

uplatnění na trhu práce, vypovídá o nových způsobech, jakými se Češi usouvztažňovali ke světu okolo nich a racionalizovali si své působení v něm. Je škoda, že Novák nevěnoval více prostoru původním rozhovorům, které odhalují nejvíce o vývoji jednotlivých hnutí, ale i jejich (slovy Nováka) „kosmologii“, na úkor vyčerpávajícího představování teorie. Souhra kontinuit a vyrovnávání se se státním socialismem stejně jako postavení země v neoliberálním systému a jeho konfrontace, kterou Novák popisuje v posledních dvou kapitolách v rámci sporů uvnitř hnutí i jeho vnímání zvenku, jsou relevantní nejen pro dějiny ekologických hnutí, ale i dějiny postsocialismu obecně.

Martin Babička

František Čuňas STÁREK - Martin VALENTA, *Podzemní symfonie Plastic People*, Praha: Argo - ÚSTR 2018, 280 s.

Příběh undergroundové skupiny The Plastic People of the Universe zřejmě není nijak okrajový. Slouží v obecném historickém povědomí o státní socialistické minulosti jako nepřehlédnutelný orientační bod (nebo řada několika orientačních bodů). Kniha *Podzemní symfonie Plastic People* přinesla tomuto slavnému příběhu nové uchopení. Tomu, co dříve tvořily jen volně spojené epizodické historicky, se dostalo uspořádání do historiograficky ukotvené narativní linie a to, kupodivu, není málo.

Práce Františka „Čuňase“ Stárka a Martina Valenty obsahuje jak události všeobecně známé, tak méně známé skutečnosti, skládá je všechny do lineární chronologické řady a vytrhává je ze subkulturního mikrokosmu undergroundu a jeho historek obtěžkaných mytickou nálehavostí.¹ Mohlo by se zdát, že takovýto, v zásadě základní, historiografický přístup není na tak významnou látku dost erudovaný, ale nepředbíhejme. I klasická reinterpretace totiž představuje pro tuto historickou látku výrazný posun, neboť právě základní historické souvislosti v tom-

1 Takové pojetí představuje typicky Jirousův *Pravdivý příběh Plastic People*; ovšem není cílem této akademické recenze se proti Jirousovu pojetí politicky vymezovat. Ivan Martin JIROUS, *Pravdivý příběh Plastic People*, Praha 2008.

to mytizovaném příběhu na mnoha místech dosud chyběly. Bylo to dáno tím, že kolem Plastic People vzniklo takové množství dílčích historek obalených kulturním kapitálem všeho druhu (morálka vítězů, kontrakulturní výkon, individuální autonomie svědomí atp.), že nebylo možné jednotlivé epizody vzájemně provázat, ani jejich historii v celistvosti shlédnout. Ukrývala se za horizonty vzájemně se překrývajících, vertikálně vystavěných příběhů.

V knize použitý, konceptuálně nekomplikovaný, výkladový model funguje také díky tomu, že kniha nemá potřebu ustálenou subkulturní mytologii vyvracet, vypráví paralelní historiografický příběh, který této subkulturní mytologii politicky (vertikálně) nekonkuruje. V případě *Podzemní symfonie Plastic People* si přitom v podstatě obyčejná lineární narace udržuje solidní literární hodnotu – tvoří ji dělení příběhu na „věty“ a „intermezza“, a tedy kopíruje šablonu hudební symfonie. Tato „symfonie“ pak v názvu knihy nefiguruje ani tak ve významu oslavném (její vážnost je dokonce sémanticky podkopávána a rekontextualizována adjektivem „podzemní“), ale spíše jako synonymum velkého a bouřlivého příběhu, kterým historie Plastiků zcela jistě byla. Jednotlivé části takto uchopeného historického materiálu si zaslouží bližší pohled.

