Společenství a poetika undergroundu

■ Počátky, předchůdci a vzory

Řada významných osobností české poezie vyzrála ve společenství českého undergroundu, v pospolitosti hudebníků, výtvarníků a literátů ostentativně se vymezujících vůči politickému a kulturnímu establishmentu.

> Pojem underground – podzemí – je možno v kulturním kontextu vymezit několikerým způsobem. Od šedesátých let byly tímto slovem v západní Evropě a USA označovány různé alternativní, antikomerční, nezávislé a často také anarchistické aktivity, zpravidla sice spjaté s uměním, které ale nesměřují pouze do tvůrčí oblasti. K základním rysům undergroundu jako hnutí patří odmítání mechanismů a hodnot zavedené společnosti a úsilí vytvářet si hodnoty vlastní, nezcizené a nezávislé.

V Československu začala být undergroundová kultura vědomě osvojována od konce šedesátých let ve spojitosti s hnutím hippies a příbuznými proudy, a to především s rockovými hudebníky, později i výtvarnými umělci a spisovateli. K jeho domácím předchůdcům patřily skupiny Hell's Devils, The Primitives Group, především však experimentální skupina Aktual, která od roku 1967 hrála skladby na texty svého zakladatele **Milana Knížáka**, pro něhož byly inspiračním zdrojem aktivity hnutí Fluxus, pop-art a happeningové akce. Knížák vědomě sahal k syrovosti a „barbarskosti" výrazu provokativně vyjadřujícího pohrdání konvencemi. Převrat hodnot, jejž na Západě v šedesátých letech prožívala a prosazovala značná část mládeže, je u něj patrný zvláště z vykupitelského a utopicky revoltujícího gesta textů typu „My bláznivi apoštolové / my spasíme svět / my převrácený hitlerové / zasadíme květ // Jak jak jak bejt pták / jak bejt pták." Vzpoura a negace se v Knížákových textech často stupňovala až ke gestu sebezničení a antikonzumentskému nihilismu: „zahoďte mozky / zahoďte srdce / zahoďte všechno / co vás dělá člověkem // STAŇTE SE PRASETEM!" Knížákovy písně provokují i estetikou pop-artové seriálnosti (Miluju tebe a Lenina, Děti bolševizmu). Jeho texty vyšly v knize *Písně kapely Aktual* (2003).

Zřejmě nejvýraznější osobností raného období českého undergroundu byl **Milan Koch**, jehož první rukopisné sbírky (např. *Horror vacui*, *Inzulínová*

předměstí a jiný chaos) představovaly v letech 1968 až 1970 nepochybnou českou odezvu poetiky americké beat generation. Sny dlouhovlasých hippies o krásném světě, v němž jistě lze někde – neznámo kde – ideálně žít, a jejich odpor proti jakémukoli establishmentu (a tím spíše totalitnímu socialistickému režimu), který tyto sny spoutává, Koch vyjadřoval prostřednictvím rozsáhlých skladeb, psaných bezrozměrným litanickým veršem, zřetelně odkazujícím ke vlivu Ginsbergova Kvílení. Vyvrcholením a osobitým obohacením takto inspirované tvorby byly například rozsáhlé poemy *Volby* (rkp. 1971), *Parník na závěr sezony* (rukopis z počátku sedmdesátých let) a zejména sedmdesátistránkový polytematický básnický text *Červená KarKULKA* taktéž z počátku sedmdesátých let (smz. 1975; in *Červená KarKULKA a jiné básně*, 1992). Koch však byl mistrem i kratších, hutnějších básnických útvarů, z nichž Milan Kozelka po básníkově tragické smrti uspořádal výbor *Vybrané básně* (smz. 1976; knižně s tit. *Hóra Láv*, 2006). Tyto Kochovy impulzy využili pro výstavbu poetiky některých svých básnických textů např. Zbyněk Benýšek, Milan Kozelka či Lubomír Drožď; na konci dekády sledoval obdobnou poetiku – zřejmě však na Kochovi nezávisle – též Milan Vrabec. Výtvarník, písničkář a v 80. letech vydavatel jediného exilového periodika, jež se orientovalo především na undergroundový okruh (časopis Paternoster, který vycházel ve Vídni v letech 1983–1989), **Zbyněk Benýšek** psal nejprve poezii rovněž inspirovanou ginsbergovskou litanickou poetikou – např. *Básně z let 1966–1970* (rkp. b. d.), *Přečtení Ranní Hvězdy* (rkp. 1978) aj., svůj nejvlastnější výraz však posléze našel až v groteskní próze (řada textů ze 70. a 80. let).

Čtení ze sborníku Milý příteli... Egonu Bondymu k 45. narozeninám Invalidní sourozenci, Klukovice 1975 (Ivan Štefl, „Peťák“ Lampl, Eugen Brikcius, „Charlie“ Soukup, „Londýn“ Vokatý, Šárka Mikolášková)

Vlastní český underground v užším slova smyslu vznikl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let propojením dvou okruhů tvůrců, kteří po nástupu normalizace nepodlehli tlakům a před politickou a kulturní konformitou dali přednost odchodu do „podzemí“. Zásadní podíl na jeho zformování měl historik umění a básník Ivan Martin Jirous, řečený Magor, který sblížil okruh rockové skupiny The Plastic People of the Universe (Vratislav Brabenec, Milan „Mejla“ Hlavsa, Josef Janíček, Jiří Kabeš aj.) s výtvarníky a literáty Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu: neoficiálního uměleckého okruhu, jehož kořeny spadají až do poloviny šedesátých let. Kromě Ivana M. Jirouse k němu patřili především výtvarníci jako Karel Nepraš, Jan Steklík, Zbyšek Sion, Otakar Slavík, Rudolf Němec, Olaf Hanel či Naděžda Plíšková, ale též básníci, například Petr Lampl, Eugen Brikcius, Andrej Stankovič, Vratislav Brabenec či Věra Jirousová.

