

UNIVERZITA KARLOVA
Katolická teologická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2020

Bc. Vilém Kubáč

UNIVERZITA KARLOVA
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění, Obecná teorie a
dějiny umění a kultury

Umělkyně tvořící v okruhu českého undergroundu

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

2020

Bc. Vilém
Kubáč

Čestné prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1. prosince 2019

Bc. Vilém Kubáč

Bibliografická citace

Umělkyně tvořící v okruhu českého undergroundu: diplomová práce/ Bc. Vilém Kubáč;
vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2020. – 117 s.

Anotace

Diplomová práce se zaměří na tvorbu žen-umělkyně, které žily a tvořily v okruhu českého undergroundu. Underground neměl jednotnou poetiku nebo přesně definované umělecké cíle, což bylo typické pro avantgardní umělecké směry. Toto specifické společenství formoval spíše alternativní životní styl a odpor ke komunistickému establishmentu. Práce se soustředí na to, jestli se v tvorbě vybraných umělkyně dají nalézt nějaké společné prvky. Jmenovitě to budou Nad'á Plíšková, Zorka Ságlová, Kateřina Černá, Věra Jirousová, Juliána Jirousová, Iva Vodrážková a některé další. Dále se bude zabývat tím, jestli právě ženy tvořící v rámci druhé kultury měly nějaká svá ženská specifika, ať už z hlediska tvorby, osobního života nebo svého postavení v rámci undergroundové komunity.

V undergroundu se prosazovaly hlavně ženy, které byly již v šedesátých letech umělecky aktivní v oficiálních či polooficiálních strukturách. Nové undergroundové umělkyně se rodily až hlavně v osmdesátých letech s nástupem druhé generace undergroundu.

Klíčová slova

Česká undergroundová scéna 70. a 80. let 20. století, komunismus, feminismus, normalizace, nezávislé domácí struktury, české a československé umění

Women-artist of the Czech underground movement

Abstract

The thesis will deal with the artworks by woman artists, who lived and created in Czech underground subculture of the 1970s and 1980s Czechoslovakia. Underground subculture was rather a lifestyle and dislike to the establishment. The thesis focuses on woman artists, for example, Nad'á Plíšková, Zorka Ságlová, Kateřina Černá, Věra Jirousová, Juliána Jirousová, Iva Vodrážková and some others. It will examine if women, who were making art in the Czech underground subculture, had any female specificity of artworks, personal life or their position in the underground community.

Keywords

Czech Underground Culture in 1970s and 1980s, Communism, Normalization, Feminism, Independent Domestic Structures, Czech and Czechoslovak Art

Rozsah práce

Počet znaků: 281 492

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své práce PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za odbornou radu, cenné připomínky, vstřícný přístup a trpělivost.

Obsah

Úvod	1
Přehled literatury	3
1. Historicko-kulturní ukotvení a vývoj českého undergroundu.....	7
1.1. Historicko-kulturní kontext doby	7
1.2. Vymezení českého undergroundu	12
1.2.1. Vývoj české undergroundové kultury	16
1.2.2. Ženy v undergroundu	30
1.3. Český underground ve výtvarném umění	39
2. Výtvarnice v okolí českého undergroundu	56
2.1. Nad'a Plíšková	56
2.2. Věra Jirousová.....	66
2.3. Zorka Ságlová.....	81
2.4. Juliána Jirousová	92
2.5. Další umělkyně z prostředí undergroundu.....	96
Závěr.....	100
Obrazová příloha.....	104
Seznam vyobrazení	112
Seznam použitých pramenů a literatury	113
Vydané prameny	113
Sekundární literatura	114
Elektronické zdroje	126

Úvod

Ve své diplomové práci se zabývám umělkyněmi v okruhu českého undergroundu. Téma undergroundu je v současnosti na poli akademickém i publicistickém poměrně frekventované. Je to dáno tím, že dodnes jsou někteří umělci a umělkyně aktivní, část pamětníků a pamětnic počátků undergroundu stále žije, ale zároveň již od dob normalizace máme historický odstup už více než jedné generace. Přestože je underground hlavně z muzikologického, literárněvědného a sociologického hlediska prozkoumaný křížem krážem, tak jeho výtvarná složka, a především zapojení žen je zatím celkem opomíjeno. Monografií či odborných článků o jednotlivých umělcích a umělkyních působících v undergroundu vyšlo již poměrně velké množství, ale ucelená studie, která by komplexně popsala výtvarné umění v českém undergroundu zatím chybí. Tématem undergroundu a umění se sice již zabývaly některé bakalářské a diplomové práce, ale přímo umělkyně v undergroundu zatím žádná seriózní studie neřešila. Proto vidím přínos této práce v tom, že se ženám výtvarnicím v undergroundu nevěnovala žádná ucelenější práce. Zároveň je práce aktuální v tom, že v současném diskurzu humanitně zaměřených věd je trendem nazírat na dané téma optikou genderu.

Jádro práce má za úkol zmapovat výtvarnice v okruhu českého undergroundu. Záměrně píšu okruh, protože typickým projevem undergroundové kultury byla hudba, případně literatura. Také není vždy jasné, koho už lze považovat za undergroundového umělce či umělkyni, proto budu sledovat vazby jednotlivých umělců a umělekyní na undergroundovou komunitu. Z důvodu rozsahu práce jsem svůj záběr omezil jen na vývoj v českém umění v rámci Československé socialistické republiky, a také jsem nemohl monograficky zpracovat všechny umělkyně tvořící v undergroundu, proto jsem vybral čtyři, na nichž budu demonstrovat specifické rysy tvorby žen v undergroundu. Zároveň každá reprezentuje jednu zásadní polohu, v jaké ženy v undergroundu fungovaly a tvořily. Konkrétně to jsou Naďa Plíšková, Věra Jirousová, Zorka Ságlová a Juliana Jirousová. V kapitole o Plíškové reflektuji činnost Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu, což je jediná umělecká skupina, kterou lze jednoznačně označit z undergroundovou, v části o Věře Jirousové se hlavně zabývám tím, jak spoluvytvářela vizuální koncepty koncertů undergroundových kapel, u Zorky Ságlově sleduji hlavně její happeningy a landartové projekty, které byly s undergroundovou subkulturou spojeny a Juliana Jirousová reprezentuje typ výtvarnice, která pracovala v ústraní

a hlavně se starala o výchovu dětí a zázemí Ivana Martina Jirouse, který byl většinu jejich vztahu vězněn za své kulturní aktivity.

Nutno poznamenat, že některé popisované umělecké aktivity, hlavně činnosti Křižovnické školy a vytváření scénografie koncertů undergroundových kapel, byly kolektivní díla a dnes již z pramenů ani vzpomínek nelze jednoznačně rozhodnout, kdo přesně jaké prvky vytvořil. Když popisuji tyto prvky u jednotlivé umělkyně, tak pokud není jinak řečeno, jsou brány jako kolektivní dílo. Tuto cestu jsem také zvolil proto, že například v Křižovnické škole byla jak Plíšková, tak V. Jirousová nebo ve výtvarném týmu při undergroundových kapelách pracovala krom V. Jirousové i Ságlová, a tak mluvím o jedné umělecké činnosti vždy jen na jednom místě.

Sledoval jsem, zda umělkyně měly nějaká typicky ženská specifika ve své tvorbě. Obzvláště jsem se zaměřil na to, jestli v jejich dílech je nějaký zvláštní prvek ženství. Jednou z věcí, které jsem sledoval, byla startovací pozice a impuls k umělecké tvorbě u vybraných umělkyň. Zajímalo mě, zda se jednalo o absolventky výtvarných škol, zda umělkyně pocházely z uměleckých rodin, případně jaké měly kulturní a intelektuální zázemí či zda třeba jejich životní partneři a lidé v blízkém okolí byli výtvarní umělci, případně teoretici. Dále jsem ve svém textu bral zřetel na to, jaké měly jednotlivé umělkyně postavení v undergroundové komunitě a na umělecké scéně. Komparoval jsem jejich tvorbu, jak s oficiální scénou, tak s neoficiální mužskou uměleckou scénou. S ohledem na to, že dvě výtvarnice, Naďa Plíšková a Věra Jirousová, jsou také básnířky a jejich poezie byla významně propojená s jejich uměleckými aktivitami, tak jsem se ve své práci zabýval také jejich poezií, která je pro pochopení jejich umělecké činnosti klíčová.

V práci jsem vycházel z odborných publikací převážně akademické povahy o výtvarném umění, hudbě, literatuře, undergroundu, vývoji neoficiální scény i z obecnějších studiích o historii a tehdejší české společnosti. Dále jsem pracoval s katalogy z výstav, články v odborných časopisech, a to jak oficiálních dobových, tak vydaných po Sametové revoluci, samizdaty a memoáry význačných undergroundových postav. Vedle toho jsem některé jevy ilustroval na básnických i prozaických dílech undergroundových autorů a autorek.

Práce je rozdělena na dvě části. První část popisuje kulturně-politické reálie normalizačního Československa. Nejprve jsem představil kulturně-historické klima sledovaného období, tedy konec šedesátých let a dvě dekády epochy, pro kterou se vžil pojem normalizace. Následně jsem vymezil pojem underground, který jsem v práci chápal jako „český underground“, tedy podzemní komunitu normalizačního Československa, jejíž jádro tvořili lidé kolem kapel The Plastic People of the Universe, DG 307 či intelektuálů a básníků

Ivana Martina Jirouse a Egona Bondyho. V podkapitole *Vymezení českého undergroundu* definují základní pojmy, které jsou v textu často obsaženy, jako underground, establishment či šedá zóna. K tomu jsem použil vedle základního ideového textu českého undergroundu z pera Ivana Martina Jirouse, který je jakýmsi manifestem českého undergroundu, *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* řadu teoretických studií autorů a autorek z různých oborů od dějin umění až například po sociologii. Následně jsem stručně vykreslil vývoj českého undergroundu. Poté jsem se zabýval postavením žen v undergroundu a neoficiálních strukturách a představil zásadní ženské osobnosti, které byly v undergroundu umělecky aktivní či se jinak kulturně angažovaly. V další podkapitole jsem popsal vývoj výtvarného umění na neoficiální scéně, potažmo v undergroundu. Druhá část práce analyzovala čtyři vybrané výtvarné umělkyně spolu s jednotlivými tématy k nim přidělené, které demonstrovaly nějakou významnou cestu, kudy se mohla undergroundová umělkyně vydat. Každé patří jedna podkapitola a k tomu byla přidána poslední pátá podkapitola, kde je stručný přehled o ostatních umělkyních v undergroundu.

Přehled literatury

Přímo ženám v undergroundu se nevěnovala zatím žádná ucelenější studie. Vzniklo několik diplomových prací reflektujících toto téma. Například práce Diany Křivanové z Filozofické fakulty Masarykovy univerzity s názvem *Ženy v undergroundu*, která se zabývá poezií tří autorek Jany Krejcarové, Nadi Plíškové a Dáši Vokaté. Vedle toho je už více prací mapujících téma žen v disentu jako publikace dvojice autorek Marcela Linková a Nad'a Straková *Bytová revolta: Jak ženy dělaly dissent*¹. Tato práce je produktem širšího projektu AV ČR, jehož součástí byla také výstava a rozsáhlá webová prezentace. Opět se ale jednalo o víceméně ojedinelý počín. Tomu v nějaké ucelenější podobně předcházela vlastně jen desetidílný dokumentární seriál České televize *Ženy Charty 77*. Zabývalo se jím také několik diplomových prací, jako práce Martiny Hynkové z Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity *Tiché hrdinky Charty 77* z 2009, memoárových textů jako příspěvek disidentky Kamily Bendové *Ženy v disentu. Vzpomínky na ty, které vydržely* do sborníku *Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968 – 1989*² z roku 2005 a článků v odborných časopisech a publikacích jako text Filipa Horáčka *Příběh totality očima žen*³

¹ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017

² BLAŽEK 2005

³ HORÁČEK 2006

v časopise A2 a texty Jiřiny Šiklové *O ženách v disentu* ve sborníku *Rod ženský⁴, Podíl českých žen na samizdatu a opoziční činnosti v Československu období tzv. normalizace v letech 1969 - 1989⁵* v *Gender, rovné příležitosti, výzkum a Význam participace žen na samizdatu i tamizdatu v období tzv. normalizace v ČSSR v letech 1969 - 1989 v V srdci Evropy⁶*.

Z povahy záměru práce jsem vycházel hlavně ze tří, respektive čtyř typů odborných knih. K základní dobové orientaci jsem vycházel z obecných prací o historii, v samotném textu jsem krom uměleckohistorických článků a monografií pracoval s odbornými publikacemi o českém undergroundu a také memoáry.

Americká historička působící na Vassar College Paulina Bren napsala studii *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru⁷*, jejíž název je odvozen od známé eseje Václava Havla *Moc bezmocných*, která přes recepci televizního diváka zachycuje kulturu a společnost normalizačního Československa.

Při základní orientaci v dobovém vývoji umění jsem vycházel z *Dějin českého výtvarného umění⁸*, které editovala Marie Platovská. Martina Pachmanová je historička umění, která působí na pražské UMPRUM a specializuje se na současné umění v kontextu genderu a feminismu. Tyto témata reflektuje například v publikaci *Zrození umělkyně z pěny a limonády⁹*. O čtyřech sledovaných umělkyních vyšlo několik monografií a odborných článků. Nejvíce publikací je o Zorče Ságlové, oproti tomu výtvarné dílo Juliany Jirousové je prakticky odborně nezmapováno.

Eugen Brikcius napsal soubor osobitých esejů o umělcích a umělkyních ve svém okolí *Vyložení umělci aneb kunsthistorické pohádky*, často se jednalo o osobnosti z undergroundu¹⁰. Jejich souborné vydání věnoval in memoriam Jindřichu Chalupckému.

Cenným zdrojem byla kniha *Magorův zápisník¹¹*, soubor Jirousových teoretických a publicistických prací z doby, kdy byl Jirous redaktorem *Výtvarné práce* a z období, kdy působil jako jeden z ideových vůdců undergroundu. Na něj navazuje nově vyšlá publikace *Magorova Oáza¹²*, která obsahuje autorovy teoretické a publicistické texty vyšlé po roce 1989 a je doplněná o ty, které se nevešly do předchozího svazku. Dále jsem pracoval s jeho

⁴ VODÁKOVÁ / VODÁKOVÁ 2003

⁵ ŠIKLOVÁ 2008

⁶ ŠIKLOVÁ 2006

⁷ BREN 2013

⁸ PLATOVSKÁ 2007

⁹ PACHMANOVÁ 2013

¹⁰ BRIKCIUS, 1991.

¹¹ JIROUS 1997

¹² JIROUS 2019

memoáry z období, kdy byl uměleckým manažerem kapely The Plastic People of the Universe *Pravdivý příběh Plastic People*¹³ a dopisy z vězení, které psal své druhé ženě *Ahoj můj miláčku-Vzájemná korespondence z let 1977–1989*¹⁴ a *Magorovy dopisy*¹⁵. V nichž se, mimo jiné, oba vyjadřují k dění na umělecké scéně, a také diskutují o vlastní tvorbě.

Soubor studií *Alternativní kultura*¹⁶ zahrnuje práce množství rozličných odborníků z různých oborů, kteří se zabývají nezávislou kulturou za minulého režimu různými pohledy. Kniha je relativně staršího vydání, ale je velmi cenná v tom, že v době jejího sepsání žila většina protagonistů alternativní kultury, a proto mnozí autoři a autorky užívali výhod „oral history“.

Kniha od Jaroslava Riedla *Plastic People a český underground*¹⁷ čerpá z několika kronik kapely The Plastic People of the Universe a autor při přípravě knihy provedl rozhovory s velkým množstvím lidí z prostředí undergroundu, z nichž jsou někteří již řadu let zvěčnělí a využívá nejnovějších prací a výzkumů o českém undergroundu.

Kapele The Plastic People of the Universe se věnuje také o rok později vyšlá publikace historika působícího při Ústavu pro studium totalitních režimů (ÚSTR) Martina Valenty *Pozdní symfonie Plastic People*¹⁸, kterou sepsal společně s dalším zaměstnancem ÚSTRU Františkem Stárkem, který je znám ve světě undergroundu pod přezdívkou Čuñas a byl jednou z předních postav undergroundové subkultury především jako organizátor akcí a archivář českého undergroundu. Kniha dvojice autorů z ÚSTRU je oproti Riedlovu textu poněkud kaleidoskopická, vybírá totiž jen pasáže z historie dění kolem kapely a kulturně-politické souvislosti, které autorům přijdou zajímavé, a které jsou přímo spojené s politikou. Je z ní cítit místy až přehnaný antikomunismus, který často jde až na úkor kvality práce.

Práce Martina Pilaře *Underground*¹⁹ se zaměřuje na underground převážně z literárního hlediska. Publikace *Hnědá kniha o procesech s českým undergroundem*²⁰, kterou připravil Martin Machovec, je souborem dokumentů, faksimilií a studií mapující undergroundovou kulturu sedmdesátých let s důrazem na soudní procesy s undergroundovými aktéry z roku 1976. Kniha kanadského bohemisty Paula Wilsona, hrajícího mezi lety 1970 až 1972 v kapele The Plastic People of The Universe, *Bohemian Rhapsodies*²¹ je souborem jeho článků, esejí,

¹³ JIROUS 2008

¹⁴ JIROUS 2015

¹⁵ JIROUS 2005

¹⁶ ALAN 2001

¹⁷ RIEDEL 2016

¹⁸ STÁREK / VALENTA 2018

¹⁹ PILAŘ 1999

²⁰ MACHOVEC 2013a

²¹ WILSON 2011

recenzí a fejetonů pojednávajících o českém undergroundu. Kniha je zajímavá v tom, že je psaná pro západní publikum z pohledu autora, který byl přímo součástí undergroundu a zároveň má k tomu akademické zázemí. Je věnována památce mimo jiné Nadě Plíškové, Zorce Ságlové a Věře Jirousové.

O undergroundu již od revoluce vyšla celá řada textů, od akademických prací, přes monografie, příspěvky v odborných časopisech až po populárně naučné. Dále se natočila řada televizních dokumentů. Nejucelenější je dokumentární seriál *Fenomén underground*, kde je jeden díl věnovaný také výtvarnému umění. Platí zde analogie podobná pracím, o surrealismu, že řadu zásadních textů, které se tváří jako odborné a kritické, vytvořili lidé přímo aktivní v příslušné subkultuře a hodnotí zde svoji činnost a činnost svých blízkých přátel a kolegů někdy z velmi subjektivního hlediska. To je ale na druhou stranu dáno tím, že kvůli nutné konspiraci je prostředí undergroundu málo písemných i audiovizuálních pramenů, a proto se často musíme často spoléhat hlavně na memoáry.

1. Historicko-kulturní ukotvení a vývoj českého undergroundu

1.1. Historicko-kulturní kontext doby

Kulturně–politicko-ekonomický vývoj druhé poloviny šedesátých let umožnil uvolnění společenských bariér v tehdejší nedemokratickém Československu. To vedlo, mimo jiné, k tomu, že bylo umožněno umělcům a umělkyním, kteří by pro povahu své tvorby či jejich kádrový posudek neměli šanci se prosadit, oficiálně či polooficiálně tvořit, hrát, publikovat či vystavovat. Z části umělecké sféry, která během této půldekády díky zmiňovanému společenskému rozvolnění vytvořila specifickou, progresivní a do jisté míry oproti dobovému diskurzu alternativní složku československé kultury, z níž bylo později za normalizace většině znemožněno nebo nějakým způsobem ztíženo svobodně tvořit, vyrostl underground a další formy neoficiální kultury.

Jedním z prvních hybatelů těchto uvolnění bylo zhroucení třetí pětiletky (1961-1965), které vedlo v roce 1963 k uvolnění ideologických bariér a hledání úlohy tržního hospodářství v socialismu. Tým ekonomů pod vedením Oty Šika vypracoval reformu, která se v roce 1965 začala realizovat.²² V kulturní sféře se za obdobný moment dá označit zvolení amerického beatnického básníka Allana Ginsberga králem studentského Majálesu v roce 1965. Ginsberg byl v té době v alternativní kultuře celosvětově uznávaná osobnost. Později byl velmi obdivovaný v českém undergroundu a recipročně jevil zájem o tuzemský underground. Tato událost vedla ke studentským protestům a vyhoštění básníka ze země.

Dalším mezníkem, který velmi dobře reflektuje ono kulturně-společenské uvolnění bylo o rok později vydání dvou zásadních románů té doby, *Žert* Milana Kundery a *Sekyra* Ludvíka Vaculíka, které líčily deziuluze autorů, kteří byli členy KSČ a v komunismus v Československu věřili, z poválečného vývoje komunismu.²³ Zde vidíme prostřednictvím literatury kořeny takzvaných „reformních komunistů“, kteří se později stali jednou ze zásadních složek Charty 77 a disentu. Na sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1967 došlo k dalším konfrontacím s mocí. Ke dvěma zmíněným autorům se připojili Ivan

²² BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 277.

²³ BREN 2013, 44.

Klíma, Václav Havel a Pavel Kohout, který na sjezdu přečetl dopis od autora *Souostroví gulag* Ivana Solženicyna.

