě naopak,

mluvčí se stylizuje do pouhého hříšníka, pokorného mnicha. Samozřejmě se tak děje s ohledem na místo výpovědi, kterým byl bývalý valdický kartuziánský klášter.

Jiří Trávniček interpretuje Jirousovu poetiku jako tzv. *artistní naivismus*. Metody **artistní** jsou tu právě výše zmíněný makaronismus, velké množství odkazů a aluzí na obrazy z Bible, kulturní reminiscence z historie, dějin umění a celková velmi vyspělá intertextuální hra. Vedle toho však zde působí principy naivistické, chceme-li až jaksí záměrně primitivní, **rabiátské**. Především básnický jazyk je u Jirouse, což se dá říci vlastně skoro o celém básnictví českého undergroundu, přímočarý, bez metafor a komplikovaných prostředků, s jednoduchým rýmem, rýmovým echem apod. Rýmy tu jsou velmi často podobny asonancím, s mnoha odkazy k lidové slovesnosti, k folklóru a insitnímu básnictví, doslova písmáctví (Jirous se v jednom místě odkazuje na své předky z rodu písmáků).



### UKÁZKA

Sv. Hugo Grenobelský

zachovej mi rozum selský

zachovej mi v lapáku

rozum rodu písmáků

Ivan Martin Jirous: *Magorovy labutí písně*

---



### ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Podívejte se do naučných či výkladových slovníků, kdo to byl „písmák“ a s jakou historickou dobou je tento pojem spojen?

---

Obojí, jak postupy vysoce poučené, tak naivistické, je tudíž v souladu a tvoří jakousi specifickou podobu spirituální poetiky, která je ve sbírce inspirována v barokní kultuře, k čemuž přispělo i *genius loci* valdické kartouzy. Magor Jirous v roli kartuziánského mnicha tak chápe své věznění jako očistec a své básně zaplňuje deminutivy (děťátka), motivy „barokních“ květin (lilie coby symbol svátosti, čistoty vedle hloh zastupujícím prostor věžeňského dvora, tedy čehosi brutálního a drsného, až primitivního, ovšem i všednodenně krásného). Jirousův mluvčí je tu hříšníkem, poučeným na vysoké teologii, ale současně žasnoucím dítětem, vyjadřujícím se něžně a až jaksí roztomile. Obě polohy mají syntézu v ozvucích lidového či chceme-li písmáckého baroka, básně mnohdy připomínají žalmy.

UKÁZKA



V neštěstí se vždycky hbitě  
vracím k religiozitě  
jak se však trochu zabydlím  
tak se zas ani nemodlím

(Přimluvit by se snad měli  
světci v nikách na průčelí  
se sv. Hugem s labutí  
Odpustit můžeš mi jen Ty)

V patře nade mnou dvacet dva andělů  
přilepilo se na pilastry  
deset let dvacet v údělu  
lidi zde mají hrozné flastry

Sedí v kostele kolem mne  
Ne věčná lampa zemní plyn  
na jejich tváře vrhá stín

Bože je teprv poledne  
nebo pad na svět soumrak už?  
Je bomba jenom velký nůž?  
Poslední listí vítr rve  
na dvoře z hlohů nebo se  
zazelenají poznovu? řekni mi

Je kolem nebes taky kůra  
jako na stromech na zemi?  
Nebo jen kůry andělské  
obklopují Tě v slávě Tvé  
Je oheň v srdci prázdnoty?  
Jsi v prázdnotě to Bože Ty?

Mrazivý sever horký jih  
Je pupek světa v Kartouzích?  
Jako tu šiji labutí  
kdo mě ohýbá Pane Ty?

Bez oltáře je presbytář  
od hořáků jde pekla zář  
Modlím se vždycky v neštěstí  
Kamenným světům na tvářích  
jemný déšť jemně šelestí

Ivan Martin Jirous: *Magorovy labutí písně*



## KORESPONDENČNÍ ÚKOL

1. Jakými prostředky Jirous vykazuje podobnost s náboženskou či spirituální tradicí české poezie?
2. Pojmenujte základní stylizační role v obou ukázkách z *Magorových labutích písní*.
3. Kde je v ukázkách patrný „artistní naivismus“?



## SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola se věnuje osobnosti a dílu Ivana Martina Jirouse řečeného Magor, a to jednak jako organizátorovi, jednak jako básníkovi. Jirous jako básník se nám jeví coby tzv. tvůrce z poustevny, tedy svébytný a individualistický typ autora, který se pohybuje mimo hlavní umělecký proud a který vyrůstá i působí spíše na periferii, autora, který je (někdy jen navenek) outsiderem. Jako nejvhodnější pro jeho poetiku nejslavnější sbírky *Magorovy labutí písně* se nám jeví termín artistní naivismus.