Jirous vystupoval jako mluvčí a teoretik undergroundového hnutí a ve své Zprávě o třetím českém hudebním obrození z února 1975 formuloval jeho program. Pro utváření duchovního obzoru českého undergroundu byly klíčové tyto jeho formulace: „Nezbytnými vlastnostmi těch, kteří si zvolili underground za svůj duchovní postoj a prostor, je zběsilost a pokora. Komu tyto vlastnosti scházejí, nevydrží v undergroundu žít. [...] 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. [...] Nic z toho, co děláme, se nositelům oficiální kultury nemůže líbit, protože je to nepoužitelné k vytváření dojmu, že věci jsou v pořádku. Věci totiž nejsou v pořádku“ (Magorův zápisník, 1997).

Pro vyhraňování poetiky undergroundu měly zásadní význam básnické sbírky **Egona Bondyho**, jehož pro okruh Plastic People rovněž získal Jirous. Filozof, básník a prozaik Bondy se pro undergroundové společenství stal objevem v roce 1972. Přitahoval nejen svým programovým antielitářstvím, ale též antipoetickou poetikou tzv. totálního realismu a „trapné“ poezie, k jejíž koncepci dospěl již na počátku padesátých let, kdy společně s Ivo Vodseďálkem a Janou Krejcarovou vydával texty v samizdatové edici Půlnoc.

Přímou součástí undergroundové literatury se staly Bondyho sbírky ze sedmdesátých let, v nichž básník zčásti navazoval na principy svého totálního realismu z počátku let padesátých, ale též na svou poezii detabuizační, perziflážní i filozofující: *Zápisky z počátku let sedmdesátých* (smz. 1972; in *Básnické dílo Egona Bondyho VII*, 1992), *Sbírečka* (smz. 1974; in *Básnické dílo Egona Bondyho VII*, 1992), *Trhací kalendář* (smz. 1975; *in Básnické dílo Egona Bondyho VIII*, 1992), *Mirka* (smz. 1975; in *Básnické dílo Egona Bondyho VIII*, 1992), *The Plastic People of the Universe* (smz. 1976; in *Básnické dílo Egona Bondyho VIII*, 1992) a další. Bondyho sbírky přinášely deníkovou, zpovědně laděnou poezii, často ironicky glosující politické události a jevy, ale i intimní lyriku a básně karatelské stylizace. Provokativně primitivistické, „trapné“

říkánky se v nich střídají s útvary složenými v dokonale zvládnutých tradičních metrických a rýmových tvarech. V hudebním podání The Plastic People of the Universe a skupiny Garáž se stala velmi oblíbenou například báseň ze sbírky Mirka z roku 1975, hudebníky posléze nazvaná Houby: „Ze zoufalství snadno člověk pomate se / Muchomůrky bílé budu sbírat v lese // Muchomůrky bílé bělejší než sněhy / sním je k ukojení své potřeby něhy // Neprocitnu tady leč na jiném světě / muchomůrky bílé budu sbírat v létě“ (in Básnické dílo Egona Bondyho VIII, 1992).

Precizními monotematickými skladbami či soubory jsou *Deník dívky která hledá Egona Bondyho* (smz. 1971; in *Básnické dílo Egona Bondyho VI*, 1991), *Pour Hélène la Belle – říkánky pro malé holky* (smz. 1972; in *Básnické dílo Egona Bondyho VII*, 1992) či *To jsou zbytečné verše* (smz. 1975; 2002). S postupem let začaly Bondyho básnické sbírky nabývat charakter jakýchsi „ročních výkazů“, nekončících svědeckých výpovědí o vlastním životním zápasu z rodu Demlových Šlépějí či Divišových deníků. Smyslem této básníkovy nepřetržité práce je spor se světem, s lidmi, s Bohem. V exilu se během normalizačního období dočkaly vydání jen dvě Bondyho epické skladby z 50. let: *Pražský život* (smz. 1951, Mnichov 1985) a *Nesmrtelná dívka* (rkp. 1958, Mnichov 1989). Celé rozsáhlé básnické dílo shrnuje devítisvazková edice Martina Machovce *Básnické dílo Egona Bondyho*, vydaná v letech 1990–93.

Na počátku sedmdesátých let stál rodící se underground mimo zorný úhel normalizátorů soustřeďujících se především na „ideovou očistu“ většinové kultury; v jejich snaze o regulaci kulturního života proto nepatřil k prvním cílům. Pro underground typická snaha vymezit se mimo politické a ideologické struktury navíc napomáhala k tomu, že příslušníky hnutí záhy postihla psychologie ghetta a snaha – posléze především z důvodů bezpečnostních – omezovat komunikaci s okolním světem. Stálý pocit ohrožení do hnutí vnášel na jedné straně utopicko-chiliastické nálady a na straně druhé velkou míru vzájemné vnitřní tolerance.

Od jiných, do disentu zatlačených uměleckých skupin se přitom underground od počátku výrazně odlišoval tím, že nešlo o uskupení intelektuálů zaměřených pouze na oblast umělecké tvorby. Představoval pospolitost, v níž se spojovaly a konfrontovaly snahy o dosažení autentického, autonomního uměleckého projevu s úsilím po stejně autentickém životním stylu. K jeho základním rysům patřila provokativní snaha o vytváření vlastní svébytné kultury zavrhující jakýkoli kontakt s establishmentem, přezíravý postoj k vládnoucímu totalitnímu systému a jeho společenským hodnotám a odmítání jakéhokoli závazného uměleckého programu. Hodnoty, jež underground usiloval vytvářet, tak byly nesouměřitelné nejen s tím, co kultuře vnucovala totalitní politika, ale byly místy i těžko akceptovatelné z pohledu většinové kultury uvnitř disentu.

Do procesu s The Plastic People of the Universe v roce 1976 bylo tedy undergroundové uskupení dosti nenápadné a jeho hlavní představitelé, jakkoli

byli vůči panující totalitě kritičtí, rozhodně neviděli poslání undergroundu v nutnosti vymezovat se vůči ní umělecky a politicky. Programový nezájem o politiku ustoupil po návazném vzniku Charty 77, kterou většina předních osobností undergroundu podepsala; v souvislosti s Chartou také underground získal charakter opozičního sdružení, respektovaného i ostatními disidenty.