Během první poloviny roku 1968 došlo v Československu k pozoruhodnému pokusu o vnesení humánního rozměru do totalitního systému, který se zaštiťoval socialismem. Začalo se mluvit o takzvaném „socialismu s lidskou tváří“. Jednalo se o vyústění celospolečenského uvolnění, které přinesly události druhé poloviny šedesátých let, z nichž některé byly naznačené výše, a „obrodný proces“ v KSČ.²⁴ Do čela strany se dostal Alexander Dubček obklopený takzvanými „reformními komunisty“. Na konci března vystřídal Antonína Novotného na postu prezidenta Ludvík Svoboda, který jmenoval novou vládu v čele s Oldřichem Černíkem a Josefem Smrkovským. 27. června pronesl Ludvík Vaculík manifest *Dva tisíce slov*, který širokým záběrem vyzýval občanskou společnost k bdělosti. Během takzvaného Pražského jara byla formálně zrušena cenzura a vyměněno velké množství vrcholných politiků a političek.

Sovětský svaz a zbytek „východního bloku“ nesl tento vývoj nelibě, zpočátku vyvíjel nátlak na vrcholné politické představitele Československa, když nebyl vyslyšen, tak 21. srpna 1968 vpadly do Československa vojska Varšavského paktu. Proti takové vojenské intervenci neměly zdejší obranné složky sílu k odporu a vytvořil se zde pouze zoufalý občanský odpor, který si vyžádal desítky obětí z řad civilního obyvatelstva.²⁵ Představitelům československé republiky nezbylo než se podrobit časově neomezené přítomnosti sovětských vojsk, což bylo stvrzeno moskevským protokolem. To vyvolalo všeobecnou deziluzi z tehdejšího režimu a vedlo k emigraci části obyvatelstva.

Na konci roku byl přijat zákon o federaci, kterým bylo zrovnoprávněno postavení Česka a Slovenska v rámci republiky. Na tento zákon bývá nahlíženo jako na jeden z posledních záchvěvů reformních sil.²⁶ Establishment začal pomalu se sovětskými okupanty kolaborovat, což dalo základ epoše, která tu trvala dvě dekády a nazýváme ji normalizace.

Část společnosti se snažila proti těmto novým pořádkům protestovat. Tyto snahy vyvrcholily v momentě, kdy se student Filozofické fakulty Univerzity Karlovy Jan Palach upálil na Václavském náměstí. Palachův pohřeb byl vnímán jako protiinvazní manifestace. Studenti Karlovy univerzity vydali prohlášení, ve kterém vinili okupanty z Palachovy smrti.²⁷

²⁴ BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 281.

²⁵ BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 286.

²⁶ BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 288.

²⁷ BREN 2013, 68.

V dubnu 1969 vystřídal Alexandra Dubčeka na pozici prvního tajemníka strany Gustáv Husák, který byl do té doby pokládán částí společnosti za reformního komunistu.²⁸ Jeho nástup ale naopak znamenal likvidaci reformistů a započal stranické a společenské čistky, které během roku 1969 v Československu probíhaly.²⁹ Zásadním dokumentem, který se stal ideovým manifestem normalizace, bylo *Poučení z krizového vývoje* z roku 1970. V reakci na něj vznikl například Socialistický svaz mládeže, který měl na prvním sjezdu v roce 1972 již 790 tisíc členek a členů. Tato instituce byla pro alternativní umění důležitá, protože menší kulturní akce často zaštiťovala právě tato organizace.

Během normalizace byla pohřbena představa o reformovatelnosti socialismu. To vedlo značnou část intelektuálů a umělců, kteří se nehodlali podrobit normalizačnímu režimu, k odchodu do emigrace, ilegality nebo ústraní. Stejně tak společnost ztratila naději, že zde lze prostřednictvím občanské společnosti cokoli změnit k lepšímu.

Cenzura byla sice v roce 1968 oficiálně zrušena, ale v 70. a 80. letech ji defacto vytvářel systém schvalovacích komisí, kulturních referentů, různých uměleckých svazů a v důsledku jejich činnosti také vynucená autocenzura umělců a umělkyní.³⁰ Normalizátoři udržovali většinovou společnost apatickou také pomocí masové kultury, kterou byla tehdy především televize, pomocí níž manipulovala obyvatelstvem, a to buď přímo prostřednictvím ideologicky zabarvených seriálů jako *30 případů majora Zemana* nebo poněkud podprahověji, například vysíláním Dietlových seriálů, ze kterých vyzařovala normalizační „socialistická idylka“. Televize totiž zásadně formovala morální povědomí národa. Například sedmdesát procent mladých lidí se na základě televizního vysílání rozhodovalo o své profesi.³¹

Jedním z dalších dopadů normalizace byl fenomén vnitřní emigrace. Ta vedla k všeobecné oblibě v chalupaření, chataření a trampingu. Během těchto aktivit se dařilo občanům a občankám tehdejšího Československa opouštět příslovečnou normalizační šed' a být ve světě, kde budou sami sobě pány.³² Dalším obdobným únikem byl fenomén kutilství, jehož popularita je také spojena s nedostatkem zboží a služeb. Rozvinul se až do takzvaného „domácího umění“, kdy si lidé sami vytvářeli různé předměty určené k dekoracím.³³

²⁸ BREN 2013, 82.

²⁹ BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 291.

³⁰ BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 301.

³¹ BREN 2013, 243.

³² BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 301.

³³ BÍLEK / ČINÁTLOVÁ 2010, 157.

Většinová společnost, která nevytvářela aktivní opozici se musela zapojit do některých povinných „vyznání víry“ v komunistický režim, jakými byly například účast ve „volbách“ či při prvomájových průvodech. V jádru s normalizačním režimem byla zadobře a ten ji na oplátku dával výdobytky tehdejší konzumní společnosti. Václav Havel tento stav výstižně popisuje ve své eseji *Moc bezmocných* na příkladu zelináře, který ve své výloze ze zvyku a bezmyšlenkovitě vyvěsí propagandistické heslo. Takovými hesly byla země zavalená, a přestože většina těch, kteří je nosili a umísťovali do výloh je nebrali moc vážně, tak svůj účel plní v tom, že jimi vysílají směrem k vládnoucí garnituře znamení své věrnosti a loajality. Na základě tohoto mechanismu, nedostatku revolučního nadšení, propracované ideologie a historické kontinuity v tehdejší Československu normalizační režim definuje jako posttotalitní.³⁴

Počátkem roku 1977 vznikla nejvýznamnější opoziční iniciativa tohoto období Charta 77, která reagovala na nepřiměřené represe vůči undergroundovým umělcům. Autory textu Charty 77 byli Václav Havel a Zdeněk Mlynář.³⁵ Náplní činnosti Charty byl dohled na dodržování lidských práv v Československu, k čemuž se stát na základě mezinárodních smluv zavázal na Helsinské konferenci v roce 1975. Ideové složení Charty bylo neskutečně rozmanité. Mezi signatáři a signatářkami byli marxisticky i katolicky orientovaní intelektuálové a intelektuálky, oběti teroru padesátých let i jejich pachatelé.³⁶

Různí se také, jak měli jednotliví představitelé a představitelky Charty 77 tyto boje filozoficky podložené. Jeden ze spoluhlavčích Jiří Hájek zdůrazňoval, že se jedná o iniciativu vyvolanou zdola, která postupně změní společnost k lepšímu. Vedle toho Václav Benda přišel s vizí „paralelní polis“, kde měl představu, že kromě již fungující paralelní kultury, bude možné vytvořit celou paralelní občanskou společnost. Na tomto principu do jisté míry již fungovala undergroundová kultura.³⁷ Filozof Erazim Kohák ve *Filosofickém životopise* jednoho ze spoluhlavčích Charty Jana Patočky popisuje tento kolektiv jako „*ne zrovna revoluční*“, „*nepoužívající ohnivě rétoriky*“, „*nevolající po radikálních změnách*“, „*nezpochybňující legitimnost vlády*“ a „*upomínající vládu, že ideály lidské důstojnosti a občanské svobody, ke kterým se sama hlásila ve svých zákonech a mezinárodních smlouvách, jsou soustavně porušovány, a vyzývala celou společnost k tomu, aby podpořila vládu v zajišťování vítězství vlády zákona nad libovolným zneužíváním moci.*“³⁸ Reakcí na Chartu

³⁴ HAVEL 1990b, 5.

³⁵ http://www.totalita.cz/txt/txt_ch77_dok_1977_01_01.php, vyhledáno 4. 5. 2020.

³⁶ BREN 2013, 185.

³⁷ BREN 2013, 195.

³⁸ KOHÁK 1993, 17.

byly perzekuce proti signatářům a signatářkám a jejich okolí a také Anticharta, která byla vystavěná na tom, že do ní byli zapojeny známé osobnosti z populární kultury, a že prostřednictvím televizního vysílání byla lidem vnucována idea, že celá kulturní obec opovrhuje „odpadlíky“- tzv. chartisty.³⁹ Paralelně s Chartou 77 působil později také Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných.

V druhé polovině osmdesátých let, v období tzv. perestrojky v SSSR, která započala s nástupem Michaila Gorbačova do vedení KSSS, se snažil sovětský systém o jistou přestavbu a uvolněnost. Ta doba se však u nás velmi lišila od uvolnění z let šedesátých, protože v praxi se československý komunistický režim obával ztráty sovětské podpory, bál se radikálních reformních kroků, snažil se zachovat statut quo a choval se ještě více chaoticky než dříve. Docházelo tak například k takovým absurdním situacím, že v době, kdy byl za svou kulturní činnost již poněkolkáté uvězněn guru undergroundové kultury básník Ivan Martin Jirous, tak jedné z nejvýraznějších tváří undergroundu, frontmanovi v té době zaniklé kapely The Plastic People of the Universe, Milanovi Hlavsovi, bylo povoleno se skupinou Půlnoc vycestovat na turné do USA. Dodnes se spekuluje, zda šlo ze strany režimu o poslední zoufalé nekontrolovatelné kroky nebo o promyšlenou akci v tom, že do undergroundového společenství nezávisle na tom, jestli bude komunistický režim trvat, zaseje podezření z Hlavsovy kolaborace s režimem či dokonce spolupráce s StB.

Většinová společnost také cítila ochabování režimu, ale než aby se snažila o obrodu, tak čekala na jeho skonání. Na kulturním poli to znamenalo to, že prošla celá řada projektů, které by dříve byly nepovoleny a potlačeny. Opoziční hnutí také sílily. Kromě chartistů byli aktivní v protirežimní opozici na konci osmdesátých let také odmítači vojenské služby či ekologické iniciativy, které reagovaly na tristní stav životního prostředí u nás. Jedna z prvních velkých protirežimních demonstrací proběhla v rámci pouti na Velehradě, k 1100 výročí narození svatého Metoděje, které se účastnilo téměř 200 tisíc osob.⁴⁰ V lednu 1989 se proměnil pietní akt za Jana Palacha v sérii otevřených protirežimních demonstrací, do jejichž organizace se velmi aktivně zapojili také umělci z undergroundu jako kupříkladu básník Petr Placák a člen The Plastic People of the Universe Jan Brabec.⁴¹ Následovaly velké demonstrace 1. máje, 21. srpna a konečně 17. listopadu, které odstartovaly události dnes známé jako Sametová

³⁹ BREN 2013, 20.

⁴⁰ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 403.

⁴¹ STÁREK / VALENTA 2018, 290.

revoluce,⁴² která vyvrcholila 29. prosince zvolením Václava Havla prezidentem a odstartovala proměnu společnosti směrem k demokracii.

1.2. Vymezení českého undergroundu

Jiří Šetlík vysvětluje potřebu existence alternativní kultury a vytváření undergroundu tím, že umění podle něj boří ustálené estetické normy. Jestliže nějaký politický systém podřizuje kulturu své striktní ideologii, proces vzniku alternativní kultury se přirozeně nastartuje a v rámci něj se vytváří nonkonformní, tedy neoficiální umění. Protiideologicky smýšlející umělci mají potřebu družit se a vytváří onu už zmiňovanou alternativní nebo jinak paralelní kulturu.⁴³

Literární historik a kulturní antropolog Martin C. Putna v předmluvě k výboru undergroundové poezie *Měli jsme underground a máme prd*, jejíž název je odvozen od jedné básně Egona Bondyho říká, že underground tu vlastně byl v každé kultuře a vždy v nějaké formě bude existovat: „*Konkrétní historický underground skončil. Avšak, každá doba a každá kultura potřebuje svůj underground – své společenství lidí, kteří žijí, myslí a tvoří ‚jinak‘, pro většinovou společnost nepochopitelně, provokativně, rouhavě, a tím kladou do otázky ‚samozřejmé‘ hodnoty té které doby a kultury.*“⁴⁴ V textu za příklady undergroundu v dějinách označuje první křesťany, židovské chesidy, prokleté básníky či beatniky. Putna v citované pasáži vystihuje potřebu menšinové části umělců a umělkyně, intelektuálů a intelektuálek či politických aktivistů a aktivistek, kterou můžeme sledovat napříč dějinami západní civilizace, se pro své radikálně odlišné postoje vůči establishmentu stahovat do undergroundu či kulturního podzemí, který jim vytváří svobodný a bezpečný prostor.

Martin Machovec ve studii *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu* ale oproti tomu zdůrazňuje, že o uvědomělé kulturní alternativně, která se vymezuje vůči nějakému proudu, můžeme hovořit až s nástupem státně-totalizujících, autoritářských a kulturně-monopolistických režimů, které se začaly objevovat v euroamerickém kulturním okruhu po první, a hlavně po druhé světové válce. Dále píše, že ty kulturní aktivity vymykající se ideologickému klišé, které u nás probíhaly po druhé světové válce lze označit za podzemní a termín underground jsou podle něj specifické nekomerční společenské aktivity probíhající po roce 1969 v prostředí kolem rockové skupiny The Plastic People of the Universe, uměleckých

⁴² BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992, 304.

⁴³ PLATOVSKÁ 2007, 373.

⁴⁴ PUTNA 2009, 9.

uskupení Aktual a Křižovnická škola a skupin lidí navazujících na podzemní aktivity padesátých let v literárně-uměleckých formacích kolem Egona Bondyho.⁴⁵

Underground je protipól masové kultury, od níž se explicitně distancuje.⁴⁶ Je tedy každá alternativa vůči populární kultuře undergroundem? Sociolog Josef Alan ve své stati *Alternativní kultura jako sociální téma* vymezuje underground jako krajní pól alternativní scény, který odmítá nebo ignoruje totalitní režim a vytváří relativně úzké kulturní enklávy. Zároveň odmítá, že se jedná o primárně politický postoj. Umělci a umělkyně tvořící v undergroundu podle Alana pohrdají profesionalitou buď z důvodu amatérství nebo osobité poetiky.⁴⁷ Při studiu tvorby jednotlivých uměleckých protagonistů zjistíme, že se tyto dva činitele ve spoustu případech během jejich tvorby různě prolínali.

Zásadním textem pro pochopení charakteru české undergroundové kultury je jakýsi manifest undergroundu *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*, který napsal guru undergroundové kultury Ivan Martin Jirous, zvaný Magor, v roce 1975. V tomto textu píše, že v současném světě dochází jak na Západě, tak v zemích pod diktaturami, které se zaštiťují socialismem, k devastaci hodnot. Zpočátku textu Jirous přirovnává underground k prvním husitům, čímž se snaží navodit revoluční sílu undergroundu. Následně přirovnává establishment k Antikristu.⁴⁸ Jirousova *Zpráva* má celkově evangelizační charakter a její autor, který se hlásil ke katolickému křesťanství, rád ve svých textech takových přirovnání užíval, když třeba establishment označuje za ďábla, kterému musíme říct „ne“⁴⁹. Většinu textu popisuje vývoj undergroundové kultury a představuje jednotlivé skupiny, umělce a umělkyně. Dělí fáze undergroundu na „mytickou“ a „kulturně sociologickou“, přičemž mu je mezníkem jednak změna poetiky kapel, kde hraje velmi důležitou roli výtvarná stránka jejich tvorby, kdy mytická je spojená se spoluprací kapely a výtvarného týmu, a také moment, kdy jim establishment začal znemožňovat se svobodně umělecky projevat. V tom bodě dle jeho textu nastal underground v pravém slova smyslu.⁵⁰ Leitmotivem *Zprávy o třetím českém hudebním obrození* je boj proti establishmentu, proti němuž se velmi radikálně vymezuje: „*Je lepší nehrát vůbec než hrát to, co si přeje establishment.*“⁵¹ Dále píše, že „*establishment může přiskřípnout jen toho, kdo se chce mít líp než druzí.*“⁵² Proto pravá podstata umělce je dle něj

⁴⁵ MACHOVEC 2001, 155.

⁴⁶ ALAN 2001, 27.

⁴⁷ ALAN 2001, 19.

⁴⁸ JIROUS 1997, 172.

⁴⁹ Zde parafrázoval píseň evangelického faráře a undergroundového písničkáře Svatopluka Karáska *Řekni ďáblu ne*.

⁵⁰ JIROUS 1997, 178.

⁵¹ JIROUS 1997, 180.

⁵² Tamtéž.

tvorit v undergroundu, přičemž se při tomto tvrzení opírá o citát Marcela Duchampa: „*Velký umělec zítřka půjde do undergroundu*“⁵³ Zdůrazňuje, že underground není jednotným uměleckým směrem, není vázaný na žádný styl, „*je duchovní pozicí intelektuálů a umělců, kteří se vědomě vymezují vůči světu, ve kterém žijí*“⁵⁴, kteří se legálně nemohou svobodně projevit ale je nástrojem k vytváření autonomních struktur nezávislých na mainstreamu a konzumní společnosti, takzvané „druhá kultura“. Odtud pramení pojem „druhá kultura“, který bývá často dáván jako synonymum termínu underground.

Jirousova zpráva se začala šířit pomocí samizdatu, ale vyšla také s mírnými úpravami v exilovém časopise *Svědectví*, které řídil Pavel Tigrid, který byl v očích československého režimu jedním z hlavních ideologických nepřátel.⁵⁵ Zpráva byla přijata v prostředí undergroundu nadšeně, ale měla i řadu tvrdých kritiků. Milan Knižák dokonce osočil Jirouse, že si hraje na Mesiáše a kolem Plastiků vytváří falešnou aureolu avantgardy.⁵⁶

Šedá zóna a ilegální struktury již existovaly v padesátých a šedesátých letech, za nacistické okupace a možno říct i za dob habsburské vlády, ale underground za normalizace se svými předobrazy v předešlých dvou dekadách byl i s tímto svým identifikováním jako programově opoziční a paralelní (slovy Jirouse druhá) kultura zcela novým. Vytvořila se zde postupně široká subkultura lidí tvořících v nejrůznějších uměleckých odvětvích či jen pasivně kulturu přijímajících, kterým nešlo o politické protesty či protirežimní opozici, ale ani se snažit tvořit oficiálními kanály a vědomě vytvářeli paralelní nezávislé struktury.

Josef Vlček vidí dva zásadní ideologické vlivy na underground, které jsou ale do jisté míry protichůdné, a to radikální levici reprezentovanou především básníkem a filosofem Egonem Bondym a vliv křesťanský, který do undergroundu vnášeli hlavně filosof Jiří Němec a dva hudebníci, kteří studovali evangelickou teologii Svatopluk Karásek a Vratislav Brabenec.⁵⁷

Celosvětové klima uvolněných šedesátých let vytvářelo podhoubí pro vznik kulturních či ekonomických paralelních struktur a alternativ. Těmto alternativám však ani v západních demokratických režimech establishment příliš nepřál a dopouštěl se vůči nim tvrdých represí, jako příklad můžeme uvést perzekuce ze strany americké armády a policie proti hnutí hippies. V podmínkách nedemokratického režimu, který byl v sedmdesátých a osmdesátých letech v Československu to měly tyto alternativy z hlediska státních a policejních represí ještě o něco horší. Underground v Československu inspirovali američtí beatníci a umělci jako Andy

⁵³Tamtéž.

⁵⁴JIROUS 1997, 196.

⁵⁵STÁREK / VALENTA 2018, 56.

⁵⁶STÁREK / VALENTA 2018, 58.

⁵⁷VLČEK 2001, 218.

Warhol, Ed Sanders či Frank Zappa, kteří kritizovali tamější konzumní společnost založenou na komerčně obchodních vztazích.⁵⁸ Proto underground v žádném případě nemůžeme chápat jako vymezení se proti komunismu, socialismu, ale vlastně ani proti normalizačnímu režimu, ale hlavně vůči konzumní společnosti a jejím kulturním produktům.

Často se tak srovnává český underground či alternativní neoficiální kultura za „Železnou oponou“ a „západní underground“, který mohou představovat beatníci, hippies, punk či squatting. Rozdíly jsou tu v míře perzekucí či jakési společenské, možno říct až politické, náladě ve společnosti. Český underground byl primárně apolitický, chtěl hlavně svobodně pěstovat alternativní kulturu, přesto, hlavně po Chartě 77, se část této komunity začala antikomunisticky orientovat. Na Západě se undergroundové komunity profilely většinou levicově, protiválečně a velkou roli u nich hrály liberální prvky žádající společenskou změnu jako feminismus, sexuální revoluce či boj proti rasové a náboženské nesnášenlivosti. Jirous ve *Zprávě o třetím českém hudebním obrození* tyto rozdíly vysvětluje tak, že „*cílem undergroundu na Západě je přímo destrukce establishmentu a cílem undergroundu u nás je vytvoření druhé kultury*“⁵⁹, tedy kultury naprosto nezávislé na kultuře oficiální. Přes obrovské bariéry byly paralelní kultury u nás a na Západě v nějaké míře propojeny. Gramofonové desky, literatura či další nosiče s kulturním obsahem proudily oběma směry mezi „západními“ a „východními“ kontrakulturami. Na obou stranách „Železné opony“ docházelo k podobným inspiracím. Kupříkladu na psychedelické hudebníky, jak na Západě, tak u nás měl velký vliv anglický umělec a mystik William Blake, jehož básně u nás zhudebňovaly undergroundové kapely The Plastic People of the Universe či DG 307.⁶⁰

Oboustranně se západní undergroundové struktury a ty, které žili v režimech, které samy sebe označovaly jako komunistické, ovlivňovaly a většinou se vzájemně uznávaly. Beatnický básník Allan Ginsberg, který byl jednou z nejvíce respektovaných osobností alternativní kultury druhé poloviny dvacátého století, na konferenci o československé literatuře v roce 1990 v New Yorku údajně zástupcům undergroundové kultury z řad české delegace řekl, že „jen oni byli ten skutečný underground.“⁶¹ Na druhou stranu docházelo i k vzájemnému nepochopení, když bývalému členovi The Plastic People of the Universe Paulu Wilsonovi řekli v roce 1977 lidé z londýnské punkové komunity z prostředí kapel Sham 69 a

⁵⁸ STÁREK / VALENTA 2018, 34

⁵⁹ JIROUS 1997, 197

⁶⁰ STÁREK / VALENTA 2018, 33.