Věty a intermezza

Knihy je rozdělena do tří „vět“ – větších celků na úrovni delších kapitol, které rámuje tři období kapely, jak je autoři vytyčili – a dvou podobně rozsáhlých „intermezz“, která čtenáře seznamují s širšími dobovými souvislostmi. První kapitola (věta) se zabývá zakladatelským obdobím kapely na konci šedesátých let a jejím vzestupem na začátku let sedmdesátých. Novým prvkem v příběhu, dříve stojícím v pozadí, se zde stává dobový hippie universalismus Ivana Jirouse, jenž se v této době stavěl do opozice vůči jakémukoliv establishmentu (tedy zpočátku nebyl úzce anti-komunistický) a vycházel z vlivu angažovaného undergroundu, který k nám tehdy rezonoval ze Západu skrze tvorbu Eda Sanderse (The Fugs) a Franka Zappy (The Mothers of Invention).

Následující části (první intermezzo a druhá věta) tematizují všeobecně nejznámější období Plastic People – disidentské – zahrnující kriminalizaci jejich tvorby, proces s undergroundem a spojování s disidentskou opozicí. Tedy období, které v povědomí široké veřejnosti mnohdy dává tvář vůbec celému undergroundu. Zde je také vyzdvížen význam Vratislava Brabence a jeho aktivního přístupu k disidentství, skrz který poznáváme, že byl více než jen rockovou hvězdou undergroundu.

Na tomto místě je nutné se pozastavit a věnovat se tomu, jakým způsobem autoři pracují s násilím ze strany režimu, kterého si Plastic People zažili více než dost. Je nesporným kladem, že toto násilí je zde přezkoumáváno analyticky a je rekonstruované také z hlediska dobových strategií bezpečnostních složek. Nejedná se o účelově emotivní vykreslení, jak by se po třiceti letech vyrovnávání si účtů s komunisty ze strany pamětníků dalo očekávat. Prameny státobezpečnostního původu prochází kritickou reflexí – nejsou brány doslovně a poté moralisticky tepány, ale interpretovány věcně a uvěřitelně. Autoři nám skrze ně dávají nahlédnout do každodennosti práce bezpečnostních složek, včetně jejich pochybení.

Perestrojkové finále

Druhé intermezzo a poslední kapitola se věnují souvislostem Gorbačovovy perestrojky a jejímu poměrně nečekanému nástupu v socialistickém bloku. Tato část knihy přesvědčivě zprostředkovává atmosféru částečného kulturního otevírání perestrojkového ČSSR, vzestupu občanských demonstrací a rozkladu autorit po Palachiádě. Autoři pochybitelně nemohli opomenout fakt, že import této sovětské reformy ohrožoval anti-reformní podstatu československého normalizačního řádu.² Významnější je ale zapojení tohoto dosud poměrně opomíjeného období do příběhu nejznámější undergroundové formace. Perestroj-

2 V tom se kniha příliš neliší od jiných pojednání o československé přestavbě. Srov. Michal PULLMANN, *Konec Experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu*, Praha 2011.

ka totiž byla dříve v pojednáních o nonkonformním rocku (nebo „big-bitu“, chcete-li) často přeskakována, brána jaksi letmo. Není přitom pochyb o tom, že takové odbývání perestrojky bylo často dáno zejména neochotou překonat mytologizující a moralizující výkladový model, stejně jako neschopností postavit na jeho místě akademicky i lidsky fungující vyprávění.