Snahu více se otevřít a komunikovat ostatně symbolicky vyjadřuje i název prvního undergroundového periodika Vokno, které začalo vycházet v roce 1979.

■ Básníci Křižovnické školy

Pro skupinu undergroundových básníků byla charakteristická různorodost výchozích přístupů k poezii a postupné osvojování poetických principů, jež se měly stát pro poezii tohoto okruhu nejpříznačnější. Jejím společným jmenovatelem bylo pohrdání tvorbou oficiálních literátů, ale často i jakýmkoli „vysokým“ uměním a školeným spisovatelstvím; byla to též snaha o adresnost, konkrétnost, sdělnost, neartistnost, autentičnost uměleckého výrazu. V tématech převládal odpor vůči pachtění se za úspěchem, odpor ke konzumentství a popírání snad všech tabu. Politická přímočarost, „drastičnost“ básnického slova se spojovala se snahou o formulaci obecnějších a nadčasových filozofických otázek. Negace tradičních, oficiální kulturou zneužívaných hodnot autory přiváděla až k nihilismu a deklaraci sebezničení – častým motivem bylo například „pohřbení zaživa“. Příležitostně zaznívaly i drastické výpovědi o vlastní závislosti na drogách.

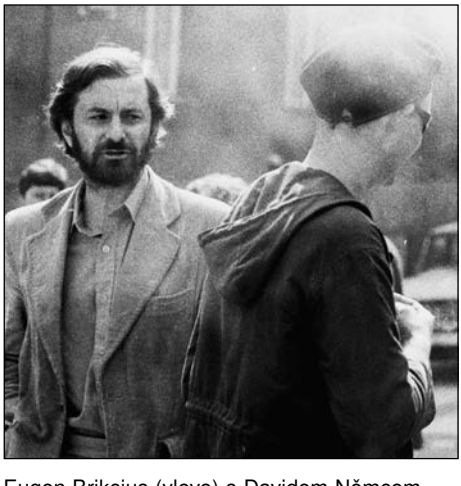
Osobitou linii undergroundové poezie představovali básníci původně spjatí s Křižovnickou školou čistého humoru bez vtipu. Výraznou básnickou osobností mezi nimi byl zejména Andrej „Nikolaj“ Stankovič, jehož starší, na začátku normalizace zakázané knihy veršů *Noční zvuk pionýrské trubky* a *Patagonie* mohly vyjít až v roce 1994. V samizdatu Stankovič publikoval soubor *Poezie* (smz. 1979) obsahující sbírky *Osvobozený Babylon*, *Slovensky Raj* a *Elegie* (první dvě byly oficiálně vydány v roce 1992) a také soubor *Variace; Kecybely; Elegie; Nikdycinky* (smz. 1984; 1993).

Andrej Stankovič

Stankovičovy básnické texty se vědomě vymezují vůči tradiční představě poezie a lyriky, jejich osobitost se opírá především o hravé porušování sémantických stereotypů a jazykových konvencí. Stankovičovy básně jsou komponovány jako zadrhlé, do sebe zasunuté úlomky promluv (mnohdy za použití přímé řeči, závorek, dvojteček a pomlk), které originální metaforikou rozrušují významovou setrvačnost, porušují jazykové i sémantické konvence a mísí banalitu se sarkasmem a ironií. Jejich vnitřní rozměr utváří napětí mezi intelektuálním zacílením, autorovou groteskní imaginací a záměrnou banalitou zvoleného výrazu. Básník experimentuje s tvarem básně a pohrává si s mnohoznačností slov a jejich možných variací. Využívá inspirace „primitivními" jazykovými projevy, zejména folklorem či dětskými deklamovánkami. Hraje si s citacemi, parafrázemi, perzifláží a výpůjčkami z cizích textů a jiných jazyků (angličtiny, latiny, autorovy rodné slovenštiny i ruštiny), ale také s neologismy a slangovými výrazy. To vše vytváří dojem babylonského zmatení jazyků i životních rolí. Proti asociativnímu řazení „hlubokých" významů a myšlenek v běžné poezii staví nápad, vtip, sarkasmus, ironii a také zvukovou stránku řeči a její skrytou hudebnost – proto také klade značný důraz na rýmovou stavbu a na rytmus veršů.

Stankovičově poetice byly blízké „trapné" rýmovánky **Petra „Peťáka" Lampla**, autora samizdatové sbírky *Básně* z roku 1974 (výbor *Cesta do blázince*, 1992), jehož verše jsou plné dadaistického „metahumoru" a prostupuje jimi přeludná atmosféra šílenství a deliria.

Hra s jazykem nabývala v undergroundu nejrůznějších podob, od stylově „nízkých" až po velmi „vysoké". Rysy kuriózní extravagance – motivované potřebou vyjadřovat se ke světu kolem sebe především prostřednictvím hravé intelektuální parodie – nese v tomto kontextu básnické dílo **Eugena Brikcia**, autora, jenž byl v šedesátých letech jedním ze spoluzakladatelů české podoby happeningu, environmentu a či land-artu. Brikcius vydal samizdatově například sbírky latinsky psaných veršů *Latinam secare* (smz. 1976), *Versus optimissimi* (smz. 1977), *Pulvillum sub culum pone* (smz. 1978) či *Minus est plus* (smz. 1979). Souborné vydání v samizdatovém svazku *Nuda in cactum – Holou na kaktus* (smz. 1979) obsahovalo i jejich překlad od Pavla Šruta. (V tomtéž roce 1979 pod titulem *Chodí pešek okolo – Circum*