⁶¹ STÁREK / VALENTA 2018, 11.

Sex Pistols, že jeho kapela je antisocialistická a fašistická, a proto ji nijak podporovat nehodlají.⁶²

Je si také důležité uvědomit, že dnes se v kulturních kruzích pojmem „underground“ rozumí neoficiální kultura relativně úzce vymezené skupiny kolem Ivana Jirouse, Egona Bondyho nebo kapely Plastic People. Ne každé podzemní, neoficiální nebo alternativní umění z období normalizace, lze ale definovat jako underground. V této práci se tedy budu držet významu pojmu underground, tak jak jej vymezuje většina badatelek a badatelů, jako například Martin Machovec ve sborníku *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*⁶³, tedy ve smyslu „kulturního ghetta“, které se ustálilo v sedmdesátých letech v kulturním a intelektuálním prostředí kolem Ivana Martina Jirouse. Lidé z prostředí undergroundu se sami také rádi definují jako „veselé ghetto“, pro lehkost, se kterou žili navzdory děsivému establishmentu, či který se spíše snažili ignorovat. Martin Valenta o undergroundu dokonce píše, že „uvědoměle ignoroval hodnotové kódy platné pro podmínky normalizace.“⁶⁴

Underground byl kupříkladu oproti další neoficiální skupině Jazzové sekci, která za normalizace sdružovala umělce a umělkyně, více multidisciplinární. Řada undergroundových představitelů ve své tvorbě bez problému mísila prvky hudby, poezie, výtvarného a akčního umění, často pracovala s ideou Gesamtkunstwerku.⁶⁵ O něm se dá mluvit hlavně na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy s kapelou The Plastic People of the Universe spolupracoval tým výtvarníků a výtvarnic, kteří pracovali na scénografii koncertů a kostýmech hudebníků a zároveň skupina zhudebňovala básně Věry Jirousové a spolupracovala na land-artových projektech Zorky Ságlové.

1.2.1. Vývoj české undergroundové kultury

Od počátku padesátých let můžeme v prostředí literatury, která nejela v dogmatické stalinistické linii, ve výtvarném umění a hudbě vzdálenému socialistickému realismu, ale také nemarxisticky orientované vědě a v prostředí křesťanských a židovských komunit hovořit o kulturním podzemí, které se později stalo základem undergroundu.⁶⁶

Vývoj undergroundu je patrný už od konce čtyřicátých let. Moment, od kterého se dá brát vznik českého undergroundu, se v různých studiích vykládá rozličně. Na čem se ale většina

⁶² WILSON 2011, 59.

⁶³ MACHOVEC 2001, 182.

⁶⁴ STÁREK / VALENTA 2018, 83.

⁶⁵ VLČEK 2001, 222.

⁶⁶ MACHOVEC 2001, 156.

badatelů a badatelek shoduje je vidět kořeny undergroundu v samizdatové skupině Půlnoc. Ta měla kulturně-sociální podhoubí sahající až do první republiky. Především se jedná o prvorepublikové surrealistické skupiny, respektive postsurrealistické kulturní aktivity po druhé světové válce. Surrealistická skupina byla za dob první republiky výsostně avantgardní složkou kultury, zakládala si na antifašismu a úděl režimní kontrakultury ji vydržel až do „Sametové revoluce“. Surrealisté se také zapojili do odboje za druhé války, například Toyen ukryvala Jindřicha Heislera, který byl z perspektivy nacistů rasově nežádoucí.⁶⁷

Na meziválečnou avantgardu ve složitých čtyřicátých a padesátých letech navázali právě skupiny lidí, kteří si intelektuálně a kulturně brali za vzor surrealismus, který propagoval André Breton. Z těch, ve kterých můžeme vidět předchůdce undergroundu to byli jednak Spořilovští surrealisté kolem básníka Zbyňka Havlíčka a výtvarníka Libora Fáry, dále Skupina 42, jejímiž členy byli Jindřich Chaloupecký a Jiřího Kolář, Skupina Ra a také zcela izolovaní Libenští psychici kolem bratří Vávřů.⁶⁸

V tomto prostředí byl na konci čtyřicátých let aktivní mladý básník Zbyněk Fišer, který si sám později stanovil pseudonym, pod kterým ho zná dnes většina kulturní obce, Egon Bondy, který je považován za duchovního otce československého undergroundu.⁶⁹ Tomáš Mazal v textu *Místo drogy jsme měli ovocný vermut* hodnotí jeho vztah k surrealismu takto: „*Surrealismus byl pro něj tehdy magií – znamenal vše. Umění a politické přesvědčení, způsob života.*“⁷⁰ Bondy brzy společně se svým spolužákem z gymnázia Ivo Vodsedálkem navázal přátelství s Karlem Teigem, Závěšem Kalandrou, Mikulášem Medkem, jeho ženou Emilou či Vladimírem Šmerdou, Adolfem Bornem a dalšími osobnostmi bývalé avantgardy a nově se rodící mladé poválečné pražské bohémy. Mezi ním, básníky Zbyněk Havlíček a Karlem Hynkem a Honzou Krejcarovou, dcerou přítelkyně Franze Kafky Mileny Jesenské a prvorepublikového architekta Jaromíra Krejcara ze skupiny Devětsil, se kterým měla incestní vztah,⁷¹ vznikl milostný několikaúhelník.⁷²

V roce 1948 vstupuje na tuto scénu Vladimír Boudník se svým explosionalistickým manifestem.⁷³ Spolu s ním, Karlem Maryskem, Ivo Vodsedálkem a dalšími Bondy vytváří edici Půlnoc. Jednalo se o minimalistickou samizdatovou skupinu, která neměla za cíl vytvořené samizdaty šířit mezi čtenáře kolem sebe, ale vytvářet je pouze pro interní potřebu

⁶⁷ DVORSKÝ 2001, 82.

⁶⁸ MACHOVEC 2001, 158.

⁶⁹ KOSTATÍK 2011, 340.

⁷⁰ MAZAL 2002, 7

⁷¹ Krejcarová tuto zkušenost reflektuje v knize *V zahrádce otce mého*.

⁷² DVORSKÝ 2001, 96.

⁷³ MACHOVEC 2001, 158.

s tím, že se uchovávají pro budoucnost.⁷⁴ Autoři a autorky, chtěli reflektovat dobu a zároveň nepřerušit kontinuitu moderního umění s předválečnou avantgardou. Nejznámějším počinem je básnický almanach *Židovská jména* z roku 1949, který svým názvem reagoval na dobový státem řízený antisemitismus. Do něj přispěla svými texty kromě Bondyho a Krejcarové, kteří sbírku iniciovali, také řada dalších autorů, včetně Vratislava Effenbergera, který si vedle nich vytvářel svou skupinu surrealistů.⁷⁵ Bondy s Vodseďálkem nejprve píše v duchu surrealismu a automatického psaní a následně ve stylu svých nových vlastních básnických poetik, trapná poesie a totální realismus, v nichž se neodadaisticky vysmívají dobové propagandě.⁷⁶ Edice *Půlnoc* má i svou výtvarnou stránku, na které se podílí například tehdejší student UMPRUM Adolf Born. Nejplodnější rok byl 1951, kdy byla vydána Krejcarové próza *Clarissa* nebo Boudníkův manifest jeho vlastního uměleckého stylu *Za explosionismus*.⁷⁷ Bondy následně napíše sbírku *Velká kniha*, ve které je nazíráno na svět očima dítěte a opilce. Z ní později čerpali *The Plastic People of the Universe* a další undergroundové skupiny. V jeho textech je východiskem víra v socialistickou revoluci, ovšem antistalinistickou.⁷⁸

V polovině padesátých let činnost *Půlnoci* uhasíná, Effenbergerova Surrealistická skupina se postupně zcela oddělí a Egon Bondy se začíná intenzivně stýkat s Boudníkem a Bohumilem Hrabalem v jeho domě Na Hrázi. Postsurrealisty spojovala postava Karla Teigeho a po jeho smrti se postupně rozdělili na jednotlivé skupinky.⁷⁹ Na činnost skupiny *Půlnoc* navázal na konci šedesátých let divadelník Radim Vašinka, který jejich texty začal adaptovat v divadle *Orfeus*.⁸⁰

Jedny z prvních kapel u nás, které se označují za underground jsou Knížákovo uskupení *Aktual* a psychedelictí *The Primitives Group* vznikuvší v roce 1965. Jirous označuje počátek „fenoménu“ undergroundu právě s jejich vznikem.⁸¹ Jádro „Primitivů“ tvořili hudebníci z kapely *Bachelors*, frontmanem se stal Ivan Hajniš a přišli k nim manažeři Eugen Fiala-Toscani a jeho syn Evžen ze skupiny *Hell's Devils*, kteří v padesátých letech propagovali, navzdory perzekucím režimu, v Československu rock'n'roll. *The Primitives Group* hráli skladby slavných západních psychedelických a bigbeatových kapel a na jevišti pracovali s ohni a světelnými efekty, což bylo na svou dobu velmi pobuřující.⁸² Podobně jako zpočátku

⁷⁴ PILAŘ 1999, 49.

⁷⁵ DVORSKÝ 2001, 99.

⁷⁶ MACHOVEC 2001, 162.

⁷⁷ DVORSKÝ 201, 111.

⁷⁸ MACHOVEC 2001,160.

⁷⁹ DVORSKÝ 2001,121.

⁸⁰ MACHOVEC 2001, 165.

⁸¹ JIROUS 1997, 174.

⁸² RIEDEL 2016, 25.

The Plastic People of The Universe se k písňím, které hráli dostali intuitivně. Společenský význam a hodnotový přesah interpretovaných psychedelických skladeb jim nebyl znám, až do té doby, než s kapelou začal spolupracovat umělecký tým v té době studenta dějin umění na pražské Filozofické fakultě Ivana Martina Jirouse.

Vznik undergroundové komunity je spjat s kapelou The Plastic People of the Universe, kterou v roce 1968 založil Milan Hlavsa s přáteli z Břevnova a zpočátku hráli coververze písni Franka Zappy a kapel The Velvet Underground či The Doors. Zlom nastal v květnu 1969, kdy s The Plastic People of the Universe začal spolupracovat Ivan Martin Jirous⁸³ a přivedl k nim svůj bývalý umělecký tým z The Primitives Group ve složení Věra Jirousová, Jan SágI, Zorka Ságlová a Zdeněk Hrabě. V dějinách umění vzdělaný Jirous, který se ale za kunsthistorika nepovažoval a označoval se z hlediska své profese za novináře⁸⁴, se tehdy ujal The Plastic People of the Universe hlavně pro velký potenciál, který v nich viděl. Rozhodl se je nasměrovat na cestu, kde by se její členové vyhnuli hudebnímu průmyslu, který koncem šedesátých let celosvětově, včetně Československa, požíral rockové skupiny, které byly původně součástí kulturně opozičního hnutí a měnil je v showbyznys. Místo toho je začlenil do rodícího se českého undergroundu.⁸⁵ The Plastic People of the Universe vystavěli svou, v té době jedinečnou, tvorbu na kombinaci vlivů západních psychedelických a alternativních kapel, inspirací v Knížákově Aktualu⁸⁶ a dědictví Primitives Group.

Kapela zpočátku hrála klasiky psychedelické hudby, podobně jako Primitives Group, ale postupně se k nim přidávali vlastní skladby, zpočátku spíše s anglickým textem. Z vystoupení v Horoměřicích pořídil dokumentarista Jan Špáta záznam, který použil ve středometrážním filmu *Země a lidé*, ten měl být oslavou Československa a následně jej představil na světové výstavě v Ósace.⁸⁷ V září 1970 proběhl v Suché u Nejdku na Karlovarsku první koncert, kdy společně vystoupili Aktual a The Plastic People of the Universe.⁸⁸ Později se Knížák, který byl a dodnes je duší Aktualu, od The Plastic People of the Universe a celého undergroundu distancoval a byl jeho ostrým kritikem, přestože řada uskupení, včetně „Plastic People“, na jeho Aktual svou tvorbou navazovali.

Jirous kombinoval hudební vystoupení s přednáškami o pop-artu a Andym Warholovi. V únoru 1971 dokonce uspořádal tematický večer *Pocta Warholovi* v pražském Music F

⁸³ STÁREK / VALENTA 2018, 33.

⁸⁴ ŠUSTROVÁ 1989, 83.

⁸⁵ STÁREK / VALENTA 2018, 10.

⁸⁶ STÁREK / VALENTA 2018, 44.

⁸⁷ JIROUS 2008, 95.

⁸⁸ JIROUS 2019, 68.

klubu v únoru 1971.⁸⁹ Jirous v tam v rámci přednášky představil Warholovo dílo a zdůraznil souvislost s beatovou hudbou, jelikož Warhol byl umělecký manažer skupiny The Velvet Underground, jejichž písně na akci hráli The Plastic People of the Universe. Naráží také na to, že ovlivnil český underground.⁹⁰ Warholem se Jirous zabýval již dříve ve Výtvarné práci. Zdrojem přednášky byla Jirousovi hlavně monografie Calvina Tomkinse.⁹¹

K Jirousovým se v ideovém a intelektuálním formování českého undergroundu přidala také další manželská dvojice Dana a Jiří Němcovi, kteří jej zase obohatili o vlivy z křesťanského intelektuálního prostředí.⁹² Později se tyto páry promíchali, když Věra Jirousová navázala vztah s Jiřím Němcem a Dana Němcová nějakou dobu měla milostný poměr s Jirousem.

Od podzimu 1972 začal hrát s The Plastic People of the Universe saxofonista Vratislav Brabenec, který tíhnul k freejazzu a již dříve byl členem Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu.⁹³ Ten se později stal zásadní postavou kapely. V té době mimo jiné na jeho popud kapela přestala hrát převzaté skladby a pustila se do adaptování Bondyho poezie. To znovu oživilo Bondyho básnickou tvorbu z padesátých let a o generaci starší básník a filozof začal svými texty a svou osobností, která zosobňovala archetyp společenského vydědence inspirovat řadu undergroundových umělců a umělkyní.⁹⁴ To ilustruje fotografie Jana Ságla, která byla pozvánkou na undergroundový festival v Postupicích, na níž básník leží v posteli s džbánem piva obklopen mladými obdivovateli a obdivovatelkami.⁹⁵ Undergroundová scéna se začala rozrůstat, začaly být aktivní skupiny Umělá hmota a DG 307.⁹⁶ Pro druhou jmenovanou byla, podobně jako pro The Plastic People of the Universe, důležitá vizuální stránka vystoupení. Jejich tvorbu popsal hudební kritik Jiří Černý ve svém posudku pro potřeby soudu s undergroundem v roce 1976 takto: „*Nejnápadnější jsou ohlasy předválečné levicové avantgardy, hudební i divadelní, s jejímiž protiměšťáckými, protikonvenčními, protikonzumními, mnohdy anarchisticky popuzenými náladami.*“⁹⁷ Především v nich viděl odkaz na Divadlo D34 a voice-band Emila Františka Buriana, v jehož divadle Pavel Zajíček a Milan Hlavsa, dvě ústřední postavy skupiny, v té době pracovali jako kulisáci. Na DG 307 byl vidět také nesporný vliv Knížákova Aktualu a Bible.

⁸⁹ WILSON 2011, 50.

⁹⁰ JIROUS 1997, 107.

⁹¹ JIROUS 1997, 685.

⁹² STÁREK / VALENTA 2018, 47.

⁹³ STÁREK / VALENTA 2018, 50.

⁹⁴ PILAŘ 1999, 78.

⁹⁵ RIEDEL 2016, 121.

⁹⁶ WILSON 2011, 54.

⁹⁷ DVORSKÝ 2001, 132.

The Plastic People of the Universe v té době také přibrali nového bubeníka Jaroslava Vožniaka, syna malíře a grafika ze skupiny Šmidrů téhož jména, kterému se díky těmto hudebním aktivitám jeho syna ještě více zhoršily problémy s režimem.⁹⁸ Na koncertě, který se konal na parníku plujícím po Vltavě v rámci oslavy svatby Charlieho Soukupa a Marie Štefkové v červnu 1973, vystoupili kromě „Plastiků“ poprvé také evangelický kněz Svatopluk Karásek a hudební uskupení Sen noci svatojánské band, tvořené bohémou kolem umělecké skupiny Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu.⁹⁹ Téhož léta byl Jirous poprvé uvězněn, když v hospodě spolu s básníkem a výtvarným umělcem Eugenem Brikcusem urazil tajného policistu na penzi.

Život v undergroundové subkultuře nebyl jen o umění, večírcích či komunitním bydlení, ale zahrnoval rozličné společenské složky a aktivity, jako například fotbalová utkání. Známý je například zápas, kdy tým „mániček“ pod názvem Plastic People vyzval tým Černolic. Rozhodčí tehdy dělali básník Egon Bondy a fotograf a hudebník Jaroslav Kukal.¹⁰⁰

Zlom tohoto téměř idylického života ve „veselém ghettu“, nastal 30. března 1974 na undergroundovém koncertě v Rudolfově u Českých Budějovic, kdy došlo k brutálnímu zásahu ze strany policie na lidi, kteří mířili od vlaku do hospody, kde se měl koncert konat. Tři posluchači byli nepodmíněně odsouzeni, tři posluchačky skončily s podmínkou.¹⁰¹ Od tohoto momentu si celé undergroundové společenství začalo plně uvědomovat, že jakákoliv legalizace jejich aktivit není možná a mohou se realizovat pouze v podzemním prostředí.¹⁰² Až do roku 1976 byli perzekuováni spíše jen pasivní příznivci undergroundu, nikoliv umělci a umělkyně.¹⁰³

Jirous byl propuštěn na konci května 1974. K této příležitosti byl v ateliéru výtvarníka Václava Kadlece uspořádán koncert pro několik desítek lidí. Policii tato akce neunikla, v záznamech o ní se objevila slova o „velkých pitkách a nevázaných orgiích až do ranních hodin.“¹⁰⁴ Takové vyjádření jsou koloritem úředních záznamů o undergroundu. Státní moc se systematicky snažila z undergroundové komunity vytvořit spolek narokmanů, alkoholiků, sexuálních deviantů a výtržníků.

Kolem poloviny sedmdesátých let proběhly nejzásadnější akce - festivaly českého undergroundu. V září roku 1974 se podařilo v Postupicích uspořádat I. hudební festival druhé

⁹⁸ RIEDEL 2016, 122.

⁹⁹ STÁREK / VALENTA 2018, 49.

¹⁰⁰ RIEDEL 2016, 104.

¹⁰¹ RIEDEL 2016, 108.

¹⁰² MACHOVEC, 2001, 177.

¹⁰³ STÁREK / VALENTA 2018, 83.

¹⁰⁴ RIEDEL 2016, 111

kultury v ČSSR. Akce byla oficiálně pořádána jako soukromá oslava svatby členů undergroundového společenství Arnošta Hanibala a Jaroslavy Kuthanové. Na pozvánkách stálo „Hanibal’s Wedding, Na tento festival navázala řada dalších akcí, které byly prezentované jako různé oslavy, většinou právě svateb. Na festivalu vystoupili The Old Teenagers, výše zmiňovaný evangelický kněz a písničkář Svatopluk Karásek, recesistická kapela Sen noci svatojánské band, kde hráli například na saxofon Brabeneč, na housle sochař Karel Nepraš a na činely Jirous, dále Gold Hráss Band, Charlie Soukup, DG 307 se kterými hrál tentokrát fotograf Jaroslav Kukul na vlnitý plech, The Plastic People of the Universe, The Keep Together Band a Rocková skupina Křižovnické školy.¹⁰⁵

Na podzim téhož roku také vyšel sborník undergroundové literatury *Egonu Bondymu k 45. narozeninám*. Ten obsahuje především básně od autorek a autorů Petra Lampla, Jindřicha Procházky, Naděždy Plíškové, Andreje Stankoviče, Svatopluka Karáska, Vratislava Brabence, Věry Jirousové, Jiřího Daníčka, Františka Pánka, Charlieho Soukupa, Josefa Vondrušky, Milana Vopálky a Pavla Zajíčka. Tento sborník následují další samizdatově vydané sborníky, básnické sbírky, romány a další texty. V tomto roce se underground redefinuje a díky hrozbám represí se ukazuje skutečná šíře jeho společenského významu.