---



## ODPOVĚDI

1. Jsou to prostředky jednak jazykové, formální: jednodušší typ verše i rýmu vykazuje podobnost se samouckým písmáctvím, s lidovým básnictvím a konečně i s lidovým barokem.
  2. Stylizace do mnicha, hříšníka, který ve vězení čeká na spasení, ale který současně odolává nástrahám ďábovým, alegoricky tak Jirous označuje všechny příslušovatele režimu.
  3. V napětí mezi lidovostí, stylizací do insitního písmáctví a obrovskou vzdělaností, která je tu čtenáři prezentována (makaronismy, citace katolického ritu v latině, kunsthistorická terminologie ad.)
- 



## DALŠÍ ZDROJE

ELŠÍKOVÁ, M. (ed.) *Aby radost nezmizela. Pocta Magorovi*. Praha: Monika Vadasová-Elšíková, 2011.

MAINX, O. Vanutí z Východu. In *Host*, 2001, č. 5, s. 13-20.

ŠVEHLA, M. *Magor a jeho doba. Život Ivana M. Jirouse*. Praha: Torst, 2017. ISBN 978-80-7215-555-2.

TRÁVNÍČEK, J. Běsy a stesky kajícíky. In *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996.

---

## 13 NEJMLADŠÍ GENERACE UNDERGROUNDU



### **RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY**

Kapitola pojednává o vybrané tvorbě autorů nejmladší generace undergroundu, stručně nastiňuje její charakteristiku a autory. Soustřeďuje se však zejména na aktuálně nejvýraznější osobnost J. H. Krchovského.

---



### **ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU**

1 hodina

---



### **CÍLE KAPITOLY**

- Ukázat v čem se lišily obě generace undergroundu působící od roku 1969-1989.
  - Ukázat specifika nejmladší generace undergroundu na vybraném autorovi.
- 



### **KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY**

Revolver Revue, Jednou nohou, Národní třída, Psí vojáci.

---



Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se formuje malostransko-smíchovský okruh kolem budoucího časopisu *Revolver Revue*, jejíž pozdější tvůrci, především Viktor Karlík, Vít Kremlička, Jáchym a Filip Topolovi již v letech 1980-1981 vydávali společně s Vitem Bruknerem, Markem Hlupým, Vitem Krůtou, Petrem Kubínem, Janem Mlynáříkem, Davidem Síssem, Martinem Sochou a Gabrielou Fárovou výtvarný samizdatový *Sborník X (Desítka)* pojmenovaný podle svých deseti iniciátorů. V časopisu vycházela také literární příloha *Violit*. K založení dalšího významného periodika došlo v roce 1985 a kromě Karlíka, Bratrů Topolů, Víta Kremličky se na něm ještě podíleli Alexandr Vondra a Ivan Lamper. Za nejvýznamnější osobnosti této generace lze považovat J. H. Krchovského, Jáchyma Topola a Petra Placáka. Společenství se formuje také kolem tří hudebních skupin *Národní třídy* Jáchyma Topola a Viktora Karlíka, *Garáže* Tonyho Ducháčka a *Psích vojáků* Filipa Topola.

## SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtěte si ještě jednu charakteristiku Jáchyma Topola, který popisuje cíle, záměry této své undergroundové generace a její rozdíly oproti generaci předchozí.

### 13.1 J. H. Krchovský

Narodil se v roce 1960 v Praze, občanským jménem Jiří Hásek. Učil se zedníkem, ale nedoučil se, v letech 1977-1989 byl bez občanského povolání. Žije střídavě v Brně a v Praze. V letech 1978–1989 byla tvorba Krchovského šířena ve strojopisných opisech obvykle mimo samizdatové edice. Vedle eposu *Mumie na cestách* (rkp. 1982) a próz *Jakoby* (rkp. 1983) a *Hodina navíc* (rkp. 1984) tak kolovaly sbírky *Procházka urnovým hájem*, *Neklid*, *Bestiální něha*, *Jarní elegie*, *Valčík s mým stínem* ad. Své texty Krchovský uplatňuje v tvorbě vlastní „bigbeatové“ skupiny Krch-off Band (<http://bandzone.cz/krchoff>, založena 2006, původně J. H. K. & Krchov) kde působí jako zpěvák a kytarista.

V současné době představuje jeho dílo již takřka básnický fenomén, jeho poezie se stala jednou z nejpopulárnějších, zvláště mezi mladou generací. Jeho tvorba se vyznačuje tematickou jednotou. Vedle motivů bezvýchodnosti, odcizení, záznamu všednosti (ve shodě s větší částí undergroundové produkce) však postupně v jeho poezii převládne ironie, sarkasmus, masky dandysmu a blazeovanosti. Své texty posouvá do lapidárních a vypointovaných situací, šokujících erotikou, perverzitou, dekadentní krutostí, ale i introvertní sebereflexí. Básně se zejména ve své pointovanosti blíží k básník Františka Gellnera. V oblasti formy Krchovský směřuje k pravidelnému rytmu (daktyly kombinuje s jamby) a výraznému rýmu.