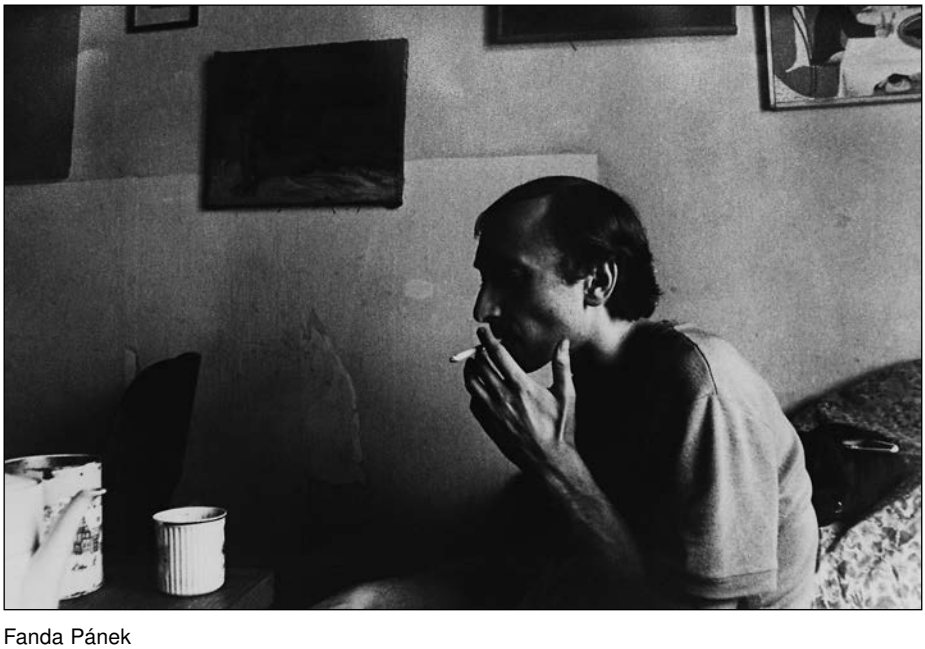


Eugen Brikcius (vlevo) s Davidem Němcem

venit baculum vyšel samizdatově výbor Šrutových veršů v Brikciově překladu do latiny.)

Poezie blouznění a třeštění je příznačná i pro řadu dalších undergroundových básníků, kteří již nebyli přímo členy křižovnického okruhu. Například verše **Františka „Fandy" Pánka** jsou zřetelně ovlivněné autorovými schizoidními, psychopatickými dispozicemi, které ještě více prohlubovala jeho narkomanie. Společenské zrůdnosti doby svého vzniku zrcadlí Pánkovy básnické miniatury, též blízké Bondyho „trapné" poezii, psané sociálně pokleslým, až vulgárním jazykem (soubor *U prdele*; smz. 1980, a následující, vesměs nepojmenované samizdatové soubory).

Pánkova poezie je bezděčným mistrným portrétem undergroundového a disidentského ghetta. Časté dedikace a apostrofy, které ve svých verších využívá, jsou nepřímým svědectvím o potřebě neustálé básnické komunikace a konfrontace uvnitř neoficiální kultury. Mnohé jeho texty jsou pak výpovědí o velmi konkrétních událostech, které měly své bezprostřední příčiny i důsledky. Příkladem může být čtyřverší Samizdat z roku 1984: „Samizdat opisuj s péčí / na své vlastní nebezpečí // Charta se mi nevyplácí / podepsal jsem spolupráci." Od poloviny osmdesátých let do Pánkovy poezie tematicky i formálně vstoupila jeho nově získaná křesťanská víra. Ze samizdatu vydal Pánek tiskem nejprve dva drobné knižní výbory (*Dnů římských se bez cíle plavíte*, 1993; *A tak za polární noci*, 1994); soubor jeho původní samizdatové tvorby vyšel v roce 2007 pod titulem *Vita horribilis*.



Fanda Pánek

Mnoha neologismy a lexikálními i syntaktickými výstřednostmi a též velmi osobitým humorem oplývá poezie protestantského bohoslovce, zahradního architekta a jazzového a rockového hudebníka **Vratislava Brabence**, jež byla vydána například v samizdatových sbírkách *Sebedudy* (rkp. 1981; 1992) či *Jedna dvě* (rkp. 1980) i v řadě samizdatových sborníků. Pro potřeby The Plastic People of the Universe Brabenec adaptoval a aranžoval texty cizí, na základě čehož vznikla dvě hudebně-literární pásma: *Pašijové hry velikonoční* (rkp. 1978), s využitím textů biblických, a *Jak bude po smrti* (rkp. 1979), vystavěná na textech Ladislava Klímy.

Od převážně drsné a agresivní poetiky undergroundu se na první pohled velmi odlišuje kultivovaná, meditativní a dosti nadčasová poezie básnířky a historičky umění **Věry Jirousové**, jejíž tvorba ovšem je v kontextu undergroundové literatury jevem spíše ojedinělým.

Jirousová v samizdatu vydala dva soubory spirituálně orientované poezie s názvy *Co je tu, co tu není* (smz. 1977) a *Kde tady jsem* (smz. 1987). Oba později učinila součástí obsáhlého výboru ze své celoživotní básnické tvorby (*Co je tu, co tu není*, 1995). Z autorčina lyrického vnímání života vyrůstala i její tvorba prozaická: koláží jejích próz, napsaných v osmdesátých letech, je kniha *Krajina před bouří* (1998). V poezii Jirousové jen zřídka problesknou ozvuky undergroundové drastičnosti, avšak snová atmosféra jejích básní i próz vlastně svým způsobem koresponduje s podzemními náladami utopickými a chiliastickými. Básnířčiným výtvarným vnímáním nesené vize jsou výrazem silné reflexe dobové reality. Sen, přesah a zrcadlení jsou pro Jirousovou prostředkem stálé potřeby sebeidentifikace a touhy propojit ducha a hmotu vnitřním prožitím skutečnosti.

Jádru undergroundové poetiky byla zřetelně bližší poezie výtvarnice a básnířky **Naděždy Plíškové**, jejíž verše místy tvoří ženskou variantu Bondyho primitivistické, „antipoetické" poetiky a blíží se otevřeně erotické poezii Jany „Honzy" Krejcarové (Černé), častěji se ovšem vyznačují kvalitami poezie grafické, vizuální. Plíšková publikovala v sedmdesátých letech jen v různých samizdatových sbornících, první výbor z její poezie *Plíšková podle abecedy* vyšel až ve 12. čísle samizdatové Revolver Revue v roce 1989.