Během téhož roku vzniká jeden z nejzásadnějších textů undergroundové subkultury - *Invalidní sourozenci* od Egona Bondyho, román, který metaforicky popisuje atmosféru undergroundu, a který většina lidí z této komunity považovala jako definici jejich způsobu života, jejich manifest.¹⁰⁶ Literární vědec Martin Pilař tento román označuje „kanonickým textem undergroundu 70. let.“¹⁰⁷ Druhý takto zásadní text vzniká následující rok, *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* z pera Ivana Martina Jirouse, ten má formu už opravdu manifestační a akademičtější.¹⁰⁸

Další oslava svatby, tentokrát samotného Jirouse s malířkou Julianou Stritzkovou zvaná „Magor’s Wedding“ proběhla v roce 1976 jako II. hudební festival druhé kultury v ČSSR v Bojanovicích.¹⁰⁹ V únoru 1976 inicioval historik umění František Šmejkal setkání Václava Havla a Ivana Martina Jirouse, které se stalo pro vývoj undergroundu v dalších letech klíčové. Podle Havla o něm Jirous zprvu neměl příliš lichotivé mínění, považoval jej za oficiálně tolerovanou opozici, tedy tolerovaný establishment.¹¹⁰ Ten establishment, který ve *Zprávě o třetím českém hudebním obrození*, považuje za synonymum zla. K schůzce přesto došlo,

¹⁰⁵ RIEDEL 2016, 113.

¹⁰⁶ MACHOVEC 2001, 179.

¹⁰⁷ PILAŘ, 1999, 96.

¹⁰⁸ RIEDEL 2016, 127.

¹⁰⁹ RIEDEL 2016, 152.

¹¹⁰ HAVEL 1989, 111.

Havel s nadšením přijal Jirousovu *Zprávu o třetím českém hudebním obrození* a hudbu The Plastic People of the Universe a DG 307 a zavázal se, že je bude podporovat. Propojení undergroundu s disentem se některým osobnostem undergroundové kultury nelíbilo. Jirousův švagr Jan Ságel po zjištění, že navázal spolupráci s Havlem Jirouse fyzicky napadl s tím, že podle jeho fotek nebude StB „sbírat“ lidi.¹¹¹ Dále už se pak undergroundových aktivit neúčastnil.¹¹²

Setkání Havla s Jirousem bylo ale zásadní, protože za velmi krátkou dobu Jirouse a hodně lidí z undergroundové komunity zatkli a tím byl odstartován „Proces s Plastic People“. Ve vazbě skončilo 19 předních postav undergroundu. Mezi nimi nebyla žádná žena.¹¹³ Během procesu i po něm se média a státní aparát snažili z undergroundových umělců v očích široké veřejnosti i soudu vytvořit výtržníky a narkomany a jejich tvorbu prezentovali jako protisocialistickou a nemravnou.¹¹⁴ Jednalo se hlavně o články v deníku Rudé právo, o televizní dokument *Atentát na kulturu*, seriál *30 případů Majora Zemana* či karikatury v humoristickém časopise *Dikobraz*.¹¹⁵ V reakci na to Havel s Jiřím Němcem iniciovali kampaň, jejímž cílem bylo zatknuté undergroundové umělce osvobodit.¹¹⁶ Díky nim vyjádřila „českým androšům“ solidaritu řada domácích i zahraničních intelektuálů v čele s básníkem a nositelem Nobelovy ceny Jaroslavem Seifertem, literárním vědcem Václavem Černým, filozofem Janem Patočkou a německým spisovatelem Heinrichem Böllem. Z celkového počtu byli v hlavním procesu odsouzeni Ivan Martin Jirous, Vratislav Brabec, Svatopluk Karásek a Pavel Zajíček. Vedle „pražského“ procesu probíhal ještě soud v Plzni s dalšími třemi. K nepodmíněným trestům tam byli odsouzeni organizátoři undergroundových akcí Karel Havelka a František Stárek spolu s Miroslavem Skalickým, který je hlavní postavou kapely Hever and Vazelina band.¹¹⁷

Václav Havel situaci kolem jejich soudu okomentoval v eseji *O smyslu Charty* takto „*Moc tím nezaútočila na své politické protivníky jako počátkem sedmdesátých let, ale přímo na sám život, totiž na jeho vůli po svobodě, po svém, svéprávně a autenticky se projevit*“¹¹⁸ S touto narací se mu společně s dalšími disidenty podařilo přesvědčit většinu opozice k zformování se v Chartě 77. Při vzniku Charty 77 se The Plastic People of the Universe a underground

¹¹¹ STÁREK / VALENTA 2018, 85.

¹¹² RIEDEL 2016, 181.

¹¹³ STÁREK / VALENTA 2018, 86.

¹¹⁴ RIEDEL 2016, 179.

¹¹⁵ RIEDEL 2016, 204.

¹¹⁶ HAVEL 1989, 114.

¹¹⁷ RIEDEL 2016, 184.

¹¹⁸ HAVEL 1990 c, 102.

obecně stali nechtěně objektem politického zájmu.¹¹⁹ Toto zviditelnění mělo negativní důsledek v tom, že na sebe underground více upozornil represivní složky a docházelo vůči lidem z undergroundového prostředí stále větším perzekucím.¹²⁰ Opak ale tvrdí Milan Knížák, který v textu *Krajíc chleba* napsal, že kapela „*dělala všechno proto, aby se nějak politicky zveřejnila.*“¹²¹

V době Jirousova vězení, respektive i během jeho následných vězeňských pobytů, se dostávalo v undergroundu velkému respektu Jiřímu Němcovi a Egonu Bondymu.¹²² O kapelu The Plastic People of the Universe se starala Dana Němcová, která plnila na Jirousovo přání roli jakési manažerky.¹²³ Velmi se angažoval také Václav Havel, který připravil texty pro album *Půlnoční myš* z roku 1985. Navázal na Jirousovu kunsthistorickou kontextualizaci tvorby zaměřením se na středoevropsko-kafkovsko-pražský výběr textů.¹²⁴ Na albu jsou zhudebněny básně Morgensterna, Wernische, Máchy, Nápravníka a Bondyho. The Plastic People of the Universe zase „naoplátku“ zkomponovali scénickou hudbu k jeho dramatu *Pokušení*.¹²⁵

Po „Procesu s Plastic People“, propojení s disidenty a vzniku Charty 77 proběhl III. hudební festival druhé kultury v ČSSR na chalupě Václava Havla.¹²⁶ Tam vystoupili skupiny Umělá hmota, The Hever and Vazelína, The Plastic People of the Universe, písničkáři Svát'a Karásek, Jaroslav Hutka, Charlie Soukup, Vlastimil Třešňák a zpečetěním prolnutí undergroundu s bývalým establishmentem šedesátých let byl zde proběhlý koncert Marty Kubišové. Vedle hudebních produkcí proběhla na akci autorská čtení Jirouse a Bondyho. Pozemek byl sice obklíčen policií, ale průběh akce nebyl narušen.¹²⁷ Jirous o akci podal svědectví ve svém textu *A hudebníky ve větvích nebylo vidět*.¹²⁸ Tento festival definitivně posvětil vzájemné propojení undergroundu s disidentem.¹²⁹ Záhy po akci byl Ivan Jirous znovu zatčen kvůli svému projevu na vernisáži Jiřího Laciny, kterou zahajoval. Na svobodě tak pobyl pouhých 37 dní.

Mezi lety 1977-1978 se rozpadla jedna ze zásadních undergroundových kapel Umělá hmota. V dubnu 1978 mělo na Hrádečku koncertní premiéru zhudebnění Brabencova

¹¹⁹ STÁREK / VALENTA 2018, 19.

¹²⁰ MACHOVEC 2001, 186.

¹²¹ KNÍŽÁK 1996, 11.

¹²² STÁREK / VALENTA 2018, 101.

¹²³ RIEDEL 2016, 181.

¹²⁴ STÁREK / VALENTA 2018, 163.

¹²⁵ STÁREK / VALENTA 2018, 169.

¹²⁶ JIROUS 2008, 49.

¹²⁷ RIEDEL 2016, 219.

¹²⁸ JIROUS 2008, 77.

¹²⁹ RIEDEL 2016, 220.

pašijového libreta, které měl už dříve rozpracované pro svou „počernickou skupinu“. K projektu byl přizván velký počet undergroundových hudebníků a umělců. Na scénografii spolupracoval Libor Fára. Jednalo se o jeden z nejmonumentálnějších a nejpůsobivějších undergroundových projektů.¹³⁰ Na akci měla předpremiéru kapela Psí vojáci tehdy dvanáctiletého Filipa Topola, která později tvořila jádro takzvané druhé generace undergroundu.

Během roku 1978 se podařilo ve švédské Uppsale v rámci vydavatelství Boží mlýn vydat dvě desky, první album The Plastic People of the Universe *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* a kompilaci *Zakázání zpěváci druhé kultury*, které následně měly reedice po řadě zemí západního světa, což bylo velkou vzpruhou pro domácí underground.¹³¹ Následovaly další vydané desky, ale také básnické sbírky, eseje, romány, jedním z prvních bylo torontské vydání Bondyho *Invalidních sourozenců*.

Represe vůči undergroundu se ze strany policie po procesu stále stupňovaly. Během roku 1980 byly v rámci akce StB Asanace, což byl krycí název příkazu ministra vnitra Jaromíra Obziny státní bezpečnosti, aby za pomoci policejní šikany a útlaku donutili lidi kolem Charty 77 a undergroundu k emigraci.¹³² Mezi prvními z undergroundu, kteří byli nuceni odejít z Československa, to byli například Svatopluk Karásek, či Pavel Zajíček.¹³³ O dva roky později čekal podobný osud také Vratislava Brabence z The Plastic People of the Universe, což zásadně ovlivnilo fungování kapely, v níž byl Brabenec v té době zásadní postavou, když se staral o psaní, výběr a úpravu textů.

Specifickým životem žil český underground v exilu. Sice už ztratil řadu atributů z výše popsaných, ale udržel si atmosféru ghetta a vzájemnou sounáležitost. Důležitým spojovníkem byla všemožná podpora a snaha o spojení s undergroundem v Československu. Emigranti z prostředí undergroundu také na rozdíl od disidentů a bývalých oficiálních umělců, se věnovali běžným občanským profesím a tvorbě se věnovali jen polosoukromě, podobně jak tomu bylo v Československu. Významným centrem undergroundu v exilu byl vídeňský klub Nachtasyl, kde mimo jiné Zbyňek Benýšek vydával undergroundový čtvrtletník *Paternoster*.¹³⁴ Dalším významným centrem byla usedlost Charlieho a Marie Soukupových v Alsasku.¹³⁵

¹³⁰ RIEDEL 2016, 226.

¹³¹ RIEDEL 2016, 254.

¹³² LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 390.

¹³³ STÁREK / VALENTA 2018, 141.

¹³⁴ VRBA 2001, 277.

¹³⁵ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 205.

Po tom, co se začaly represe proti členům a členkám undergroundového společenství stupňovat, začala část lidí z undergroundu přemisťovat své aktivity na venkov, kde vytvářeli komunitní „baráky“.¹³⁶ Po definitivním vytlačení undergroundových akcí z poloveřejných prostor vznikla undergroundová komunita v Nové Vísce, kde probíhaly různorodé kulturní aktivity. Na tu navazovaly další podobně fungující komunity po celé republice. Komunitní dům v Kerharticích dokonce StB, když nepomohly nátlaky formou policejní šikany, nakonec dokonce vypálila.

Během osmdesátých let se rozvinula „druhá generace undergroundu“. Ta se formovala kolem kapel Psí Vojáci, Národní třída či Garáž, básníků Jáchyma Topola, Petra Placáka, J.H. Krchovského, výtvarníka Viktora Karlíka či periodika Revolver Revue.¹³⁷ S nástupem druhé generace se undergroundová kultura velmi oživila, vznikla řada nových kapel, samizdatových literárních sborníků, a také zde bylo hodně lidí aktivní ve výtvarném umění. Centrum undergroundu v Praze se vytvořilo kolem košířské hospody Na Klamovce.¹³⁸

V květnu 1985 byl z Valdic propuštěn Ivan Jirous, ale byl vázán ochranným dohledem ve svém bydlišti ve Staré Říši.¹³⁹ To jeho uměleckým aktivitám ani psychickému zdraví nepřidalo. Opět byl uvězněn v roce 1988 za podpis petice *Tak dost*, propuštěn byl až po sametové revoluci, do které se zapojili také některé osobnosti undergroundu.

The Plastic People of the Universe bylo téměř znemožněno vystupovat. Jejich frontman „Mejla“ Hlavsa tíhnul k tomu hrát i za cenu toho, aby šel stranou jakýsi politický aktivismus či undergroundová sounáležitost a byl ochotný dělat režimu ústupky. Taková nutkání měl již v roce 1983, kdy chtěl ustoupit režimu přejmenováním názvu kapely na „*Hovězí porážka*.“ To mu vymluvili členové kapely i Václav Havel.¹⁴⁰ Hlavsa nápad znovu oživil v roce 1986, několik dalších názvů bylo svrženo ze stolu.

V roce 1986 se objevil další rozvratný fenomén, kdy byl povolen, ba dokonce přímo SSM¹⁴¹ organizován, velký rockový festival s názvem Rockfest, kde mohly vystoupit skupiny ze šedé zóny, ale i undergroundu, ovšem za jisté ústupky režimu. Na akci vystupovaly undergroundové kapely jako Ženy, Garáž či Psí vojáci (pod názvem P.V.O.). V rámci těchto festivalů se každoročně konaly také doprovodné akce v podobě výstav výtvarného umění, kde byly vystaveny například koláže Milana Knížáka.¹⁴² Hlavsa tam chtěl vystoupit a The Plastic

¹³⁶ STÁREK / VALENTA 2018, 51.

¹³⁷ RIEDEL 2016, 326.

¹³⁸ MACHOVEC 2001, 189.

¹³⁹ STÁREK / VALENTA 2018, 167.

¹⁴⁰ STÁREK / VALENTA 2018, 165.

¹⁴¹ Zkratka: Svaz socialistické mládeže.

¹⁴² RAIMANOVÁ 1996b, 174.

People of the Universe přihlásil. Tím však kapelu rozštěpil, část skupiny odmítala na akci hrát, protože se považovala za protirežimní symbol. Podobně se rozštěpil i underground, na část, která byla ochotná vystupovat oficiálně pod vlajkou ochabujícího režimu a na ty, kteří chtěli udržovat a vytvářet subkulturu nezávisle na nedemokratickém státním zřízení, mezi ty přirozeně patřil Jirous. Mezi různými undergroundovými osobnostmi vycházely ostré polemiky tehdy v již slušně fungujících Voknovinách¹⁴³ či Revolver Revue. V reakci na to vznikla nová undergroundová tělesa mezi oběma názorovými proudy. Všechny tyto krize v kapele The Plastic People of the Universe vyvrcholily potyčkou houslisty Jiřího Kabeše s Hlavsou Na Klamovce, Hlavsa z kapely odešel, což defacto znamenalo zánik skupiny.¹⁴⁴ Následně začal hrát se skupinou Garáž a založil kapelu Půlnoc, která na The Plastic People of the Universe personálně i repertoárem navázala. V roce 1988 s ní dokonce vyjel na turné do USA.¹⁴⁵ Kapela Půlnoc hrála až do revoluce v rámci šedé zóny. Nadále se držela průniku s výtvarným uměním, když hrála například na vernisáži výstavy *Otevřený dialog – Minulost a budoucnost* ve vinohradské tržnici na jaře 1989, na které vystavoval úctyhodný počet 99 umělců a umělkyní napříč generacemi.¹⁴⁶ Spolupráce undergroundových hudebníků s výtvarnou scénou nebyla jen výsadou The Plastic People of the Universe. Na zahájení výstavy *9x9* v Plasech v září 1981 koncertoval harmonikář Jim Čert¹⁴⁷, který ve své produkci kombinuje hospodské odrhovačky a parodické písně se zhudebňováním textů Bohuslava Reyneka, Andreje Stankoviče či J. R. R. Tolkiena.

V roce 1987 se pokusil Martin Věchet zorganizovat na svém pozemku u Trutnova undergroundový festival pod širým nebem s názvem *Východočeský Woodstock*. Ten ještě před začátkem rozehnala StB¹⁴⁸, ale části vystoupivším poskytl Václav Havel azyl k provizornímu náhradnímu festivalu na své chalupě na Hrádečku, která byla nedaleko. Na těchto základech vznikl nejstarší český hudební festival Trutnoff Open Air.

Téhož roku začali Andrej Krob, Andrej Stankovič, Joska Skalník a Olga Havlová vydávat videosamizdat *Originální videojournal*, který byl distribuovaný v disidentském a undergroundovém prostředí. Měl být alternativou vůči politickému a kulturnímu zpravodajství Československé televize.¹⁴⁹ Kromě politiky zde byly zprávy z dění z oblasti ekologie, literatury, divadla, hudby a výtvarného umění. *Originální videojournal* obsahoval

¹⁴³ STÁREK / VALENTA 2018, 220.

¹⁴⁴ STÁREK / VALENTA 2018, 254.

¹⁴⁵ RIEDEL 2016, 339.

¹⁴⁶ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 182

¹⁴⁷ AUSSENBERG / POTUČKOVÁ 1996, 12.

¹⁴⁸ STÁREK / VALENTA 2018, 146.

¹⁴⁹ RŮŽIČKOVÁ 2001, 476.

pravidelné rubriky *Dílna*, kde se představovala tvorba vybraného umělce nebo umělkyně většinou přímo u něj v ateliéru a *Fotografie*, kterou připravovala Anna Fárová.¹⁵⁰ O výtvarnou stránku magazínu se starali Joska Skalník a Mirka Věřčáková.¹⁵¹ Na ně navázal František Stárek s *Videomagazínem Vokno*, který měl jen dva díly a mapoval kulturní underground.¹⁵²

Fungovala také undergroundová knihovna Kobka, kterou vedli vystudovaní knihovníci Olga a Andrej Stankovičovi, a která více než samizdaty půjčovala brakovou literaturu.¹⁵³ Tu původně založila Stankovičová spolu s Olgou Havlovou a Jarmilou Bělíkovou.

Jedním z prostředků uchování kultury byly samizdaty a neoficiální edice, tedy nelegálně šířená tiskovina. Jejich největší boom nastal po prohlášení Charty 77, kdy se integrovala opoziční scéna.¹⁵⁴ Mezi lidmi kolovalo velké množství na stroji opisovaných knih a periodik. V prostředí undergroundu byly z periodik nejvíce rozšířené *Vokno*, za kterým stála skupina kolem Františka „Čuňase“ Stárka, vycházející od roku 1979¹⁵⁵ a *Revolver Revue*, který vydávali lidé především z takzvané „druhé generace undergroundu“.

Jako alternativu k televizní a filmové kultuře v období normalizace jsou podle studie Michala Čiháka a Martina Breganta amatérské filmy. Část z nich vznikla také v undergroundovém okruhu. Zde se ale nejvíce filmu užívalo jako dokumentačního média.¹⁵⁶ Dále byly natočené dva amatérské filmy v prostředí kapely The Plastic People of the Universe. Vedle toho se v prostředí undergroundu pohybovaly filmaři jako Michal Hýbek či Zdeněk Lorenz, kteří kromě dokumentačních filmů točili také amatérské snímky s uměleckou hodnotou.¹⁵⁷

Divadlo se na neoficiální a undergroundové scéně pěstovalo hlavně formou představení v privátních bytových prostorech. V prostředí disentu a undergroundu tak fungovalo *Bytové divadlo Vlasty Chramostové*, které fungovalo mezi roky 1976-1980, a které tvořili divadelníci, kteří se dříve divadlu věnovali profesionálně společně s amatéry a undergroundovými umělci a umělkyněmi z jiných uměleckých oborů. Představení měla až třicet repríz, což bylo srovnatelné s některými profesionálně a oficiálně hranými.¹⁵⁸

¹⁵⁰ RŮŽIČKOVÁ 2001, 480.

¹⁵¹ SKALNÍK 1996, 166.

¹⁵² RŮŽIČKOVÁ 2001, 479.

¹⁵³ VRBA 2001, 304.

¹⁵⁴ VRBA 2001, 273.

¹⁵⁵ ČERVINKA 2003, 83.

¹⁵⁶ BREGANT / ČIHÁK 2001, 424.

¹⁵⁷ BREGANT / ČIHÁK 2001, 431.

¹⁵⁸ JUST 2001, 447.

Vedle toho fungoval v těchto komunitách také Andrej Krob se svým Divadlem na tahu, z jehož repertoáru bylo nejzajímavější uvedení nových her Václava Havla.¹⁵⁹ Za zmínku stojí také pražské Divadlo Orfeus, které v době sovětské okupace vytvářelo alternativu k oficiálním divadlům. Jeho principál Radim Vašinka v něm uváděl inscenace her Egona Bondyho, z nichž část Bondy psal Vašinkovi na míru a scénická čtení básní undergroundových autorů a autorek. V širším undergroundovém okruhu kromě Bondyho obohatili naši dramaturgiu řadou her také Jiří Kolář, Josef Topol, Pavel Landovský, Pavel Kohout, Vratislav Brabec či Václav Havel, v jejichž poetice můžeme najít řadu stojných rysů jako parodování socialistické společnosti a využívání principů absurdní dramatiky.¹⁶⁰ Pro velkou část těchto nově vzniklých her je typické, že mohly vycházet pouze v samizdatu nebo amatérsky jako uvedení her Havla a Brabence souborem v Horních Počernicích.