## UKÁZKA

PŘINESLAS DVĚ PORCE ŘÍZKŮ

v novinovém papíru  
předčítáš mi zprávy z tisku  
o Čechách a o míru

Nevím jak ty, já jsem v pekle  
jen se hryžu do pysků  
mrštil jsem tím masem vztekle  
až mlasknulo o misku

Na papíře zbyla rudá  
mapa této země mé  
nečti dál, vždyť je to nuda  
pojď si lehnout vedle mne

(léto, 1981)

J. H. Krchovský: Přineslas dvě porce řízků. In *Mladost – radost*.

---



## OTÁZKY

Které motivy v básni Krchovského odpovídají charakteristice jeho poetiky, jak byla interpretována výše?

---



## SHRNUTÍ KAPITOLY

Ukázali jsme si nejmladší a současně poslední generaci undergroundu a i to, na základě kterých hudebních skupin se formovala a kteří literáti do ní patří. Nejvýraznějším autorem je zde vedle Jáchyma Topola či Petra Placáka J. H. Krchovský, dnes jeden z nejpoblárnější básníků.

---



## ODPOVĚDI

Motivy nudy, společenské kritiky, dandysmu a blazeovanosti, také existenciálního od-cizení, deprese.



## LITERATURA

### Základní:

ALAN, J. et al. *Alternativní kultura*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

JANOUSEK, P. et al *Dějiny české literatury 1945-1989. I. Svazek 1945-1948*. Praha: Academia, 2007

JANOUSEK, P. et al *Dějiny české literatury 1945-1989. II. Svazek 1948-1958*. Praha: Academia, 2007

JANOUSEK, P. et al *Dějiny české literatury 1945-1989. IV. Svazek 1969-1989*. Praha: Academia, 2008.

KUDRNA, L. (ed.) *Reflexe undergroundu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016.

MACHOVEC, M. (ed.) *Pohledy zevnitř*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2008.

PILÁŘ, M. *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 1999.

### Další doporučená literatura:

FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 2016.

CHVATÍK, K. Umění „zdravé“ nebo „chorobné“, *Tvar*, č. 18, 1998.

JIROUS, I. M. *Magorův zápisník*. Praha: Torst, 1997.

JIROUS, I. M. *Pravdivý příběh Plastic People*. Praha: Torst, 2008.

MACHOVEC, M. (ed.) „*Hnědá kniha*“ o procesech s českým undergroundem. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2012.

MAINX, O. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Ostrava: Protimluv, 2007.

ONUFEŘOVÁ, E., POKORNÁ, T. (eds.) *Magorova konference (K dílu I. M. Jirouse)*. Praha: Revolver Revue, 2014.

PUTNA, M. C. *My poslední křesťané: hněvivé eseje a vlídné kritiky*. Praha: Herrmann & synové, 1994.

PUTNA, M. C. (ed.) *Měli jsme underground a máme prd. Sešity Knihovny Václava Havla 1/2009*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2009.

RIEDEL, J. *Plastic People a český underground*. Praha: Galén, 2016. ISBN 978-80-7492-291-6.

*RRR Rozhovory*. Praha: Revolver Revue, 2016.

TRÁVNÍČEK, J. Běsy a stesky kajčnickovy (I. M. Jirous: Magorovy labutí písně). In *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996.

TUREČEK, D. Fikční svět lyriky J. H. Krchovského, *Česká literatura*, 2006, č. 2-3, s. 315-322.

VAJCHR, M. (ed.) *U nás ve sklepě. Antologie poesie druhé generace undergroundu*. Praha: Revolver Revue, 2013.

ZANDOVÁ, G. *Totální realismus a trapná poezie*. Brno: Host, 2002.























## **7. Poznámky k řešení úloh**

U úkolů, které se týkají citovaných ukázek, rozhodně není cílem správné, jednoznačné či empiricky ověřitelné „řešení“. Tyto úkoly, které jsou vytvořeny v drtivé většině jako samostatné úkoly či úkoly k zamyšlení, se zaměřují především na rozvíjení interpretačních dovedností, které je možné – a skoro žádoucí – konzultovat s vyučujícím, ať už při osobním setkání (na semináři, v konzultačních hodinách) či elektronicky.

## **SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY**

V opoře jsme se věnovali počátkům podzemní kultury, formující se okolo neoficiálních a pololegálních aktivit, jako byla zejména edice *Půlnoc* a dále jsme ukázali na podnětné metody totálního realismu a trapné poezie. Neopomněli jsme připomenout počátky surrealismu, kterým byla většina autorů z tohoto období, o nichž je řeč, ovlivněna. Dále jsme se věnovali dvěma nejvýraznějším osobnostem teoretického i uměleckého zázemí undergroundu za doby tzv. normalizace, tedy Ivanu Martinu Jirousovi a Egonu Bondymu, kteří se seznamují na počátku sedmdesátých let v psychiatrické léčebně. Z generace undergroundu, tedy autorů narozených zpravidla ve čtyřicátých letech, jsme vybrali Pavla Zajíčka a Fandu Pánka, jako zástupce určitých do jisté míry protikladných poloh undergroundové poezie tohoto období. Pokud jde o generaci poslední, zvolili jsme zde interpretaci autora, který je dodnes populární, a to i mezi nastupující čtenářskou generací.

## PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení



Název: **Kultura undergroundu**

Autor: **Mgr. Oskar Mainx, Ph.D.**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 00

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.