Tvorba Věry Jirousové, ale i poezie Pánkova, Brabencova a pozdější vězeňská lyrika Ivana M. Jirouse jsou dokladem toho, že undergroundová, a tedy původně spíše popíračsky, agnosticky orientovaná podzemní komunita postupně stále více hledala cestu ke křesťanským ideám.

■ Písňové texty, rock a poezie

Podstatnou součástí undergroundového sebevyjádření byla hudba, především rocková. Součástí této komunity však byli i folkoví písničkáři, například evan-

gelický kněz Svatopluk Karásek, jenž své písně – biblické paraboly či gospely – zpíval na neoficiálních rockových koncertech (→ s. 376, odd. *Folková a rocková píseň jako protest a vyznání*). Mezi undergroundové hudebníky, kteří byli pro své písně, ironicky a satiricky glosující ubožáctví „socialistického člověka“, na počátku osmdesátých let přinuceni k emigraci, kromě Karáska patřili **Karel „Charlie“ Soukup** a **Miroslav Skalický**, jejichž písňové texty se v sedmdesátých letech objevovaly především v různých samizdatových sbornících. Soukupovy texty jsou shromážděny ve sbírce *Radio* (1997), Miroslav Skalický vydal několik samostatných samizdatových sbírek, například *Sněhurka and 15 000 000 trpaslíků* (smz. 1977).

Jen dočasně se s undergroundovým okruhem sblížili folkoví zpěváci Vlastimil Třešňák či Jaroslav Hutka, kteří měli v normalizačních letech své vlastní, specificky zaměřené obecenstvo. V osmdesátých letech se v undergroundu oblíbeným písničkářem stal harmonikář František Horáček, který svou démoničnost podtrhoval přezdívkou Jim Čert a který často interpretoval texty jiných autorů (J. R. R. Tolkiena, Bohuslava Reynka, Andreje Stankoviče či Eduarda Štorcha).

Hlavní linii hudby undergroundu ovšem představovala tvorba skupiny The Plastic People of the Universe a skupin na ni navazujících, tedy proud v okamžiku svého vzniku inspirovaný převážně americkou rockovou hud-

Egon Bondy, Ivan Jirous a Vratislav Brabenec v hostinci U Zábranských v Karlíně

bou konce šedesátých let, zejména její nekomerční, „undergroundovou“ linií, reprezentovanou například skupinami The Doors, Jefferson Airplane, The Velvet Underground, The Fugs či The Mothers of Invention, přičemž nejvlivnějšími hudebními osobnostmi zde byli Jim Morrison, Lou Reed, Ed Sanders, Frank Zappa, Captain Beefheart či David Peel, z nichž mnozí byli také autory pozoruhodné poezie.

Lyrika této linie undergroundu měla zpočátku podobu rockových textů, které imitovaly poetiku svých amerických vzorů a hlásaly – neumělou formou a občas též primitivní angličtinou – různé halucinační a kvazimytologické vize a „kosmická“ dobrodružství. Teprve poté, co se teoretikem skupiny stal Ivan M. Jirous, začali Plastic People překračovat své výchozí vymezení a zhudebňovali i skutečně básnické texty, například verše Jiřího Koláře, Věry Jirousové či Williama Blakea.

Z okruhu Plastic People vyšel **Pavel Zajíček**, textař a příležitostný výtvarník, který spolu s Milanem „Mejlou“ Hlavsou (a pod silným vlivem Milana Knížáka) založil experimentální hudební skupinu DG 307. Zajíčkovy texty – psané od roku 1973 do jeho emigrace v roce 1980 a později shrnuté do výboru DG 307 (1990) – patřily k nejpříznačnějším výrazům životního pocitu undergroundového společenství ve smyslu sebeidentifikace s pohrdaným „okrajem společnosti“ a často přítomného motivu vanitas vanitatum (například písně Degenerace, Podoba či Očišťování). V Zajíčkových raných textech jsou časté výzvy k „aktualizaci žití“, k vykročení z bahna a šedi normalizační společnosti, jako například v textu Až z roku 1974: „proč TEĎ kompromisy / proč TEĎ tahat minulosti / proč TEĎ připomínat kdysi / proč TEĎ bejt svině / proč TEĎ zaprodávat / se zlu / tý chuchvalcový lavině.“ Od výchozí pózy chiliastického kazatele se Zajíčkova poezie v druhé polovině sedmdesátých let posunula k subtilnějším a filozofičtějším polohám, kterými se snažila postihnout propastné, univerzální rozpory existence a bytí (cykly *Dar stínum*, rkp. 1978, a *Kundy rty ústa tváře masky*, rkp. 1979, které autor pro skupinu DG 307 také sám zhudebnil).

Vědomý návrat k původní, primitivistické rockové lyrice, obohacený ovšem často o zcela realistickou reflexi pocitu hrůzy z konkrétních, aktuálních životních podmínek, sledovali **Josef Vondruška** či **Milan „Dino“ Vopálka**, jejichž básně (např. z Vondruškovy samizdatové sbírky *Nejistoty* z roku 1975) zhudebňovaly skupiny Umělá hmota a později Dom. Pozoruhodnou, jakkoli spíše inzitní, naivistickou lyriku, vyjadřující pocity člověka na dně, psali například **Vratislav „Quido“ Machulka** (*Písně příživníka*, smz. 1989; *Příživník*, 1992; *Z Hrdlořez do Ďáblic*, 2006) či **Petr Taťoun** (*V hospůdce za deště*, smz. 1978; 1991).

Ženskou undergroundovou poezii – kromě Věry Jirousové a Naděždy Plíškové – představují značně stylizované a formálně vybroušené básně rockerky **Jiřiny Zemanové**. Zemanová publikovala v osmdesátých letech v samizdatu

sbírky *P. F. 82*, *Slova*, *Prostor*, *Meju a nezametám*, z nichž v roce 1984 v samizdatové edici Mozková mrtvice vyšel výbor *Texty*. Několik básní Zemanové zhudebnila též undergroundová skupina Půlnoc. (Oficiálně se představila knižním výborem z básní a próz *Přízeň trýzně*, 2000.)