Rozdíl jednotlivých dekád normalizačního undergroundu či neoficiální kultury je obrovský. V sedmdesátých letech se jednalo o malé kulturní ghetto, které bylo tvrdě perzekuováno. V osmdesátých letech se naopak formovala rozsáhlá síť paralelních aktivit, které se různě dotýkaly pomalu ochabujícího režimu. Diference jsou i geografické. Centrum undergroundu byla Praha, ale byly význačná centra i v regionech. Velmi výrazný a specifický ráz měl underground v severních Čechách, ve kterém byly tamní undergroundové komunity oproti „intelektuální Praze“ více z dělnického prostředí. Život i poetika tam byla o něco drsnější a vulgárnější. Například kvůli románu Jana Pelce *...a bude hůř*, který popisuje život v severočeském undergroundovém prostředí, se dostal s undergroundem do sporu Pavel Tigrid, který jej předtím velmi podporoval, protože Pelcův popis severočeských realit na něj působil velmi úpadkově.

Po takzvané Sametové revoluci se přední osobnosti undergroundu rozličně vypořádaly s nástupem divokého kapitalismu a byly patrné značné rozdíly v jejich uplatnění v novém režimu. Někteří našli uplatnění na významných pozicích státních institucí, jako Milan Knížák, který se záhy po revoluci stal rektorem AVU a následně ředitelem Národní galerie, další zasáhli do politiky – z filosofa a přední postavy slovenského undergroundu Marcela Strýka se stal poslanec, vydavatel undergroundového samizdatu Vokno František Stárek se dokonce stal zaměstnancem BIS a následně se snažil kandidovat do Senátu za ODS.

Většina postav undergroundové kultury však ale zůstala v pozici společenských rebelů a dále se vymezovala proti novému establishmentu a politickému vývoji v devadesátých letech. Nadále si organizovali a dodnes organizují malé komunitní akce a festivaly. Jirous začal na

¹⁵⁹ ČERNÝ, 2008, 2.

¹⁶⁰ JUNGMANNOVÁ 2001, 467

svém statku pořádat festival Magorovo Vydří, ale byl otevřený i nově rodícím se kontrakulturám, když třeba vystoupil na obranu účastníků akce CzechTek, kteří byli brutálně zbiti policií, nebo přednášel ve squatu Cibulka.¹⁶¹ Svůj postoj k politickému porevolučnímu vývoji popsal několik let před smrtí takto: „*Pokud jde o ten minulý režim, tak s ním bych řekl, že jsem vyhrál. Pokud jde o ten současný režim, tak na rozdíl od toho minulého nemám nejmenší tušení, jak by se proti tomu dalo bojovat. Myslím, že pseudokapitalismus, ta globální nadvláda peněz a blbosti, ta pseudokultura takzvaných celebrit a obecný zhovadilostní útočí na všechny smysly kohokoli. Nemůžu říct, že bych s tímto režimem prohrál, protože já s ním nebojuju. Ale myslím, že on vyhrál nad náma nade všema.*“¹⁶² Daleko kritičtější byl k novým pořádkům Egon Bondy, který ve svých textech, jak esejistického, tak básnického rázu¹⁶³ (především ve sbírce *Ples upírů*), velmi ostře kritizoval kapitalismus devadesátých let a celkové porevoluční směřování a často vystupoval na setkáních radikálně levicových politických stran a aktivistů. Na protest proti rozdělení Československa a nadvládě trhu a kapitálu odešel do „exilu“ do Bratislavy a dal si za úkol vychovat další generace vyznavačů československého undergroundu a intelektuální levice.¹⁶⁴

Navzdory všemu undergroundová společnost žila a žije dále. Byla zbavena břemene ilegality a může se tak soustředit na bytostný cíl alternativní kultury, vlastní autenticitu.¹⁶⁵ Rozrostla se o další generaci undergroundových umělkyň a umělců, kteří na underground za normalizace více či méně navazují. Vznikla řada nových komunitních center či festivalů. Na undergroundových základech funguje jeden z největších českých festivalů Trutnoff open air. V rámci alternativní kultury ale došlo k velkému uměleckému a sociálnímu štěpení. Dříve relativně stejnorodou alternativní kulturu, jejíž srdce představoval právě underground, nahradila celá plejáda subkultur a nezávislých kulturních a komunitních struktur. V současnosti existuje celá řada nezávislých kulturních společenství, jako technařské komunity, punková scéna či squaty jako bylo donedávna fungující Autonomní sociální centrum Klinika.

1.2.2. Ženy v undergroundu

Za normalizace se oproti létům padesátým a šedesátým zásadně změnilo postavení ženy v socialistické společnosti, ve které byla brána žena jako základ státu. Bylo zaměstnáno

¹⁶¹ ELŠÍKOVÁ 2011, 8.

¹⁶² STÁREK / VALENTA 2018, 17.

¹⁶³ BONDY 2016, 795.

¹⁶⁴ VRBA 2001, 304.

¹⁶⁵ MACHOVEC 2001, 193.

daleko větší množství žen. To ovšem neposouvalo společnost směrem k rovnému postavení žen a mužů ve společnosti, jen ženám přibyla kromě práce doma ještě práce mimo domov.¹⁶⁶ Jako ideál byla dávána na odiv postava Jiřiny Švorcové, která je hlavní hrdinkou v Dietlově televizním seriálu *Žena za pultem*, kde příkladně zvládá roli dobré zaměstnankyně v lahůdkářství, vedení domácnosti a roli matky samoživitelky.¹⁶⁷ Je tedy přesně tím prototypem ženy, na které stojí komunismus. Nějak výrazné emancipace se nedočkaly ženy ani na kulturním poli, a to ani v neoficiálních strukturách.

Žen, které byly umělecky aktivní či byly umělecké teoretičky a pořadatelky kulturních akcí v rámci českého undergroundu bylo výrazně méně než mužů. V těchto neoficiálních strukturách také, až na pár výjimek, téměř neexistovalo nějaké ženské uvědomění. Jedním z důvodů, proč tomu tak bylo, může být okolnost, že komunistický režim úmyslně potlačoval feministická a ženská emancipační hnutí. Spisovatelka Eva Kantůrková v roce 1980 vydala samizdatovou publikaci *Sešly jsme se v této knize z roku 1980*, kde představuje ženy z prostředí disentu a neoficiální kultury. Ivan Martin Jirous o knize v roce 1981 pro nevydané číslo samizdatového časopisu *Vokno* napsal, že k ní byl zpočátku odmítavý, protože se mu kniha o disidentkách jevila jako „feministická blbost“, ale po důkladném prostudování musel uznat, že tato kniha vypráví „*střízlivými a cudnými prostředky vše o děsivosti a naději naší doby*“ a dodává, že daná metoda umožnila dokonale „*prokouknout svět ve kterém žijeme*“.¹⁶⁸

V této publikaci Kantůrková napsala tezi: „*Feminismus byl ostatně z naší společnosti vymýcen jeho bezohledným převrácením v novou podobu zotročení ženy – její vnucenou zaměstnanost. Takže jestli žena v Československu o cosi pro sebe usiluje, pak spíše o své nedeformované ženské lidství než o své uplatnění.*“¹⁶⁹ Skutečně v roce 1971 dosahoval počet zaměstnaných žen 47 % což významně předčilo procenta na Západě, kde v té době ženská zaměstnanost také výrazně rostla. Nejednalo se však narozdíl od tamních pořádků o důsledek ženské emancipace, ale důvodem byla ekonomická nutnost a mocenský nátlak státu.¹⁷⁰ Ženy měly průměrně o tři hodiny práce doma navíc a pracovaly na horších pozicích, proto měly zhruba o 30 % menší plat. Realita minulého režimu vzala oběma pohlavím jejich domény a proto se obě cítily státem degradované včetně té nejsoukromější sféry, muži hlavně tím, že ztratili možnost být živiteli rodin a ženy tím, že ztratily možnost se plně realizovat

¹⁶⁶ BREN 2013, 305.

¹⁶⁷ BREN 2013,308.

¹⁶⁸ JIROUS 2019, 930.

¹⁶⁹ KANTŮRKOVÁ 1980, 189.

¹⁷⁰ BÍLEK / ČINÁTLOVÁ 2010, 23.

v domácnosti.¹⁷¹ To je na jednu stranu přirozený vývoj moderní společnosti, ale na rozdíl od dneška nebyly tyto „ztráty“ nahrazeny společenskými výhodami a mechanismy, jako je otcovská dovolená či možnost žen dosáhnout dobré pracovní pozice či politické funkce stejně jako mužům.

Historik Petr Blažek absenci zájmu o ženské uvědomění či feminismus v opozičních hnutích vysvětluje, že to bylo tím, jak komunistický režim přistupoval k pestré tradici ženských hnutí, která se u nás rozvíjela od druhé poloviny devatenáctého století. Myslí tím hlavně, jak fungoval Československý svaz žen, kterému za normalizace předsedaly Gusta Fučíková a Marie Kabrhelová. Hodnotí jej tak, že byl spíše výsměchem ženskému emancipačnímu hnutí. Dále tuto realitu vysvětluje tím, jak byl oslavován Mezinárodní den žen, který dodnes 8. března nejen feministky a feministé berou jako největší manifestaci ženského uvědomění. Ten za normalizace v praxi probíhal tak, že jej povětšinou slavili muži popíjením na podnikových večírcích, zatímco ženy se doma staraly o děti a domácnost.¹⁷²

Václav Havel v eseji *Anatomie jedné zdrženlivosti* píše, že přestože ženy u nás, a disidentky obzvláště, mají v československé společnosti mnohonásobně horší prostředí než na Západě, tak se mu jeví feminismus jako „dada“. Zároveň ale dodává, že o feminismu ví jen velmi málo.¹⁷³ V textu možná trochu necitlivě či neobratně navozuje realitu, že společnost se musí nejprve vypořádat s nejvíce palčivými problémy jako je třeba odstranění chudoby či svoboda slova a pak se teprve může soustředit na progresivnější, ovšem neméně důležitá témata jako je ochrana životního prostředí či ženská emancipace.

Díky tomu o feministická témata disidentky či disidenti ztratili zájem. Jistě máme příklady feministek a feministů v opozičních strukturách. Dodnes výraznou postavou ve feministickém hnutí je socioložka a chartistka Jiřina Šiklová. Ta se už před rokem 1989 zabývala genderem, rovností mužů a žen a feminismem.¹⁷⁴ Organizovala například demonstraci požadující dostatek menstruačních pomůcek *Chceme vložky mezi nožky*. V prostředí disentu a undergroundu se také pohyboval filosof a spisovatel Mirek Vodrážka, který bere feminismus jako své hlavní téma. Dále tam můžeme řadit několik měsíců před listopadovou revolucí založené sdružení Pražské matky, jehož členkami byly výhradně ženy a soustředilo se na zlepšení životního prostředí. Ty iniciovaly 29. května 1989 jednu z největších ekologických demonstrací za normalizace. Tato organizace funguje s personální kontinuitou dodnes.¹⁷⁵ To

¹⁷¹ BÍLEK / ČINÁTLOVÁ 2010, 24.

¹⁷² BLAŽEK 2017, 20.

¹⁷³ HAVEL 1990c, 79.

¹⁷⁴ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 90.

¹⁷⁵ HORÁČEK 2006, 18.

byly ovšem minoritní proudy v československém disentu, hlavním záběrem byla kritika hegemonního vztahu státu vůči občankám a občanům. Existují pouze dva dokumenty, které byly podepsané pouze ženami. Jsou to dopis čtyřiceti devíti žen Gustavu Husákovi na podporu Zdeny Ertelové a vedle toho obdobný dopis poukazující na zhoršující se stav vězněné disidentky a novinářky Otky Bednářové.¹⁷⁶

Blažek dále píše, že disent pracoval s otázkou dodržování lidských práv, ve kterých jsou na Západě důležitou složkou právě feministické principy. V Chartě 77 byla lidská práva vnímána univerzálně a role žen byla reflektována minimálně. To že nezaznívaly dává za vinu konzervativnosti většiny představitelů disentu. Proto se přejímaly témata z odlišného kulturního a politického prostředí minimálně. V druhé polovině osmdesátých let sice české nezávislé struktury přejímaly ze západní nové levice témata ekologická a pacifistická¹⁷⁷, ale feministické myšlenky byly asi příliš progresivní. Západní feministky sice konspiračně do Československa jezdily, ale české disidentky, které rovnost pohlaví primárně neřešily s nimi nedokázaly najít dialog. Podobné to bylo i z druhé strany, když se západním feministkám nepodařilo porozumět socialistické realitě a tématům chartistek.¹⁷⁸ Zina Freudová říká, že se po revoluci, když se seznámila se západním feminismem, zastyděla, že jej nedokázaly adaptovat.¹⁷⁹

V rodinách disidentů a lidí z undergroundu často docházelo k nastavení domácnosti, které propagují současné feministické proudy, tedy k rovnocenné dělbě domácích prací a větší zapojení mužů v domácnosti a ve výchově dětí. Disidentka Kamila Bendová podává svědectví, že jejímu manželovi Václavu Bendovi pro jeho politické aktivity bylo prakticky znemožněno důstojně pracovat, a proto byl doma s dětmi a staral se o domácnost, zatímco ona pracovala jako matematicka.¹⁸⁰

Přesto, že ženy měly v opozičním hnutí a v undergroundové komunitě, daleko menší prostor v kulturních a politických aktivitách, tak tam plnily důležitou roli a ve srovnání se zbytkem tehdejší společnosti, se prosazovaly daleko více.¹⁸¹ Kamila Bendová tvrdí, že kolem Charty 77 panovala absolutní rovnost mužů a žen, když například podpisy byly řazené abecedně. Přesto však dodává, že na ženy v disentu se často zapomíná, protože ženy vedle aktivity v disentu pečovaly o rodinu, a proto se raději kolikrát nestaly signatářkami.¹⁸² Těch

¹⁷⁶ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 43.

¹⁷⁷ BLAŽEK 2017, 21.

¹⁷⁸ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 377.

¹⁷⁹ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 352.

¹⁸⁰ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 38.

¹⁸¹ BLAŽEK 2017, 22.

¹⁸² LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 43.

bylo v Chartě zhruba 30%. Na druhou stranu ale byla vždy mezi třemi spoluhlavčími Charty 77 alespoň jedna žena, což je oproti tehdejšímu i dnešnímu zastoupení žen v politických kruzích neobvykle velký počet žen.¹⁸³

Ženy v disentu a undergroundu pomáhaly prosazovat svobodomyšlné prostředí, například otevíráním svých domů a bytů komunitnímu způsobu života. Byly v opozičních strukturách zastoupeny na všech úrovních. Ženskou doménou bylo například opisování samizdatů. Co se týče represí, tak se je režim bál posílat do vězení či k nim uplatňovat takové násilí jako k mužům, ale i to se kolikrát stávalo. Otta Bednářová dostala tříletý trest a Jarmila Bělíková, Jiřina Šiklová, Eva Kantůrková či Dana Němcová byly dlouhé měsíce ve vazbě. Vedle toho byly brutálně zbity Zdena Tominová a disidentka Zina Freundová, která se také pohybovala v undergroundu. Ta v roce 1979 hostovala jako zpěvačka u kapely The Plastic People of the Universe v rámci bytového koncertu.¹⁸⁴ Právě surový útok v jejím bytě, který obnášel i sexuální agresi vyvolal velké reakce jak u nás, tak v zahraničí, a díky tomu se StB dle slov Kamily Bendové v perzekucích vůči ženám zmírnila.¹⁸⁵ Přestože policejní a státní aparát ženy z prostředí undergroundu a disentu neposílal v takové míře do vězení a neuplatňoval proti nim fyzické násilí jako proti mužům, tak vůči nim používal jiné typy perzekucí. Ženy byly obviňovány z prostituce, nuceny ke gynekologickým prohlídkám a umístovány na venerologické kliniky v podezření z pohlavních chorob. Dále represivní složky státu pracovali s dvojím metrem vůči sexuálnímu chování mužů a žen, proto ženy bývaly častěji ze strany StB konspiračně obviňovány z nevěry a při výsleších se k nim chovali velmi sexisticky.¹⁸⁶

Dle Dády Libánské byly v pražském undergroundu „jemní kluci“ a „silné holky“. Argumentuje tím, že pro ženy v undergroundu byla realita taková, že zatímco muži seděli ve vězení nebo na výsleších, tak se ženy staraly o advokáty, byty a děti. Uvádí ale, že by to nešlo bez vzájemné solidarity napříč komunitou.¹⁸⁷

Níže zkusím stručně vykreslit zastoupení a postavení žen v undergroundové kultuře, vyjma výtvarnic, kterým je věnována druhá část práce. Chci zde ukázat, že žen umělecky aktivních v undergroundu byla oproti mužům menšina a zároveň nastínit do jakých kulturních aktivit se ženy zapojovaly.

V počátcích kapely The Plastic People of the Universe, kdy se skupina v rámci možností snažila fungovat ještě oficiálně, dělala Jindra Ovčárová, poté, co se provdala za bubeníka

¹⁸³ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 123.

¹⁸⁴ RIEDEL 2016, 263.

¹⁸⁵ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 30.

¹⁸⁶ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 387.

¹⁸⁷ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 219.

skupiny Pavla Zemana, Zemanová, produkční kapely. Velmi důležitou postavou nejen v prostředí kolem The Plastic People of the Universe, ale celého undergroundu a disentu byla již několikrát zmiňovaná Dana Němcová, která nebyla přímo umělkyní, ale poskytovala undergroundu zázemí svého bytu v Ječné, ze kterého se stalo první velké centrum undergroundu. Sama říká, že jejich domácnost byla pro lidi z komunity vždy otevřená.¹⁸⁸ Následně se velmi aktivně podílela v kampani na podporu undergroundových umělců v roce 1976.¹⁸⁹ V době Jirousova věznění dělala jakousi náhradní manažerku kapele The Plastic People of the Universe. Jako hostka zpívala v rámci koncertu v Postupicích s kapelou DG 307. Jirous ve svém textu *Naše paní Dana Němcová* z roku 1979 oceňuje její občanskou statečnost, schopnost šířit lásku a to, že vychovala sedm svých dětí.¹⁹⁰ Z nichž většina byla umělecky či jinak aktivní v prostředí undergroundu.

V rámci III. festivalu druhé kultury na Hrádečku vystoupila spolu s Jaroslavem Hutkou chartistka a bývalá popkulturní hvězda, držitelka Zlatého Slavíka, Marta Kubišová.¹⁹¹ Havlovi se zalíbil nápad, že by zpívala se skupinou The Plastic People of the Universe. Proběhlo dokonce několik společných zkoušek, ale když se o tomto záměru dozvěděla StB, tak spolu s obavami z toho, zda bude spojení umělecky fungovat, se raději od spolupráce upustilo.¹⁹² Kubišová vzpomíná, že ještě předtím, než se vůbec o nějaké spolupráci začalo uvažovat ji varovala StB, ať se do takového projektu nepouští. Sama také naznačuje, že mezi nimi byly velké umělecké rozdíly.¹⁹³ Tato myšlenka byla několikrát oživena, ale nikdy nebyla naplněna. Kubišová spolu s Hutkou přispěli do undergroundové kompilace *Zakázání zpěváci druhé kultury*¹⁹⁴. Byla také mluvčí Charty 77. Tuto funkci předala kvůli těhotenství Zdeně Tominové.¹⁹⁵

Ke kapele se přidala básnířka a zpěvačka Michaela Pohanková, později Němcová, jako první řádná členka The Plastic People of the Universe až v době, kdy se uskupení přetvářelo v kapelu Půlnoc. Měla plnit úlohu české Nico z The Velvet Underground, vedle toho se podílela na textech skupiny. Ještě předtím zpívala s undergroundovým Agon orchestra, který hraje moderní vážnou hudbu.¹⁹⁶

¹⁸⁸ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 246.

¹⁸⁹ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 244.

¹⁹⁰ JIROUS 2019, 83.

¹⁹¹ STÁREK / VALENTA 2018, 125.

¹⁹² STÁREK / VALENTA 2018, 163.

¹⁹³ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 188.

¹⁹⁴ RIEDEL 2016, 316.

¹⁹⁵ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 342.

¹⁹⁶ RIEDEL 2016, 332.

V roce 1971 vznikly v prostředí kapely The Plastic People of the Universe dvě amatérské němé grotesky *Přepadení pátera Šebaka* a *Vrah je zahradník*, kde mimo jiné hrály Miroslava Benešová, Jana Jerneková, Vlasta Rubínková, Ivana Rubínková a také Olga Kabešová. Jak již jména napovídají, jednalo se většinou o partnerky členů kapely. Poslední jmenovaná je údajně jakousi „Yoko Ono“ kapely, když v roce 2015 po 47 letech existence kvůli jejímu vlivu a působení na pozici manažerky kapely, se skupina rozdělila na dva soubory, které hrají dodnes.

V kapele DG 307 zpívala a hrála na brumli, violoncello a harmonium Jana Jonáková. Ve skupině hostovala jako zpěvačka také manželka Milana Hlavy a dcera Dany Němcové, Jana. V rámci oslavy její svatby v roce 1975 proběhl v Kostelci u Křížku koncert DG 307, kterého se zúčastnilo 250 lidí.¹⁹⁷ Ve skupině Umělá hmota III zase hostovaly Růžena Stehnová a Olga Kobzinová.¹⁹⁸ Součástí kapely Z jedné strany na druhou byla operní pěvkyně Andrea Landovská. Písničkářka Dáša Vokatá, poslední partnerka Ivana Martina Jirouse, se v českém undergroundu pohybovala v sedmdesátých letech a po emigraci byla jednou z hlavních postav vídeňské komunity.