Značný prostor autoři věnují Rockfestům pořádaným v Paláci kultury v přestavbových letech 1986–1989. Martin Valenta již dříve ve svém akademickém článku odhalil, že festival nebyl přímým důsledkem perestrojky, nýbrž že začal vznikat již v roce 1983 po tzv. tažení proti Nové vlně.³ Rockfest měl fungovat jako usměrňující kulturní platforma, která byla modelově inspirovaná svazáckým folkovým festivalem Porta, a jeho pozdější uvedení souběžně s nástupem perestrojky proběhlo koincidentálně. Valentova znalost perestrojkového zákulisí a schopnost jej interpretovat se projevila nejen při rozklíčování organizačního pozadí Rockfestu a rozpačitém pokusu Plastic People se jej v roce 1987 zúčastnit, ale hlavně při interpretaci dopadu otevřenějších kulturních podmínek na identitu nonkonformních rockových scén. Úspěch Rockfestu u vyznavačů rockové hudby vedl k redefinování hranic toho, co je a co není underground. Po zásluze velký prostor dostávají dobové diskuse na toto téma, tehdy vedené v samizdatových časopisech *Vokno*, *Voknoviny* a *Revolver Revue*. Tato část řeší intenzivně právě posun distinktivních hranic, který oslovil jednotlivé členy Plastic People různým způsobem. Mejla Hlavsa chtěl dobové příležitosti využít a veřejně vystupovat, zatímco ostatní Plastici byly proti a chtěli si tím spíš udržet ortodoxní undergroundovou linii. Výsledkem byl rozpad kapely na jaře 1987.⁴ Kapitola svým téměř antropologickým popisem bojů o symbolickou značku Plastic People významně přispívá k poznání státně-socialistické represe v kulturní oblasti. Ať už se to týkalo potýkání se Státní bezpeč-

3 Martin VALENTA, Konečně Rockfest! Proměny mechanismů kontroly amatérské rockové hudby v 80. letech 20. století, *Securitas imperii* 30, 1/2017, s. 278–300.

4 Zde je možné srovnávat s pamětmi Iva Pospíšila, který v této době působil jako manažer Plastic People a současně spolu s Mejlou Hlavsou vystupoval ve skupině Garáž. Ivo POSPÍŠIL, *Přihlíž pozdě zemřít mladý*, Praha 2015, s. 143–218.

ností, která dohlížela na absenci opozičních vystoupení ve veřejném prostoru, nebo vyjednávání uvnitř undergroundového milieu.

Příliš strohý rytmus klasické reinterpretace

Knihy si až do konce drží interpretativnost, která má výrazný přínos pro celistvé uchopení příběhu a pro jeho historiografické převyprávění. Jako částečný nedostatek se z mého pohledu jeví skutečnost, že zde nejsou více zmiňovány vlivné akademické koncepty, které by mohly základní historiografickou naraci, která funguje podobně jako rytmická složka hudební skladby (přistoupíme-li na hudební poetiku koncepce knihy), obohatit o další vrstvy vyjádření. Je sice zřejmé, že kniha má silnou ambici zůstat srozumitelnou a čtivou všem, přesto by ale mohl text obsáhnout více akademických konceptů – byť třeba jen v poznámkovém aparátu.⁵ Můžeme si také postesknout, ač to není myšleno jako vážná výtka, že v knize není popsán do větších detailů technický aspekt nejružnějších konspirací, které undergroundovou kariéru Plastic People a společenství kolem nich provázely.⁶ Recenzi můžeme uzavřít tím, že celkově přesvědčivý výsledek této knihy je dílem spolupráce. Je zřejmé, že se v knize skloubila Valentova erudice mladého akademika se Stárkovou pamětnickou zkušeností, rozsáhlým undergroundovým archívem a kontakty na aktéry.

Jiří Andrs

-
- 5 Například další autor zabývající se střetem nonkonformní mládeže s paternalistickým tlakem socialistické diktatury, Filip Pospíšil, využil pro interpretaci tzv. tažení proti máničkám v roce 1966 klasický přístup kulturních studií, konfliktuálně stavěné birminghamské paradigma. Filip POSPÍŠIL – Petr BLAŽEK, *„Vraťte nám vlasy!“ První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Studie a edice dokumentů*, Praha 2010.
 - 6 Např. v KR svazku vedeném na Jiřího Kabeše, který měli autoři k dispozici, StB zachytila tisknutí věhlasných pozvánek na jednotlivé hudební akce, které často prováděl právě Kabeš u sebe v práci. Archiv bezpečnostních složek, Kontrarozvědný svazek vedený na Jiřího Kabeše, KR-755153. Dále můžeme srovnávat s Mikolášem Chadimou, který ve svých memoárech velmi detailně popisoval techniky kopírování kazet v 80. letech. Mikoláš CHADIMA, *Alternativa II. Od „Nové“ vlny se starým obsahem k Velké listopadové sametové restauraci*, Praha 2018.