V rámci české podzemní poezie představovala nepochybný umělecký vrchol lyrika Ivana Martina Jirouse, nazývaného též Magor. První tři Jirousovy samizdatové sbírky – *Magorův ranní zpěv* (smz. 1975), *Magorova krabička* (smz. 1979) a *Mládí nevykouřené* (smz. 1980; vše in *Magorova summa*, 1998) – měly blízko k provokativní, hravé poezii Pánkově či Stankovičově, hodnotové těžiště jeho básnického díla ovšem leží ve vězeňské lyrice z let osmdesátých, ve sbírce *Magorovy labutí písně* (smz. 1985; Mnichov 1986), která obsahuje autorovy básně vzniklé v letech 1981 až 1985 během jeho věznění v Litoměřicích, Ostrově nad Ohří a Valdicích. V této sbírce nalezená poetika se pak uplatňuje i v básníkových sbírkách následujících, jako byly *Ochranný dohled* (smz. 1985; 1997) či *Magorův Jeruzalém* (smz. 1987; in *Magorova mystická růže*, 1997). Celek básníkovy tvorby shrnuje především kniha *Magorova summa* z roku 1998.

Jirous však ani ve své vrcholné poezii zcela neopouští neodadaistický i perziflážní základ svých starších básní: využívá četných makaronismů, parafrází, výpůjček, provokativně uplatňovaných neúplných rýmů a asonancí, formy akrostichu a lapidárních čtyřverší. Prožitkem vězení však jeho psaná poezie získala existenciální hloubku i spirituální, ba náboženský rozměr. Charakteristickým rysem Jirousovy tvorby je tak napětí mezi „barbarským“ sebevyjádřením undergroundového autora a katolickou básnickou tradicí, k níž hledá cestu. Sbírka totiž není jen autentickým svědectvím o vězeňském životě, ale i jímavou zpovědí člověka, pro kterého se tradiční duchovní hodnoty stávají základní možností, jak si zachovat lidskou integritu. Labutí písně vyslovují svár básníka se světem, s Bohem, jsou tázáním po smyslu konkrétním i obecném, přičemž ironie a sarkasmus jsou zde ve stálém napětí se snahou být v souladu s požadavky křesťanské pokory. Jirous tak bezděčně sblížil poetiku undergroundu s poetikou i životním pocitem např. Bohuslava Reynka, Jakuba Demla či Josefa Floriana.

Časté dedikace a reminiscence zde opět dokazují životodárnost komunikace v rámci undergroundového okruhu, byť v letech Jirousova věznění šlo o komunikaci poněkud jednostrannou: „Vráťa teď okukuje Prátr. / Bratr Karásek ve Švýcarsku / dokazuje svou k Bohu lásku. / V Provençálsku se Charlie toulá. / Jenom já že bych byl ten moula? / Lao-Tsi kdysi řekl k tomu: / Mudrc nemusí vyjít z domu. / Moudřejší snad už nikdo není: / dům zaměnil jsem za vězení.“

■ Nejmladší podzemní generace

Jirousovo uvěznění i vynucený odchod mnoha básníků a hudebníků do exilu na počátku osmdesátých let hnutí undergroundu dosti oslabilo. V téže době se však postupně začala objevovat řada básníků a prozaiků tehdy sotva dvacetiletých. Byla to především skupina autorů, jejíž publikační platformou se posléze, v roce 1985, stal vlastní samizdatový časopis nazývaný zprvu Jednou nohou, později Revolver Revue. V této skupině byla pociťována jistá – byť kolegiální – distance vůči starším undergroundovým autorům, publikujícím často v časopisu Vokno.

Poezie **Jáchyma Topola** inklinovala ke kumulaci autentických fragmentů reality. Topol debutoval sbírkou *Eskymáckej pes* (smz. 1981) a v následujících letech v samizdatu vydal (mj. pod pseudonymem Jindra Tma) řadu sbírek ve své většině shrnutých do souboru *Miluju tě k zbláznění* (smz. 1988; 1991). V osmdesátých letech jeho texty zhudebňovaly undergroundové rockové skupiny Psí vojáci a Národní třída.

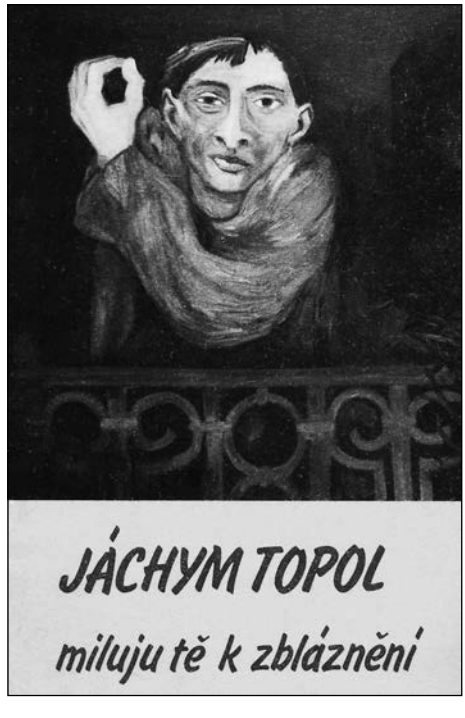
Pro Topola je příznačná antiliterárnost a prozaizace básnické výpovědi. Určuje ji gesto revolty a rozmáchlý volný verš kupící vše v jedné, na první pohled nesourodé směsici artikulované lyrickým mluvčím, který ze střípků vnější a vnitřní skutečnosti vytváří snově svébytný lyrický prostor. Nejlepší Topolovy básně metodou střihu a montáže kombinují fragmenty příběhů, reálné výjevy lidské každodennosti, prvky a motivy převzaté z okrajových žánrů, fantazijní představy, vize, sny i gesta odporu. V tomto ustavičně rozkládaném,

Vernisáž a večer autorského čtení okruhu Jednou nohou (Filip Topol a Viktor Karlík)

prolínavém a kaleidoskopicky znovubudovaném básnickém světě lze nalézt skutečně kdeco: absurdity, blasfemie, stylizace megalomanické, sebestředné i primitivistické, „idiotické“, deníkově upřímné zpovědi. Vzory, k nimž Topol v poezii vědomě sahá, zahrnují například tvorbu Skupiny 42, básně Bondyho i Charlese Bukowského.