Honza Krejcarová byla na začátku padesátých let výraznou básnickou postavou samizdatové skupiny Půlnoc. V Půlnoci byla jedinou ženou. Žila bohémským životem, což dokazuje velké množství partnerů, jedním z nich byl Egon Bondy. Přestože nenapsala velké množství textů, tak je dodnes její poesie velmi ceněná. Bondy dokonce píše, že její verše „nemají v poesii po válce obdoby.“¹⁹⁹ Po ukončení činnosti skupiny Půlnoc a rozchodu s Bondym se přestala v těchto komunitách pohybovat a později napsala několik prozaických a memoárových textů. Své dětství a vztah se svou matkou Milenou Jesenskou, která byla zatčena gestapem a zemřela v koncentračním táboře Ravensbrück, vylíčila v memoárovém románu *Adresát Milena Jesenská*.²⁰⁰

Manželka Vratislava Brabence Marie Benetková, členka Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, napsala několik memoárových textů, kde píše o životě v undergroundu, spolubydlení v undergroundové komuně Zlatý kopec²⁰¹ a o svém vztahu s Brabencem. Spolupodílela se také na textu a pro skupinu Plastic People *Dopis Magorovi* a následné

¹⁹⁷ JIROUS 2019, 926.

¹⁹⁸ RIEDEL 2016, 394.

¹⁹⁹ BONDY 2002, 37.

²⁰⁰ ČERNÁ 1991, 7.

²⁰¹ RIEDEL 2016,100.

recitaci v nahrávce. Také přispěla svými básněmi do undergroundového sborníku *Nějakej vodnatej papírovej člověk*.²⁰² Spolu s rodinou v březnu 1982 emigrovala do Kanady.

V druhé generaci undergroundu byla význačnou spisovatelkou Beatrice Landovská, dcera Pavla Landovského, která často publikovala pod pseudonymem Anna Wagnerová. Další výraznou undergroundovou básnířkou a také hudebnicí je Marcela Stárková, manželka Františka Stárka.

Jakási „famme fatale“ undergroundu byla Mirka Němcová, vdaná Kochová. Sice nebyla aktivní umělkyní, tak její jméno je dodnes známé. Nejprve byla přítelkyní a múzou Milana Hlavsa a poté se vdala za básníka Milana Kocha, po jehož tragické smrti spáchala sebevraždu. Tuto lidskou tragédii téměř antických rozměrů reflektoval v mnoha básních, nejvíce v jí věnované sbírce *Mirka Egon Bondy*. Jednou z nich je jednoznačně nejznámější text českého undergroundu *Muchomůrky bílé*, který později pro kapelu Půlnoc zhudebnil právě Hlavsa.

Další ženou, která nebyla umělkyní, ale zásadně se podílela na českém undergroundu je Květoslava Princová, která spolu se svým mužem Janem byla největší propagátorkou komunitního bydlení a zakladatelkou undergroundových komunit. Postupně spoluzaložila takzvané „baráky“ v Rychnově na Děčínsku, Robči, Verneřicích a Mastířovicích. Navazovala na aktivity, které probíhaly bytu Dany Němcové v Ječné. V těchto komunitních prostorech se odehrávaly koncerty undergroundových kapel, výstavy, divadelní představení, básnická čtení, ale také v undergroundu populární fotbalová utkání či katolické mše.²⁰³ Velkou úlohu zde hrála společná dělba práce. Ženy většinou vařily a uklízely, ale byly i takové které dělaly „mužské práce“.²⁰⁴

Další ženou, která se významně zasadila o undergroundové komunity je Silvestra Chnápková, která spolu se svým manželem Jaroslavem po vyvlastnění undergroundové komunity Nová Víska založila obdobnou v mlýně v Osvračíně na Domažlicku, kde proběhla řada undergroundových akcí a koncertů. Tu jim státní aparát postupně začal vyvlastňovat a různě jim znepříjemňovat jejich tamní působení, ale dodnes tam bydlí a provozují kulturní aktivity,²⁰⁵ hlavně výstavy v tamní galerii Vokno.

Významnou postavou undergroundového společností byla Dáda Libánská, která patřila mezi nejaktivnější opisovačky undergroundových samizdatů, především textů Egona Bondyho. Opisování samizdatů bylo z větší části v gesci žen.²⁰⁶ Vedle toho pořádala výstavy

²⁰² JIROUS, 1018.

²⁰³ V komunitách v Robči a Mastířovicích bydlel také katolický kněz František Hochmann.

²⁰⁴ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 269.

²⁰⁵ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 48.

²⁰⁶ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 382.

undergroundových malířů a fotografů.²⁰⁷ V roce 1982 v rámci akce Asanace emigrovala se svým manželem Jaroslavem „Abbém“ Libánským, fotografem undergroundu, do Rakouska. Díky tomu, že se tam uznávala česká maturita začala studovat dějiny umění. Prošla celým studiem, ale díky rodinným problémům nezvládla napsat diplomovou práci.²⁰⁸

Po propojení disidentských a undergroundových okruhů a četných undergroundových akcí na Hrádečku měla manželka Václava Havla Olga velmi kladný vztah k undergroundu, s nadšením se zapojovala do různých aktivit a měla z jeho prostředí řadu přátel. V rozhovoru s Paulem Wilsonem z roku 1989 vzpomíná, že jí v rámci lidí kolem Charty 77 byli bližší lidé z kulturního undergroundu než reformní komunisti.²⁰⁹ Disidentka Ivanka Lefeuvre podává svědectví o tom, jak se ona a další disidenti a disidentky pravidelně účastnili undergroundových akcí a soudních procesů s lidmi z undergroundu.²¹⁰

V té době se v komunitě pohybovala také bývalá herecká hvězda šedesátých let Vlasta Chramostová. Ta spoluorganizovala bytové divadlo, ve kterém sama hrála a zvala si do něj také umělce z undergroundu jako například písničkáře a výtvarníka Vlastu Třešňáka. Olga Stankovičová, vystudovaná knihovnice, spolu s Olgou Havlovou, Jarmilou Bělikovou a Vlastou Třešňákem provozovala undergroundovou knihovnu brakové literatury Hrobka.²¹¹ Knihovna, kromě půjčování knih také pořádaly čtení, historické maškarní večírky a vydávali časopis *Nový brak*, kde se dočteme, že také parodovali nejběžnější jídla na socialistickém jídelníčku. Vytvořili tak „ledinky na cibulce“, když ubrali písmeno „v“ z v té době rozšířeného pokrmu ledvinky na cibulce.²¹² Tento žert můžeme s troškou nadsázky brát za jakési konceptuální umění.

V osmdesátých letech se kolem undergroundu také pohybovala Petruška Šustrová jako redaktorka samizdatových periodik. Její byt byl jedním z „otevřených bytů“ podobně jako byt Dany Němcové v Ječné.²¹³

²⁰⁷ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 214.

²⁰⁸ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 222.

²⁰⁹ WILSON 2011, 150.

²¹⁰ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 48.

²¹¹ JIROUS 2008, 179.

²¹² ŽANTOVSKÝ 2019, 30.

²¹³ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 395.

1.3. Český underground ve výtvarném umění

Vymežit underground, „šedou zónu“ a oficiální umění je u výtvarného umění o dost obtížnější než třeba v hudbě nebo literatuře. Marie Klimešová je dokonce toho názoru, že „v oblasti hodnocení výtvarného díla nemá členění na „underground a alternativu“ podstatný význam. *Undergroundový umělec nepřinášel nezbytně osobitější projev a alternativní tvorba autorů ‚šedé zóny‘, mohla být vyhraněná, výtvarně svobodná a umělecky svrchovanou formou mohla vypovídat o současnosti.*“²¹⁴ Oproti tomu editorky tematického dvojčísla Výtvarného umění 1-2/96 *Zakázané umění II.* Marcela Pánková a Milena Slavická se tohoto rozdělení drží, přičemž zdůrazňují význam pojmu „šedá zóna“ jako prostor mezi oficiální kulturou a undergroundem, pro umělce a umělkyně a kritiky a kritičky, kteří měli s disentem a undergroundem nějaký kontakt, ale snažili se jej navenek tajit.²¹⁵

Důležitější než hledat nějaké jednotící prvky v tvorbě, pomocí nichž bychom mohli definovat umění v undergroundu, je spíše příslušnost či sympatizantství k undergroundové komunitě, odpor k režimu a jistá nonkonformita.

V šedesátých letech díky společenskému uvolnění a tomu, že umění přestávalo být ideologickým nástrojem moci, rostlo československé umění jak kvalitativně, tak kvantitativně, a hlavně dalo prostor vzniku neoficiálním či polooficiálním strukturám. Realita fungovala tak, že na jedné straně stálo oficiální umění, které bylo monopolně prosazované Svazem českých výtvarných umělců, jehož každý účastník, který zároveň musel být absolventem vyššího odborného školství, byl členem a na straně druhé aktivity jednotlivců nebo názorově malých seskupených okruhů, které volně rozvíjely vlastní výtvarné problémy. Ovšem protirežimní umění až na pár výjimek neexistovalo.²¹⁶

Za normalizace vznikaly okruhy umělců, historiků umění a organizátorů, kteří měli snahu uvažovat o umění v širším kontextu a o propojení jednotlivců a vytváření generační výpovědi. V bytech a ateliérech se pořádaly přednášky a jakési salony. Vznikaly dialogy mezi generací šedesátých let a mladšími umělci a umělkyněmi. Přímo k undergroundu se dalo ale připojit jen na základě sdíleného života. Oproti hudbě, kde měl underground klíčový význam, bylo přímo s undergroundem spjato jen velmi málo umělců a umělkyně a teoretiků a teoretiček.²¹⁷ Ve výtvarném umění byla vzájemná komunikace undergroundu a jiných

²¹⁴ KLIMEŠOVÁ 2001, 387

²¹⁵ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 5.

²¹⁶ HOLUB 1996, 97.

²¹⁷ KLIMEŠOVÁ 2001, 395.

alternativ malá. Spojoval je hlavně odpor k oficiální kultuře a velké autority jako Jiří Kolář nebo Jindřich Chaloupecký.²¹⁸

Historik umění Josef Kroutvor jednotlivé dekády na neoficiální výtvarné scéně odlišuje tak, že sedmdesátá léta byla více bohémská a odpor k totalitě měl více podobu anarchie, oproti tomu v osmdesátých letech se více užíval politický slovník.²¹⁹

Dalším problémem, se kterým se umělci a umělkyně v neoficiálním proudu museli vypořádat byl nedostatek kvalitního materiálu, nástrojů a důstojného prostředí. Proto se tvořilo často s banálním, odpadovým či přírodním materiálem. Typické pro underground a alternativní scénu je ztráta tradičního zázemí pro výtvarné umění – galerie, umělecké školy, exponované výstavní prostory a podobně. Tvůrci a tvůrkyně umění se stahovali na okraje měst a do přírody. Setkáváme se tu tedy nejen s jakýmsi vertikálním únikem do podzemí, tedy do hospod, bytů a ateliérů²²⁰, ale také únikem horizontálním – na periferie měst a do přírody

Undergroundovní umělci a umělkyně proto hojně provozovali akční umění, happening, landart a events. Oproti tomu bylo logicky nemožné tvořit na nezávislé scéně architekturu. Kromě klasického akčního umění vznikaly přirozeně na nezávislé scéně také tradiční umělecké formy. Zde byla cesta k adresátům umění o něco složitější než u uměleckých happeningů a events, které se odehrávaly víceméně jednorázově a byly časově omezenější podobně jako u divadelních představení a koncertů.

V rámci oficiálních institucí vznikaly nezávislé výstavní prostory jako například Galerie mladých či Dům umění v Brně. Tam se v sedmdesátých letech podařilo uvést výstavy Karla Nepraše či Jana Steklíka a v osmdesátých letech retrospektivy Vladimíra Boudníka nebo Milana Knižáka.²²¹ V Praze se nekonvenční umění dařilo vystavovat v Divadle v Nerudovce²²², Galerii Svazu zahrádkářů²²³, Ústředním kulturním domě železničářů na Vinohradech²²⁴ nebo Domu pionýrů a mládeže vedený paní Šerou,²²⁵ dále v kulturním středisku Opatov, Makromolekulárním ústavu²²⁶ a Lidovém domě ve Vysočanech.²²⁷ Jednalo se tedy o instituce, kde bylo výtvarné umění na okraji nebo prakticky mimo záběr činnosti. Alternativní kultuře byly příznivá také výstavní prostory v regionech jako Galerie Benedikta

²¹⁸ KLIMEŠOVÁ 2001, 404.

²¹⁹ KROUTVOR 1996, 21.

²²⁰ HLAVÁČEK 1996a, 96.

²²¹ PLATOVSKÁ 2007, 383.

²²² MOUCHA 2001, 363.

²²³ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 179.

²²⁴ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 32.

²²⁵ KLIMEŠOVÁ 2001, 408.

²²⁶ KNÍŽÁK 1996, 12.

²²⁷ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 112.

Rejta v Lounech nebo Městské kulturní středisko v Dobříši²²⁸ Dále se dařilo dělat výstavy na Orlicko-ústecku, když v Galerii Pod radnicí v Ústí nad Orlicí proběhly výstavy Vladimíra Boudníka a Zbyška Siona a v Klubu přátel výtvarného umění v České Třebové vystavoval místní umělec Jan Steklík a další.²²⁹ Dalším místem zaslíbeným undergroundu byla nejen na výtvarné scéně byla Olomouc²³⁰ v čele s Galerií Pod podloubím.²³¹

V osmdesátých letech již díky oslabenému režimu prosáklo více akcí. V roce 1981 se Jiřímu T. Kotalíkovi podařilo uspořádat výstavní projekt *Malostranské dvorky*, kdy byly umístěny plastiky a konceptuální objekty do chátrajících malostranských dvorků a uliček. Vystavovali tam polooficiální a zakázaní umělci a umělkyně. Akce navazovala na aktivity kolem Divadélka v Nerudovce. Vystavovali tam například Kurt Gebauer, Olbram Zoubek, Milan Kozelka, Vladimír Merta či Magdaléna Jetelová, která zaujala svou monumentální sochou *Židle*.²³² O rok později se mu nicméně na akci nepodařilo navázat obdobným záměrem *Staroměstské dvorky*. Stejná skupina lidí se účastnila i dvou mimogalerijních výstav v letech 1980 a 1981 v Melechově.

Předčasně zlikvidované policií bylo sympozium na chmelnici v Mutějovicích v roce 1983 organizované Milanem Kozelkou, kterého se účastnil podobný okruh umělců a umělekyn jako *Malostranských dvorků*.²³³ To nabídlo mezigenerační výběr lidí zabývajících se v tvorbě prostorem, kdy se podařilo vybudovat „českou variantu“ landartu. Kozelka do Mutějovic přivedl s sebou na výtvarné scéně tehdy ještě neznámého kolegu z undergroundových okruhů Vladimíra Mertu.²³⁴

Mezi řadou dalších výstav, které byly rozeznány v průběhu je třeba *Setkání na tenisových dvorcích – Sparta '82*, na které policie zasáhla čtyřicet minut po zahájení vernisáže.²³⁵ Takto v sedmdesátých letech tajná policie tvrdě potlačovala a rozháněla zakázané výstavy. V druhé dekádě normalizace se již podařila řada výstav a akcí v rámci „šedé zóny“ na kulturních periferiích, které byly výše naznačeny, uskutečnit. Knížák dokonce ve svém příspěvku do sborníku *Zakázané umění II.* vyslovil odvážnou hypotézu, že StB již proti výstavám nezakročovala, jen nad nimi dohlížela.²³⁶ Vedle toho Viktor Karlík popisuje, že u výstav pořádaných v okruzích undergroundových časopisů Vokno a Revolver Revue bylo

²²⁸ VANČÁT 1996, 228.

²²⁹ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 182.

²³⁰ ZATLOUKAL 1996, 186.

²³¹ KLIMEŠOVÁ 2001, 410.

²³² KLIMEŠOVÁ 2001, 409.

²³³ RAIMANOVÁ 1996a, 9.

²³⁴ JUDLOVÁ 1996, 58.

²³⁵ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 26.

²³⁶ KNÍŽÁK 1996, 13.

téměř jistotou, že při nich policie zasáhne. Když tuto okolnost brali jako happening, tak to dle jeho slov mělo svou sílu.²³⁷

Některé relativně oficiální akce, jako například čtvrtý ročník společné výstavy mladých umělců a umělkyň *Konfrontace* byly zpolitizovány tím, že byli jako hosté pozváni Václav Havel a Egon Bondy.²³⁸

Na přelomu léta a podzimu roku 1988 se podařilo úspěšně uskutečnit největší výstavu nezávislého umění v období normalizace *Fórum '88* v holešovické tržnici. Vystavovali tam alternativní umělci napříč generacemi včetně těch ideově propojených s undergroundem jako byl Nepraš, který zde představil svůj objekt společných plechových umyvadel s okřídlenými kohoutky.²³⁹

Z restauračních podniků, kde se stýkala výtvarná alternativní kultura to byla hospoda U Pantáty, kavárny Demínka, Savarin, Obecní dům a vinárna Makarská, kam své následovníky přitahoval Jindřich Chalupecký nebo kavárna Slavia, kde se scházeli lidé kolem Jiřího Koláře. Tyto místa setkávání většinou nevydržela dlouhou dobu, protože se o nich dříve nebo později dozvěděla tajná policie. Jedním z center alternativního umění byl byt Medkových, kde se scházeli mladí teoretici a umělci jako František Šmejkal, Dalibor Veselý, Bohumír Mráz, Antonín Hartmann nebo Jan Kříž.²⁴⁰

Režimu nepohodlní výtvarníci a výtvarnice, kterým by režim neumožnil udělat výstavu ani na periferii, našli cestu k vystavení děl formou jednodenních výstav. Ty se na venek prezentovaly, podobně jako undergroundové koncerty, jako oslavy svateb, narozenin a podobně. Takové výstavy organizovali i umělci a umělkyně tvořící v takzvané šedé zóně například Kurt Gebauer ve spolupráci s Magdalenou Jetelovou. Realizaci a atmosféru těchto výstav popisuje Egon Bondy v románovém podobenství o českém undergroundu *Invalidní sourozenci*, který se odehrává v českých zemích v daleké budoucnosti ovšem za pokračování normalizačního režimu: „*Jako každý rok, tak i letos byla včas a náležitou formou podána žádost o povolení výstavy a jako každý rok došla den před termínem zakazující odpověď. To už však každý věděl, a proto se vystavující již celý týden před tím mořili s pokud možno nenápadnou dopravou exponátů z měst na planinu. Bylo při tom víc srandy než užitku, protože vystavující se obvykle napařili už na půl cestě a trakaře, dvoukoláky a vozíky, která táhli či tlačili, kupodivu snadno v takovém případě si zahrály na vzpouru věci a sjížděly z mezí a polních pěšin, po nichž byly strkány a tlačeny. Bylo by snad bývalo sice možné najmout si za*

²³⁷ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 93.

²³⁸ HLAVÁČEK 1996b, 148.

²³⁹ NEŠLEHOVÁ 1996, 165.

²⁴⁰ DVORSKÝ 2001, 129.

tím účelem nákladní auto nebo autobus, ale tradice pocházející snad již z doby Egona Bondyho velela, aby se exponáty na místo výstavy dopravovaly „tajně“. ²⁴¹ Autor následně při popisu výstavy vystihuje realitu reflexe a rozdílu kvality děl na undergroundové scéně: „Důchodci²⁴² naopak, byť by i měli jen malé umělecké vzdělání, ba třeba vůbec žádné, cítili hned, že díla vycházejí z jejich prostředí, sdílejí s nimi tutéž problematičnost, a jsou prostře pro ně. A tak i když nerozuměli, cítili se plně solidární. a dále: „Na výstavě mohl vystavovat každý. Byla tam tedy i spousta skutečné neumělosti, ale to se bralo jako přirozené riziko, poněvadž ti, kteří nebyli skutečnými umělci, buď začas sami přestali dělat, nebo invalidní obec vůbec opustili a stali se dobře odměňovanými výrobci společenské kultury.“²⁴³

Vedle toho probíhaly výstavy v ateliérech a bytových prostorech. Zázemí undergroundu umožňovalo kombinaci obojího, tedy pořádat výstavy v „otevřených bytech“ či undergroundových komunitách jednorázové výstavy v rámci utajených koncertů a festivalů.

Také výtvarná scéna užívala k uchování a šíření umění formu samizdatů. Na strojích se přepisovaly statě nových textů Jindřicha Chalupického, které publikoval v zahraničí. Zajímavý je například text *Praha-Moskva*, kdy srovnává nonkonformní umělce z obou zemí. Z undergroundových samizdatových periodik se o výtvarném umění psalo ve *Voknu* a *Revolver Revue*.

Rysem alternativní kultury ve výtvarném umění za normalizace je rozšíření o podněty z oblasti divadla, hudby a tance. Umění bylo vytlačeno z galerií, nabylo však nových rozměrů, kdy byli více propojeni autoři s účastníky. Konaly se různé performance, happeningy, events. Časté byly díky obavám z devastace životního prostředí landartové konceptuální events v přírodě. Ty tvořili zejména Zorka Ságlová, Petr Štembera, Jan Steklík, Milan Kozelka nebo Ladislav Novák. Nezávislí umělci podporovali stíhané lidi při „Procesu s Plastic People“ a byli aktivní kolem Charty 77.

Jiří Šetlík píše, že alternativní kultura nastupující normalizace začínala v doznívání plánu výstav pro období 1968-1970, který zahrnoval také ohlasy *Nové citlivosti* či symposium *Artchemo* v Pardubicích. Vývoj umění pokračoval v těchto nepříznivých podmínkách dále a musel se jim adaptovat. Zintenzivnila se práce v ateliéru. Nejmladší generace se přiblížila postmoderně. Na půdě akčního umění se propojovali profesionální umělci se zkušenostmi

²⁴¹ BONDY 2012, 60.