Topol nebyl mezi mladými autory z undergroundu jediný, kdo v osmdesátých letech takovouto poetikou obohacoval spektrum podzemní poezie. Obdobně vizionářsky snovou, ale i programově „totálně realistickou“ poezii psal **Petr Placák**, který používal pseudonymů Petr Zmrzlík, Robert Komour, Přemysl Sýkora a další. Vydal mimo jiné samizdatové sbírky *Země víl a duchů* (smz. 1983), *Denní tisk* (smz. 1983) a výbor z poezie *Obrovský zasněžený hřbitov* (smz. 1987; 1995). Jeho niterně prožívaná poezie často pracuje s expresivními kontrasty zimních scenerií („Pole bylo pokryté / slabou vrstvou sněhu / a všude vykukovaly / černé hroudy země / jako rakve seřazené / k tiché slavnosti“).

Petr Placák patřil k autorům nejvýraznějšího samizdatového básnického sborníku *Už na to seru, protože to mám za pár* (smz. 1985), který byl výběrem z prvních básnických knížek autorů narozených v padesátých a šedesátých letech. Jeho sestavovatel Andrej Stankovič v doslovu zdůrazňoval rozchod této generace s mélickou vlnou předchozích dekád, její přiznání deziluze, gellnerovské tradice, ale i specifický suchý humor a slovní karamboly. Představil přitom různorodé poetiky jak autorů nejmladší undergroundové generace, představované jmény např. Jáchym Topol (ve sborníku zastoupený i pod pseudonymem Jindra Tma), J. H. Krchovský, Petr Placák (též pod pseudonymem Petr Načeradský), Vít Kremlička (pod pseudonymem Vít Sval), tak generace starší, např. Fanda Pánek, Miroslaf M. Jirec, ale i autorů působících spíše mimo tento okruh, jako byli Anna Wágnerová, Miroslav Ptáček, Ewald Murrer, Martin Socha a Jakub Effenberger.



Obálka Viktora Karlíka k prvnímu svazku samizdatové RR editions, 1988

Miroslav Ptáček, autor sbírky *V říši snů aneb Lyrika, epika a motyka* (smz. 1981), se ve Stankovičově sborníku představil „absurdní“ lyrikou, která se pohybuje na pomezí surrealismu a je umocňována řadou

schválností a vyumělkovanou devótností. Již samotné názvy básní – Umrlčí fet, Plod pěkna nebo Alkalické kuře – přitom promlouvají velmi neotřelou a na předchozích poetikách nezávislou básnickou řečí. Podobný je i vklad **Martina Sochy**, který v samizdatu dále publikoval několik drobných sbírek: *Luncheon meat* (smz. 1980), *Blbcovi* (smz. 1981), *V době, kdy se ještě neznali* (smz. 1985).

Několik sbírek poezie v samizdatu během osmdesátých let vydal **Ewald Murrer** (vl. jm. Michal Wernisch), jako například *Sypání andělům* (smz. 1982), *Cesta z Jeruzaléma* (smz. 1983) nebo *Rakve plný brambor* (smz. 1983). V jeho verších zaznívají tóny ztišené, reynkovské barevnosti a samoty, plné vnitřních kontrastů a svárů. Spirituální svět je zpochybněn, ale autor se k němu stále vrací a zůstává mu nejpevnějším bodem a místem, kterému zbývá nakonec jen věřit. Autor zřetelně rezignuje na možnost doříci „to hlavní", protože slova nejsou s to postihnout vše, a to nejen ve vztahu k duchovnímu prožitku, ale i ve vztazích mezilidských. To je patrné i v básni nazvané Ivanu W., kde skrz verše komunikuje Murrer se svým otcem: „Slovo pro tebe mám zavřeno / na klíč, který jsem spolknul. // Nevím ani, jak ti to říci."

Pokračovatelem „trapné", jazykově experimentující poezie byl **Vít Kremlička** (pseudonymy Vít Sval a Heřman Křemenáč), jehož veškerou básnickou tvorbu napsanou před rokem 1990 shrnuje knížka *Staré zpěvy* (1997). Pro verše tří autorizovaných samizdatových sbírek (*Autentický kulovátor*, smz. 1981; *Zvonění*, smz. 1984; *Oblouk*, smz. 1985) je opět příznačné tematické i tvarové prostupování vysokého a nízkého. V Kremličkově osobitém pohledu na skutečnost se groteskní absurdita prostupuje se stylizovanou naivitou. Ironické parafráze známých básnických děl se v autorově jazykové hře potkávají s parodiemi obrozenských žánrů i folklorních písní, ale i s nonsensovými rýmovačkami a pseudofilozofickými glosami.

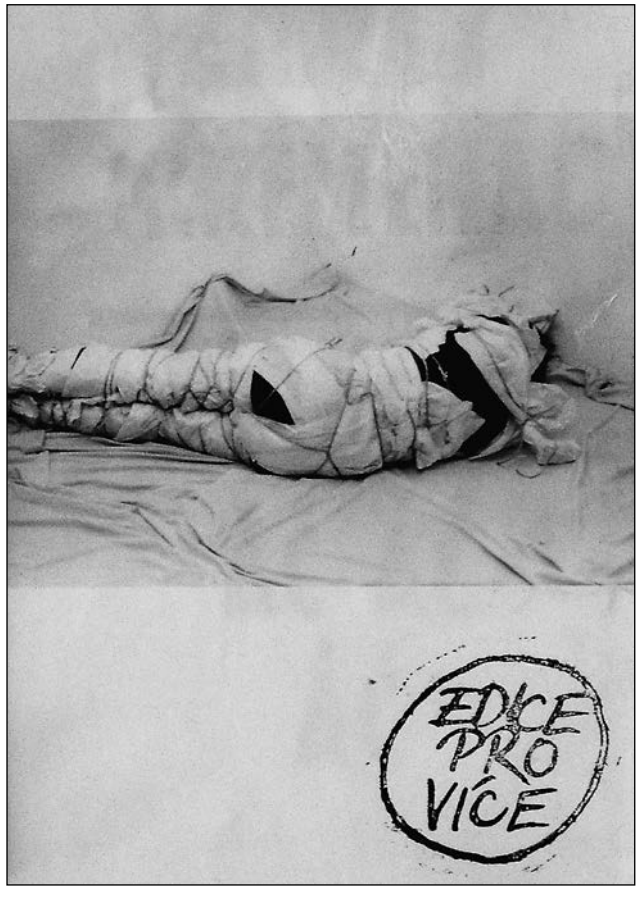
Od většiny mladých undergroundových básníků a jejich sklonu k prozaizaci poezie se výrazně odlišoval **J. H. Krchovský**, jehož původně samizdatové sbírky (např. *Procházka urnovým hájem*, smz. 1979; *Bestiální něha*, smz. 1982; *Zamilovaný dement*, smz. 1985) vyšly v devadesátých letech v čtenářsky úspěšných výborech *Noci, po nichž nepřichází ráno* (1991), *Leda s labutí* (1997), *Dodatky* (1997) a v souborném vydání nazvaném *Básně* (1998). Krchovského poezie je budována prostředky tradičními; její svět je dostředný, uzavřený, stopený v šeru a tmě. Je to svět umělý, intimní a odvozený. Jeho základním rysem je literárnost a důsledná stylizovanost, která nezapírá své dekadentní kořeny. Hyperbolizace motivů smrti, mdloby a nežití spolu s využitím řady funerálních témat, podpořených i autorovým výmluvným literárním pseudonymem, vytváří básnický prostor snově bizarní, jednostranně zaměřený a značně statický. Na bizarnost tohoto básnického světa odkazuje i využití tradičního vázaného verše, přehledné strofické struktury, rýmů, v nichž je groteskních efektů dosahováno svazováním „vysokého" a „nízkého", a monstrózních point. To vše je výrazem

básníkovy sebeironické reakce na banalitu a prázdnotu, na bezvýchodnost a osamělost, na absurditu života v tomto „uzavřeném vesmíru“ obecně a v normalizačním Československu zvláště. Krchovský dosahuje kýženého efektu často velmi hutnými výrazovými prostředky: „Marasmus? Askeze?! Už mě to nebaví! / stejně tak celibát, ten mne sral po léta / nevím, proč Březina nezůstal Jebavý / může snad krásnější jméno chtít poéta?“

Sebeironický kontrast se nachází například v závěru básně s incipitem „Podivná oblaka letí mi nad hlavou“: „Odjíždím vítězně k temnému obzoru / zatímco na poli předstírám smrt... / ...červenou temperou brodím se v lavóru / houpacím koníkem duní můj prd.“

Některé básně Krchovského byly zhudebněny undergroundovou rockovou skupinou Invalidní důchod a v devadesátých letech pak po nich sáhli též obrození The Plastic People of the Universe.

Skupina Invalidní důchod zhudebňovala též básně **Luďka Markse** (pseudonym Jan Kahan), mimo jiné jednoho z redaktorů časopisu Vokno. Marks



Vít Kremlička na fotografii Gabriely Fárové k jeho samizdatové sbírce Oblouk, 1985

Luděk Marks

spojoval formální vytříbenost dekadence a morbiditu fin-de-siècle s vlivy Bondyho „trapné“ a detabuizační poezie let padesátých (např. sbírky *Pochybné intermezzo*, smz. 1983; *Delirium tristitiae*, smz. 1985; lyricko-epické poemy *Sklenobýl*, smz. 1985, a *Epický záznam mementa mori*, smz. 1985). Tiskem jeho tvorbu představil výbor z díla *Stín svícnu* (1994). Rockerskou poezii a písňové texty psala také **Michaela Taková** (knižně in *Zrcadlo*, 1996). Pozoruhodná literárně-hudební pásma a koláže vytvářel hudebník, výtvarník a mystifikátor **Vincent Venera**, autor sbírky výroků *Tak pravil Vincent* (smz. 1985; knižně 1990).

Lenka Marečková patřila sice generačně k autorům Revolver Revue, ale své verše zveřejňovala spíše v časopise Vokno. Samizdatově vydala například sbírky *Mrtvý underground* (smz. 1987) či *Soukromé neshody* (smz. 1987). Časté milostné téma je u ní prostoupeno reflexemi vyvržence, člověka na dně. Civilní náhled na znormalizovaný konzumní svět lží, v němž i nejmladší generace je postižena rozpadem hodnot, se nachází též u **Anny Wágnerové**. Ve sbírkách *Plesy šílený* (smz. 1982) a *Geniální vystoupení* (smz. 1984) se snahou o maximální upřímnost pojmenovává žitý svět a vlastní situaci v něm.

Ke kmenovým autorům Vokna patřil **Heřman Chromý**, jehož angažovaná, politizující poezie byla sice svým antipoetickým, slangovým výrazivem i příležitostnou vězeňskou tematikou blízká poetice v undergroundovém společenství převažující, avšak její dosah „rozměry ghetta“ záměrně překračoval (například samizdatový soubor sbírek z let 1978–85 *Asi*, jejž uspořádal Ivan M. Jirous v roce 1987, či sbírka *Náš pan domácí pánbů* z roku 1988.

Básník **F. H. Richard** byl autorem více než patnácti sbírek poezie (mj. *Všivot*, smz. 1980; *Půlnoční Marťan*, smz. 1980; *Contrawar*, smz. 1980; *Perturbace*, smz. 1981). Poezii publikoval např. ve sbornících Antagon, které vycházely v jeho vlastní samizdatové edici CAD press. Většina Richardových sbírek soustřeďovala texty a fragmenty z doby autorova věznění v Ruzyni (1978 a 1979), přičemž šlo o poezii poněkud patetickou a eklektickou, proklamativně oživující beatnické, ginsbergovské gesto. Jasná inspirace drogami a z nich pocházejících vizí přitom byla konfrontována s literátskou rétorikou.