²⁴² Invalidní důchodci či důchodci se v knize rozumí příslušníci undergroundu, kteří na počest Egona Bondyho přestali pracovat a pobírali důchod.

²⁴³ BONDY 2012, 61.

například s happeningem s neškolenými umělci.²⁴⁴ Proti vůli režimu se v alternativní kultuře a undergroundu projevovala mezigenerační spolupráce a solidarita.

Za underground, respektive český underground, jak bývá tato specifická subkultura vymezována, je považován jako paralelní kultura v období normalizace. Počátku umění v undergroundu nalezneme v širším okruhu surrealistů přelomu čtyřicátých a padesátých let, nejvíce v tvorbě Vladimíra Boudníka a Mikuláše Medka.²⁴⁵ Podobně jako byli průkopníci alternativní kultury a předchůdci undergroundové kultury v literatuře například Egon Bondy s Ivo Vodseďálkem či v hudbě Hells Devils nebo Primitives Group byl ve výtvarném umění Vladimír Boudník.

Ten je spolu s Mikulášem Medkem průkopníkem českého informálního umění. Od konce čtyřicátých let vytvářel manifesty a definoval vlastní směr explosionismus, jehož posláním měla být „obroda světa skrze „explozivní“ tvořivou sílu vlastní životu a univerzu.“²⁴⁶ Boudník věřil, že se umění může stát aktivitou všech. To je pro pozdější undergroundovou poetiku velmi důležité. Od padesátých let tvořil v duchu „aktivní grafiky“, kdy pracoval s továrním odpadem v prostředí kladenských oceláren. Využíval magnetických siločar v takzvané magnetické grafice. Navazoval umělecké styky s Egonem Bondym, Bohumilem Hrabalem, s nimiž vytvořil jakousi komunu, která se v debatách vymezovala proti surrealistům a tvořila vůči nim jistou alternativu. V té době také navázal spojení s Jirím Kolářem. Ten se později stýkal s Jirousem a dalšími undergroundovými představiteli. Před srpnovou okupací, ale i po ní na dálku z Paříže underground intelektuálně a finančně podporoval.

Mikuláš Medek se stýkal s okruhem surrealistů kolem Karla Teigeho, kde byl velmi teoreticky aktivní Vratislav Effenberger a stýkal se s nimi i Egon Bondy. V šedesátých letech umělci typu Mikuláše Medka či Karla Nepraše vycházeli ze snahy obnovení křesťanské tematiky.²⁴⁷ Medek v rámci lékařských pokusů v šedesátých letech experimentoval s LSD.²⁴⁸

Na začátku šedesátých let se začala na nezávislé scéně rozvíjet tvorba fotografů Jiřího Putty a Karla Kuklíka, kteří navázali na dílo svého přítele Vladimíra Boudníka a byli průkopníky informelu, který byl v té době považován za velmi alternativní.

Na Boudníka navazoval také Milan Knížák svými pouličními happeningy.²⁴⁹ Kromě toho k jeho inspiračním zdrojům na začátku šedesátých let patřil pop art, prostřednictvím něhož

²⁴⁴ PLATOVSKÁ 2007, 374.

²⁴⁵ KLIMEŠOVÁ 2001, 378.

²⁴⁶ PLATOVSKÁ 2007, 127.

²⁴⁷ PLATOVSKÁ 2007, 59.

²⁴⁸ PLATOVSKÁ 2007, 119.

²⁴⁹ KLIMEŠOVÁ 2001, 380.

parodoval americkou konzumní kulturu.²⁵⁰ Knížák byl jedním z nejvýraznějších představitelů akčního umění, které se v Čechách v šedesátých letech formovalo. Snažil se o syntézu tradičních uměleckých kategorií. Věnoval se hudbě, poezii a výtvarnému umění a tyto tři složky rád propojoval. Proto také jeho činnost zaujala Jirouse, Zajíčka a další undergroundové umělce. Mezi roky 1962-1964 vytvářel efemérní instalace v Mariánských lázních a na pražském Novém Světě s poetikou informelu a happeningu.²⁵¹ V roce 1964 založil skupinu Aktual, jejíž členy byli Soňa Švecová, Jan Maria Mach, Vít Mach a Jan Trtílek. Na konci šedesátých let Knížák pod platformu Aktual přidává pokusy vytvořit společenskou utopickou komunu a rockovou skupinu, která hrála na nehmudbní nástroje a Knížák pro ni psal texty. Knížák a jeho umělecká skupina Aktual jsou často spojovány s undergroundem, přestože se proti tomu Knížák vymazuje. Co však nelze popřít je velká inspirace kapel The Plastic People of the Universe či DG 307, které tvořily páteř undergroundové kultury, jeho Aktualem.²⁵² Po kampani proti „vlasatcům“ přemístil své aktivity do západních Čech, kde v Krásném u Mariánských lázní založil „freak“ komunu.²⁵³

V sedmdesátých letech navázal na své akce z šedesátých let, u kterých více akcentoval na jejich mentální kvalitu a více v nich uplatňoval principy konceptuálního umění. Tak tomu bylo například u jeho *Nucených symbios*, kde byla na prvním místě demonstrace idee.²⁵⁴ Spojování své osoby s undergroundem se ale velmi zdráhal. Odmítl pozvání na II. hudební festival druhé kultury v ČSSR, který byl pořádán v rámci oslavy svatby Ivana Jirouse a Juliany Stritzkové.

V osmdesátých letech se Knížák věnoval i průmyslovému designu, navrhoval kupříkladu židle či rodinné stoly. S designem se zabýval i po roce 1989, ale již byl méně plodný. Knížák byl a dodnes je problematickou a kontroverzní postavou české kultury. Podobný je jeho bilaterální vztah s undergroundem. Přestože se zúčastnil několika undergroundových akcí a inspiroval řadu undergroundových umělců, umělkyně a skupin svou poezií, hudbou či happeningy, tak se proti undergroundu často vymezoval, kritizoval jej a odmítal spojení své postavy a skupiny Aktual s undergroundovou kulturou.

²⁵⁰ PLATOVSÁ 2007, 147.

²⁵¹ KLIMEŠOVÁ 2001, 390.

²⁵² RIEDEL 2016, 99.

²⁵³ STÁREK / VALENTA 2018, 44.

²⁵⁴ PLATOVSÁ 2007, 572.

Knižák společně s Brikciusem, Kaprowem a Burdou tvořil v rámci skupiny Flexus. Vytvářeli umělecké aktivity na pomezí poezie, divadla, happeningu a performancí, které definovali „básně pro pohybovou recitaci“.²⁵⁵

Eugen Brikcius se oproti Knižákovi k undergroundu otevřeně hlásí. Tvořil konceptualismus, zapojoval nová média, zejména komunikační technologie. Od poloviny šedesátých let tvořil akční umění.²⁵⁶ K jeho vytváření mu bylo jeho vzdělání filosofa. Na rozdíl od většiny akčních umělců, kterým byla odrazem k této činnosti předchozí výtvarná činnost, tak Brikcius stavěl na filozofických základech, přes které měl vystavěné i jednotlivé akce. Věnoval se také land artu, známý je jeho landartový koncept *Sluneční hodiny* z roku 1970. Brikcius nezávisle na Knižákovi realizoval také několik happeningových akcí. Jako první to byla aporie i Achillovi a želvě. V dalším svém happeningu *Zátiší piva*, který se odehrával na pražské Kampě hráli hlavní roli püllitry. Zde je vidět souvislost s činností Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu, které byl také členem. Spolu s Rudolfem Němcem bývá řazen do neagresivního křídla Křižovnické školy.²⁵⁷ Vedle těchto aktivit je velmi plodným básníkem, ve svých verších kombinuje češtinu a latinu. Po emigraci působil v Rakousku.

V padesátých letech začíná provokativně groteskní tvorba Pavla Brázdy a jeho ženy Věry Novákové, kteří se kvůli své nonkonformitě a rodinnému prostředí od svých studií až do revoluce pohybují v prostředí disentu a undergroundu. Jejich tvorba ovlivnila undergroundové výtvarníky z okruhu *Revolver Revue* jako jsou Michael Singer a Viktor Karlík.²⁵⁸ Přestože měli k těmto okruhům tvorbou i myšlením blízko byli spíše solitéři. Undergroundu se stranili. Nováková začala vystavovat v okruhu *Revolver Revue* až po roce 1989.

Pro svou svou izolovanost byl v undergroundu oblíben Bohuslav Reynek²⁵⁹, který už od padesátých let tvořil šedou zónu.²⁶⁰ Už za svých studií se s ním stýkali Ivan Martin Jirous a Věra Jirousová.

Činná byla také surrealistická skupina kolem Vratislava Effenbergera, která kontinuálně pokračovala ve své činnosti, která byla ilegální s jen pár výjimkami již od třicátých let. V šedesátých letech proběhla jen jedna výstava, na které vystavovali jak členové surrealistické skupiny, tak výtvarníci a výtvarnice s okruhem surrealistů volně spojeni jako například Mikuláš Medek. Surrealismus v Československu byl po okupaci pro vládnoucí

²⁵⁵ LANGEROVÁ 1998, 31.

²⁵⁶ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 18.

²⁵⁷ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

²⁵⁸ KLIMEŠOVÁ 2001, 381.

²⁵⁹ MACHOVEC 2001, 158.

²⁶⁰ KLIMEŠOVÁ 2001, 387.

establishmentem nežádoucí, čeští surrealisté byli jednoznačně protirežimní skupinou, ale skupina kolem Vratislava Effenbergra se vymezovala i proti většině disidentů. Jejich revue *Analogon* byla zakázána, vydávají však samizdatové publikace.²⁶¹ U surrealistů platil za normalizace podobný trend jako u undergroundových umělců a umělkyně či autorek a autorů spjatých s disentem, totiž že se jejich díla dostala z nejprogresivnějších a prestižních českých galerií do provinčních výstavních prostor. Kromě manželů Medkových a Švankmajerových byla jednou z nejvýraznějších postav umělkyně, básnířka a teoretička surrealismu Alena Nádvorníková.

Od roku 1964 působí skupina Křižovatka, kterou založil Jiří Kolář, dávající prostor konstruktivním tendencím. Nejvýraznějším počinem této skupiny byla výstava *Nová citlivost*. Ta proběhla na jaře roku 1968 v brněnském Domě umění, s následnou karlovarskou a pražskou reprízou. *Nová citlivost* byla vyvrcholením uměleckého vývoje šedesátých let. Jednalo se o společnou výstavu šestadvaceti básníků a výtvarníků. Byla tam zveřejněna umělecká díla reprezentující jiné principy umělecké tvorby, než byly v předchozích letech dominantní.²⁶² Velká část tam vystavujících autorů a autorek navazovali na umělce a umělkyně, kteří soustavně museli bojovat s nepochopením své tvorby. Těmi se rozumí umělci jako byli Medek, Šmidorové²⁶³ či Boudník. Umění tam vystavované se zrodilo během šedesátých let, kdy realismus začala vytlačovat abstrakce.²⁶⁴ Základ tomu však dalo neoficiální umění padesátých let. Zdeněk Sýkora o tom píše: „*Nikoho nenapadlo, že věci, které se tehdy rodily, bude možno někdy vystavit. Vše vznikalo v katakombách, ale s velkým nadšením.*“²⁶⁵

Tvorba těchto českých umělců a umělkyně byla inspirována pop-artem, surrealismem a neodada a tíhla tak k nové figurální koncepci. Nejprogresivnější v tomto byli směru členové a členky skupiny Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu či sochařka Eva Kmentová. Jiří Šetlík vidí zde prezentovanou avantgardu šedesátých let v souvislosti s avantgardou soudobou newyorskou a tuzemskou meziválečnou: „*Bylo paradoxní, že zmíněná levicovost politická (svými kořeny příbuzná k vyznání uvedené avantgardy newyorské), v našem případě navazující na zaměření meziválečné avantgardy.*“²⁶⁶

Během padesátých let hledala nejmladší generace umělců cestu z oficiální kultury. Pod vlivem surrealismu a neodada vznikla umělecká skupina Šmidrové. Ti byli jedním z prvních

²⁶¹ PLATOVSKÁ 2007, 383.

²⁶² VALOCH 1994, 3.

²⁶³ NEŠLEHOVÁ 1994, 14.

²⁶⁴ PLATOVSKÁ 2007, 27.

²⁶⁵ SÝKORA 1994, 18.

²⁶⁶ ŠETLÍK 1994, 19.

projevů nezávislé scény v poválečném Československu.²⁶⁷ Jan Kříž, který byl sám členem Šmidrů definoval jejich tvorbu jako „poetiku divnosti“, Marie Klimešová jejich styl popisuje jako „postsurrealistický primitivismus“. Mahulena Našlehová o té to skupině píše jako o neodadaistické revoltě k poetickým metaforám a paradoxní grotesce a perziflázím.²⁶⁸ Šmidrové pěstovali dle slov Josefa Hlaváčka estetiku divnosti s projevy kultivující pozdní vyznění surrealismu.²⁶⁹ Pro jejich tvorbu byla typická ironie a odrážecím můstkem byla grotesknost. Čerpají tedy z podobné poetiky jako v té době Egon Bondy a skupina Půlnoc.

Původně seskupovali osobnosti tehdejší umělecké avantgardy²⁷⁰ z různých kulturních oborů, hráli také divadlo, tvořili hudbu, psali parodické texty, natáčeli amatérské filmy,²⁷¹ a to s interdisciplinárním zapojením umělců původně z různých oborů. Vystavovali v rámci neoficiálních ateliérových výstav zvaných *Konfrontace*. Mezi Šmidry patřili například Zbyněk Sekal, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Rudolf Komorous nebo Stanislav Podhrázký. Raná tvorba Šmidrů byla inspirována primitivismem pozdní české symbolistické formy, konkrétně Janem Zrzavým.²⁷²

V polovině šedesátých let začala být skupina znovu aktivní. V té době také došlo na výtvarné scéně k příslovečnému uvolnění a těm, kteří by předtím neprošli sítí cenzury bylo umožněno vystavovat, dokonce i Mikuláši Medkovi a Šmidrům.²⁷³ V roce 1965 v Městské Galerii v Ostrově proběhla jejich první oficiální výstava, kde byli zastoupeni Nepraš, Dlouhý a Vožniak. Zároveň zde začala spolupráce galerie s Janem Křížem, který tam následně prezentoval další umění z prostředí neoficiální scény a undergroundu.²⁷⁴ V té době skupinu ovlivnil pop art a nová figurace. Často tvořili perokresby, asambláže stmelující různé předměty do podivuhodných celků, pracovali s nalezenými věcmi, ze kterých vytvářeli absurdní samoučelné mechanismy. Byl pro ně typický černý humor, hra a svoboda imaginace. V té době ale měli jednotliví výtvarníci ze sdružení různé umělecké postoje, například Vožniak a Dlouhý pracovali v duchu postsurreálné koncepci figurace. V blízkosti Šmidrů se v šedesátých letech pohyboval také surrealistický animátor Jan Švankmajer.

Jaroslav Vožniak byl vedle Šmidrů také členem M 57²⁷⁵. Základem jeho tvorby bylo neodada, věnoval se také kresbě, kterou stavěl na bizarnosti a sarkasmu. Jeho synem byl

²⁶⁷ DVORSKÝ 2001, 130.

²⁶⁸ PLATOVSKÁ 2007, 187.

²⁶⁹ PLATOVSKÁ 2007, 27.

²⁷⁰ JIROUS 1997, 188.

²⁷¹ KLIMEŠOVÁ 2001, 385.

²⁷² PLATOVSKÁ 2007, 145.

²⁷³ HAVEL 1989, 47.

²⁷⁴ ČEPELÁKOVÁ 1996, 224.

²⁷⁵ PLATOVSKÁ 2007, 102.

bubeník undergroundové kapely The Plastic People of the Universe. To byla jedna z okolností, která mu znemožnila se pohybovat v období normalizace na oficiální scéně.

Na Šmidry poetikou i personálně navazovaly další skupiny působící na poli alternativní kultury jako Volné uskupení 12/15 Pozdě ale přece²⁷⁶ či skupina Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu.

Kontinuitu mezi Šmidry a další alternativní a undergroundovou skupinou Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu, která už byla integrální součástí undergroundové scény je Karel Nepraš.²⁷⁷ Na přelomu padesátých a šedesátých let společně s dalším „Křižovníkem“ Janem Steklíkem patřili do názorového okruhu zaměřeného na strukturální tvorbu soustředěného kolem pražských „Konfrontací“. Ten v šedesátých letech přinesl do české figurace autentickou polohu a zároveň je jedním z nejvýraznějších českých umělců druhé poloviny dvacátého století. Jiří Valoch v katalogu z jeho výstavy z roku 1972 píše, že základem jeho sochařských prací je figura nebo pouze hlava interpretována pomocí grotesknosti.²⁷⁸

Jeho tvorba se vymykala tradičnímu dobovému modernismu. Spojil surrealistický princip asambláže a transformace předmětu v nový poetický význam. Tvořil převážně abstraktní sochy. Byl činný také v grafice. Ve svých černobílých leptech a suchých kresbách blízkých pop artu pomocí černého humoru a ironie kritizoval dobovou absurditu. Pro jeho tvorbu je typická grotesknost.

Od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let působil v izolaci, neboť patřil dle slov Klimešové k „nejzakazovanějším umělcům“.²⁷⁹ Absurdita sedmdesátých a osmdesátých ho v jeho kresbách inspirovala ke grotesknosti a černému humoru podobně jako u řady dalších kreslířů na polooficiální scéně.²⁸⁰ Jedním z jeho zásadních počinů je, když se jemu a dalším režimu nepohodlným umělcům Mikuláši Medkovi, Janu Koblasovi a Josefu Istlerovi podařilo v roce 1963 společně vyzdobit kostelík v Jedovnici u Brna.²⁸¹ V roce 1987 vytvořil obal desky The Plastic People of the Universe *Půlnoční myš*, které byla ten rok vydaná v zahraničí.²⁸² Od roku 1990 byl profesorem na Akademii výtvarných umění v Praze.²⁸³

Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu měla podobnou poetiku jako Šmidrové, ovšem zde hrála ještě větší roli recese. Ivan Martin Jirous ke katalogu brněnské výstavy dvou

²⁷⁶ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 102.

²⁷⁷ JIROUS 1997, 118.

²⁷⁸ JIRUSOVÁ 1991, nestrán.

²⁷⁹ KLIMEŠOVÁ 2001, 392.

²⁸⁰ PLATOVSKÁ 2007, 611.

²⁸¹ KLIMEŠOVÁ 2001, 383.

²⁸² RIEDEL 2016, 325.

²⁸³ BRIKCIUS 1991, 68.

„Křižovníků“ Nepraše a Steklíka v roce 1971 píše, že hlavní rozdíl mezi Šmidry a Křižovnickou školou byl ten, že Šmidrové čerpali látku k svým realizacím a mytologii „ze světa neskutečných fanzazijních chimér“ oproti čemuž Křižovnická škola vytváří „živý mýtus vycházející ze skutečného života a kolektivní komunikace svých členů“²⁸⁴ Dále píše, že pro jejich tvorbu byl důležitý „posun od reminiscencí na surealizující vnímání skutečnosti k civilistním formám mýtického prožívání každodennosti.“²⁸⁵ Naráží zde na mýtické prožívání, na němž stavěl umělecký tým, o němž bude řeč níže, při formování kapely The Plastic People of the Universe na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. O Křižovnické škole čistého humoru bez vtipu bude pojednávat hlavní část kapitoly o Nadě Plíškové.

Další z Křižovníků Jan Steklík byl sochař, který v šedesátých letech měl blízko k pražskému okruhu *Konfrontací*. Spolu s Karlem Neprašem svoje kresby v šedesátých letech, které uveřejňovali v časopise *Host do domu*, podepisovali značkou K.Š., která odkazovala na Křižovnickou školu.²⁸⁶ Tehdy vytvořil osobitou podobu informelu. Mezi jeho počiny patří jedna z neznámějších landartových akcí *Plenérové setkání v Potštejně*, které organizoval v roce 1974 spolu s Alešem Lamerem.²⁸⁷ V sedmdesátých letech pak uplatňoval principy konceptuálního umění. Jeho konceptuálně laděné práce nesou názvy, které zdůrazňují jejich podstatu. Vytváří tedy „odstříhováanky“, „zamalováanky“ nebo „nastříhováanky“. Působil také v přírodním prostředí. Vytvářel land artová díla s metaforou na ekologické působení. Působil v Brně, kde spolupracoval na výtvarné složce *Hostu do domu*. Roku 1976 se vrátil do svého rodišti v Ústí nad Orlicí. Další zástupce akčního umění v Křižovnické škole byl Olaf Hanel.²⁸⁸ Zbyšek Sion se ve své tvorbě zabýval smyslem lidské existence a vědomí odpovědnosti tvorby podobně jako Steklík vzešel v šedesátých letech z neoficiálního okruhu „Konfrontací“, kteří navazovali na Vladimíra Boudníka a radikální informel.²⁸⁹

Otokar Slavík je malíř, v jehož tvorbě je základem figura, která je dle Jirouse přítomna i v těch nejabstraktnějších malbách.²⁹⁰ V osmdesátých letech emigroval a byl součástí undergroundové komunity českých exulantů ve Vídni. Další „Křižovník“ Rudolf Němec vystudoval UMPRUM, v roce 1963 začal vystavovat²⁹¹ na konci šedesátých se účastnil několika kolektivních výstav na Západě.²⁹² Na jaře 1983 vystavoval na mezigenerační

²⁸⁴ JIROUS 1997, 119.

²⁸⁵ Tamtéž.

²⁸⁶ HAŠKOVCOVÁ / SCHMELZOVÁ / VÁCHOVÁ 2012, 8.

²⁸⁷ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 7.

²⁸⁸ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 34.

²⁸⁹ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

²⁹⁰ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

²⁹¹ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 78.

²⁹² BRIKCIUS 1991, 78.

výstavě nonkonformních umělců v divadle Gong, kde přispěl svým akrylem *Vzpomínka na Madonu*.²⁹³ Ve svém díle pracoval hlavně se stříkanými rastry s podkladem emailu, oleje a akrylu, na které používal stříkací pistoli. Patří mezi české představitele „nové figurace“. Eugen Brikius jeho díla označuje za „abstraktní figuraci“.²⁹⁴ Spojoval otiskový temnosvit s expresivní barevností. Jeho přínosem nové figuraci je dle Evy Petrové jeho psychická emocionalita. Na rozdíl od většiny jeho kolegů a kolegyně nereflektuje ve svém díle pocit odcizení v technickém světě spotřební společnosti, ale rozjímá nad samotou člověka v prostoru bez hranic.²⁹⁵ Vedle malířských a sochařských aktivit je také spisovatelem.

V undergroundu bylo časté, že výtvarníci, byli také hudebníci, či naopak. Výtvarně aktivní byl frontman DG 307 a básník Pavel Zajíček. Ten téměř výhradně ilustroval obaly svých desek a básnických sbírek. Vytvořil také ručně dělané kroniky o undergroundu, které měly vysokou výtvarnou úroveň. Podobný rozsah své umělecké tvorby má také výtvarník, sochař, tvůrce happeningů, básník a frontman skupiny Tamers of Flowers působící v Heřmanově Městci Libor Krejcar. Od poloviny osmdesátých let je součástí undergroundové scény. Je ovlivněn Křižovnickou školou čistého humoru bez vtipu.²⁹⁶ Reprodukce jeho uměleckých děl doprovázejí knihy undergroundových básníků, hlavně Ivana Martina Jirouse.

Dalším hudebníkem, který zároveň byl výtvarně činný je Jaroslav Jeroným Neduha, který je dalším členem undergroundu, který v první polovině osmdesátých let byl nucen se vystěhovat do Rakouska. Své grafiky například vystavoval v rámci bytových výstav u P. Blunhofferu.²⁹⁷

Symposií v Přední Kopanině se zase účastnil písničkář, fotograf a výtvarník Vladimír Merta, provokativním ležícím opukovým blokem, který doprovázel reprodukovánými zvuky z rádia iluzorně napájeného z kamene.²⁹⁸ Absolvent AVU vystavoval od roku 1983.²⁹⁹ Písničkář a spisovatel Vlasta Třešňák maloval obrázky v duchu poetického naivismu.³⁰⁰ Po odchodu do nuceného exilu, kam jej donutil režim odejít v rámci akce Asanace, se uplatnil jako fotograf.³⁰¹

Další exulant, Zbyněk Benýšek, je malíř, který vystudoval Umělecko-průmyslovou školu v Brně. Po emigraci do Vídně, v rámci místní undergroundové komunity vedl revue

²⁹³ POTŮČKOVÁ 1996, 62.

²⁹⁴ BRIKCIUS 1991, 82.

²⁹⁵ JIROUSOVÁ, 1991, nestrán.

²⁹⁶ MACHOVEC 2013c, 113.

²⁹⁷ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 179.

²⁹⁸ JUŘÍKOVÁ 1996, 53.

²⁹⁹ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 70.

³⁰⁰ KLIMEŠOVÁ 2001, 397.

³⁰¹ PLATOVSKÁ 2007, 794.

Paternoster. Na Západě se prosadil i jako malíř, měl několik výstav v Německu a Rakousku.³⁰² Jan Šafránek byl vyškolen malováním filmových poutačů v Hradci Králové. Jeho ateliér v Benátské ulici byl jedním z klíčových center nezávislé kultury. Maloval žánry z normalizačního života balancující mezi naivismem a hyperrealismem a vedle toho portrétoval přátele z undergroundu.³⁰³ Ve výčtu nelze opomenout ani jména jako Pavel Kirschner nebo Robert Wittmann.

Již několikrát zmiňovaný Milan Kozelka vzešlý ze západočeského undergroundu spoluorganizoval rozehnané symposium v Mutějovicích v roce 1983. Ve své výtvarné tvorbě specificky reagoval na minimal art. Od začátku sedmdesátých let začal dělat akční umění.³⁰⁴ Na jejich konci začal sympatizovat s částí studentů pražské AVU a začali společně organizovat happeniny a umělecká symposia.³⁰⁵ Byl také členem Aktualu. Vystavoval například na *Setkání na tenisových dvorcích – Sparta '82*³⁰⁶ či *Prostor, architektura a výtvarné umění* v roce 1983 v Ostravě³⁰⁷. Undergroundových aktivit se svého času účastnil, ale podobně jako jeho jmenovec Knížák měl s lidmi z undergroundové komunity spory a byl v ní kontroverzní osobou.

Z hlediska výtvarného umění byla velmi aktivní „druhá generace undergroundu“ zaštiťující se periodikem *Revolver Revue*, vydávaného od roku 1985, kde se dostávalo a dodnes dostává výtvarnému umění značné pozornosti. Tomu předcházela od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vydávaný sborník *Desítka*, který měl celkem osm čísel a měl pravidelnou výtvarnou přílohu, kde byly otiskovány grafické listy a fotografie.³⁰⁸ Vedle toho v něm také vycházely studie o Boudníkovi či Warholovi a texty autorů jako Kolář či Chaloupecký.³⁰⁹

Jednou z nejvýraznějších postav tohoto okruhu grafik, malíř a sochař Viktor Karlík se staral o výtvarnou stránku, často tvořil obálky tohoto samizdatu, které svou výtvarnou podobou vyčnívaly nad ostatní.³¹⁰ Měl také undergroundové výstavy, například v roce 1987 v domě Hradilových na pražských Budčankách. Často ilustruje sbírky svých přátel básníků jako Jáchyma Topola, Egona Bondyho či J.H. Krchovského a nakladatelství *Revolver Revue*.

³⁰² BRIKCIUS 1991, 38.

³⁰³ KLIMEŠOVÁ 2001, 397.

³⁰⁴ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 62.

³⁰⁵ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 11.

³⁰⁶ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 28.

³⁰⁷ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 38.

³⁰⁸ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 88.

³⁰⁹ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 90.

³¹⁰ MACHOVEC 1996, 86.

Dále v této generaci byli výtvarně činní Michael Singer, David Němec, Roman Dvořák, Marek Hlupý a Gabina Fárová.³¹¹ Karlík, Němec Hlupý vedle toho vystavovali také s polooficiálními umělci a umělkyněmi v rámci výstav Konfrontace.³¹² Zde si můžeme všimnout podobného trendu jako v hudbě, kdy se undergroundoví umělci a umělkyně vzájemně prolínali s tehdejší „novou vlnou“.

Bylo zde také prolínání s hudebním undergroundem. Karlík hrál spolu s Jáchymem Topolem v kapele Národní třída. David Němec zase spolupracoval s DG 307. Nejprve jim dělal kostýmy pro DG 307, které vytvářel z obsahu odpadkových košů a později se stal i členem kapely. Jeho tvorba byla blízka pop-artu, přestože jako o něm napsal Jirous „*odmítl buržoazní kapitalistický statut výrobce umění, odmítl roli posledních živnostníků v zglajchšaltovaném nezdravě uspořádaném světě*“³¹³ a své obrazy zásadně rozdával. Bylo zde propojení i s poezií. Ivan Pinkava vytvořil v roce 1991 stylizovanou do dekadentna *Portrét básníka Krchovského*, který byla použita na obalech několika básnických sbírek. V obraze jde o stylizaci proti toku času, kde se odkazuje na dekadenty z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Prvky dekadence často zasahovaly do výtvarných děl v undergroundu.

Vedle toho začali v druhé polovině osmdesátých let organizovat výstavy i jejich starší kolegové z druhého významného undergroundového časopisu Vokno na Sřeleckém ostrově.

V té době se o propojení undergroundu a Jazzové sekce zasloužil grafik Joska Skalník. V Jazzové sekci organizoval kulturní akce a výstavy. Zprvu byla jeho činnost spjatá spíše s Jazzovou sekcí, ale po pobytu ve vězení, začal více spolupracovat s Revolver Revue, stal se jejím redaktorem, pracoval na grafické stránce periodika a cenné jeho angažmá bylo v tom, že propojoval výtvarný underground se šedou zónou.³¹⁴ Vytvářel dramaturgii žižkovského Junior klubu na Chmelnici, kde umožňoval v osmdesátých hrát kapelám z prostředí undergroundu jako Psím Vojákům, Garáži nebo Půlnoci a zároveň v těchto periferních prostorech dělal výstavy těm umělcům, kteří by jinde prostor nedostali jako například Bohdanu Holomíčkovi či Viktoru Karlíkovi a umožňoval Bohumíru Mrázovi dělat přednášky o těchto umělcích.³¹⁵ Zajímavostí je, že se v prosinci 1989 do jeho ateliéru uzavřel Václav Havel, aby se tam mohl koncentrovat na boj o moc a své budoucí prezidentování.³¹⁶

³¹¹ KLIMEŠOVÁ 2001, 414.

³¹² HLAVÁČEK 1996b, 148.

³¹³ JIROUS 1997, 138.

³¹⁴ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 93.

³¹⁵ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 22

³¹⁶ HAVEL 2006, 58.

V undergroundu byla velmi důležitá fotografie. V prostředí undergroundu se pohybovala celá řada kvalitních fotografů, jejichž práce je význačná v tom, že se jim podařilo zachytit jedinečnou atmosféru častokrát neopakovatelných akcí dějících se v undergroundovém prostředí. Významným fotografem v undergroundu je manžel Zorky Ságlové Jan Ság. Ten vstoupil na scénu české fotografie v šedesátých letech, kdy fotografoval happeningy a hudební události v prostředí rodícího se undergroundu. Mimo to také tvořil vlastní konceptuální díla. V roce 1978 vytvořil dílo *Partitury*, kdy fotografoval ptáky sedící na telegrafních sloupech. Dále se věnoval dokumentární fotce jako v cyklu *Slovensko 1974-1977* či krajinářství, kde uplatňoval barevnou fotografii. Po rozchodu s undergroundem se mu podařilo vystavovat v alternativních výtvarných prostorech jako třeba v Ústředním kulturním domě železničářů na Vinohradech v rámci výstavy *Umělci Prahy 2*.³¹⁷ Z městských záběrů je nejpovedenější orwellovský soubor z roku 1984.³¹⁸

Fotograf Bohdan Holomíček byl ve fotografii neškolený, začal vystavovat v roce 1969. Jeho fotografie byly na pomezí dokumentu a konceptu. Do osmdesátých let většinu jeho fotografií tvořily snímky pořízené na vernisážích a divadelních představeních, později začaly přibývat neportrétní snímky přátel a rodiny a nekonvenční krajiny.³¹⁹ Dále se v prostředí disentu a undergroundu pohybovali fotografové Dušan Klimeš, Jaroslav Kukul, Petr Prokeš, Ondřej Němec, Miroslav Vránek a Jaroslav Krejčí. Lubomír Drožd' s přezdívkou čaroděj s Pavlem Veselým alias Pablo de Sax vytvořili několik uměleckých dokumentů o undergroundu, jako například *My žijeme v Praze* z roku 1985 o Egonu Bondym.³²⁰

Určité solitéry mezi umělci a umělkyněmi, kteří se na konci sedmdesátých let pod vlivem land artu, minimal artu a arte povera pohybovali na pomezí výtvarných akademií a undergroundu pojmenoval Ivo Janoušek „mezigenerace“. Tento trend je patrný až do poloviny osmdesátých let, kde jej zastínila nová vlna divoké špatné malby.³²¹ Tím je zde myšlen trend, kdy se na různých schůzích v ateliérech, polooficiálních akcích a sympoziích střetávali na jedné straně lidé jako Tomáš Ruller, Petr Štembera, Olbram Zoubek Adriana Šimotová spolu s například s Janem Steklíkem, Joskou Skalníkem, Bohdanem Holomíčkem, Jimem Čertem, Milanem Kozelkou, Vlastou Třešňákem Františkem Šmejkaem. Tito umělci a umělkyně z různých společenských a uměleckých prostor se střetávali na různých akcích, vzájemně obohacovali a mezigeneračně, regionálně i poeticky propojovali. Nárazově se

³¹⁷ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 35.

³¹⁸ PLATOVSKÁ 2007, 772.

³¹⁹ PLATOVSKÁ 2007, 763.

³²⁰ MACHOVEC 2001, 17.

³²¹ RULLER 1996, 119.

podarilo taková propojení uskutečnit mezi umělci a umělkyněmi napříč východním blokem, výjimečně i ze západními zeměmi.³²²

Do undergroundové subkultury nahlédl také historik umění František Šmejkal, který byl propagátorem radikální abstrakce a zabýval se hlavně avantgardou³²³. Seznámil Havla s Jirousem a upozornil ho na význam undergroundové kultury, který Havel předtím přehlížel.³²⁴ Byl jedním z mála historiků umění, který se zajímal a aktivně se stýkal s mladými alternativními a neoficiálními umělci a umělkyněmi.³²⁵ Vedle oficiální činnosti publikoval také v samizdatech.³²⁶ Chartu 77 podepsalo z řad výtvarných umělců a umělkyně a teoretiků a teoretiček pouze 47. Číslo ale stejně převyšovalo počet osob, které podepsaly Antichartu. Mezi jejími signatáři se objevil například Čestmír Kafka či Vladimír Janoušek.

Některé osobnosti undergroundu se staly čelnými představiteli české kultury. Milan Knižák se stal prvním porevolučním rektorem Akademie výtvarných umění v Praze, kde se mu podařilo vytvořit pozoruhodnou sestavu ateliérů a pedagogů s možností volného pohybu studentů mezi ateliéry. AVU vedl až do roku 1997. Od 1.7. 1999 vedl Knižák další stěžejní instituci české výtvarné scény – Národní galerii. Jako její ředitel vytvořil v roce 2000 druhou instalaci sbírky českého moderního a soudobého umění v budově pražského Veletržního paláce. Jeho koncepce byla přijatá lépe než původní z roku 1996, přesto však zaznívala řada kritických ohlasů.³²⁷

Z kraje devadesátých let bylo realizováno velké množství výstav a retrospektiv zakázaných umělců. Byl zde trend obdobný literatuře či hudbě, kdy se dávalo velmi velký prostor zakazovaným a undergroundovým umělcům. Velkou výstavu měl Milan Knižák v roce 1990 v Galerii Benedikta Rejta v Lounech či v roce 1991 Karel Nepraš. Zvýšený zájem o za normalizace zakazované a undergroundové umění postupně ochabnul. Neoficiální a undergroundoví umělci se většinou na rozdíl od undergroundových hudebníků či básníků, kteří většinou tvoří dále podzemně, zařadili, či vrátili do světa výtvarného umění, začali učit na školách a akademiích a vystavovat vedle dříve oficiálních i mladých, minulým režimem nezasažených výtvarníků a výtvarnic. Zůstala ale i řada těch, kteří vystavují výlučně v s undergroundem spojených galeriích, kavárnách, klubech či festivalech.

³²² RULLER 1996, 129.

³²³ ŠMEJKALOVÁ 1996, 260.

³²⁴ PUTNA 2011, 170.

³²⁵ SMOLÍKOVÁ 1996, 142.

³²⁶ ZHOŘ 1991, 2.

³²⁷ PLATOVSKÁ 2007, 871.

2. Výtvarnice v okolí českého undergroundu

2.1. Nad'a Plíšková

Nad'a Plíšková je ročník 1934, generačně je tedy o něco starší než většina lidí z undergroundu. Již od dětských let se u ní projevoval talent v kreslení, kterého si povšimnul učitel kreslení na základní škole, který ji následně začal zasvěcovat do umění.³²⁸ Vystudovala grafiku na Vyšší uměleckoprůmyslové škole v Praze u profesora Jaroslava Vodrážky a v tomto oboru pokračovala v roce 1954 na Akademii výtvarných umění v Praze, kde byla v ateliéru profesora Vladimíra Silovského. Následně studovala v rámci stipendijní pobytu na Hochschule für Grafik und Buchkunst v Lipsku u profesora Gerharda Kurta Millera, kde vytvořila sérii dřevořezů k povídkám Karla Čapka *Balada Čupovi a Propuštěný*. Na základě nich byla přijata na obor malba v ateliéru Karla Součka na pražské AVU, kde studia v roce 1961 zakončila.

Zpočátku své umělecké dráhy byla ovlivněna surrealismem a hlásila se k informelu. Tvořila velkoformátové grafické listy, hlavně suchou jehlou. Na počátku šedesátých let na sebe upoutala pozornost v rámci několika skupinových výstav mladých umělců a umělkyně. Kromě grafiky také dělala kresbu a keramiku.

V roce 1964 se provdala za sochaře Karla Nepraše. Jejich dcera Karolína Neprašová-Kračková následovala rodiče v dráze výtvarnice. Svoje kolikrát nelehké rodinné vztahy ve svých výtvarných dílech a básních často reflektuje.

Od šedesátých let byla její tvorba svérázně intelektuálně ironická. Soustředovala se především na grafiku, kde spojovala pop-art a dada. Mahulena Nešlehová přirovnává ranou tvorbu Plíškové k „*ironii a absurdnosti transformující svět fantazie do současného jazyka Šmidrů*“.³²⁹ Ona však taková přirovnání se svou osobou nerada připouští, protože jedním ze Šmidrů byl její manžel Karel Nepraš, se kterým měla po lidské i umělecké stránce napjaté vztahy.³³⁰ Její rané grafiky a kresby byly fantazijní, ironizující a využívali pop-artové prvky. Jsou to díla jako *Růže* (1965), *Brouk bouřlivák* (1966), *Symfonie pro královskou večeři* (1966) nebo *Triptych* (1967).

³²⁸ STANKOVIČ 2001, 207.

³²⁹ PLATOVSKÁ 2007, 187.

³³⁰ STANKOVIČ 2001, 210.

Jindřich Chalupecký napsal do katalogu k její výstavě z roku 1967 v Galerii mladých v Mánesu: „*Přísná racionalita je tu proto, aby vybičovávala iracionalitu obrazotvornosti. To, co na pracích Plíškové upoutá, je ledový přístup. Její grafické listy jsou v příbězích kruté a zesměšňují život, a přece to činí proto, aby jej potají slavily.*“³³¹ Tuto výstavu ji zahajoval člen Šmidrů Rudolf Komorous. V roce 1967 na 1. pražském salónu 1967 získala třetí cenu pro grafika za soubor vystavené grafiky. Od 5. února do 2. března 1968 měla společnou výstavu s Jiřím Balcarem v Galerii am Berg ve Stuttgartu.

Kombinací suché jehly a leptu vytvořila v roce 1968 obraz *Mony Lisy* [1], kde většina kontur obličeje je vykreslená pouze obrysem a před *Monou Lisou* je opět jen v kontuře zobrazena postava bez obličeje, která připomíná Madonu. Téma *Mony Lisy* se v její tvorbě často opakuje, sarkasticky v něm nabourává kánon dějin umění. Dílo je dnes v soukromé sbírce. V ní skončilo rovněž další její vytvořené v tomto roce a touto technikou *Ideal souce*.

Plíšková byla součástí výstavy *Nová figurace* v Mánesu. Tu připravili Eva Petrová a Luděk Novák a spolu s ní tam vystavovali Jiří Andrlé, Jiří Balcar, Olga Čechová, Jan Hendrych, Jaroslav Hladký, Miloslav Chlupáč, Heda Ilečková-Hendrychová, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Vladimír Jarcovják, Josef Jíra, Valerián Karoušek, Eva Kmentová, Jiří Kolář, Jitka Kolínská, Jan Krejčí, Alena Kučerová, Oldřich Kulhánek, Karel Machálek, Jiří Načeradský, Rudolf Němec, Karel Nepraš, Peter Orišek, Patra Orišková, Karel Pauzer, Jaroslava Pešicová, Hana Purkrábková, František Ronovský, Jan Severa, Jaroslava Severová, Otakar Slavík, Jiří Sopko, Adriena Šimotová, František Štorek, Ivan Theimer, Jitka Válová, Květa Válová, Rudolf Volráb a Olbram Zoubek³³², tedy generačně a poetikou velmi rozmanitá sestava. Také tam bylo velmi velké zastoupení žen. Už jen podle příjmení si opět můžeme všimnout skutečnosti, že vystavované umělkyně byly často s kolegy umělci v partnerském či příbuzenském vztahu.

Na konci šedesátých let Plíšková tíhne k ironii a pop artu. Na jejích dílech je patrný vliv Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, která měla velmi blízko personálně i poetikou k undergroundu. Spolu ještě s Věrou Jirousovou byly jediné ženy, kterým se podařilo být stálými členkami a Plíškovou dokonce Marie Klimešová označuje spolu s Neprašem a Steklíkem za hlavní členy Křižovnické školy.³³³ V Křižovnické škole se hodně realizovala v sedmdesátých letech, kdy ji bylo znemožněno vystavovat.

³³¹ CHALUPECKÝ 1967.

³³² PLATOVSKÁ 2007, 170.

³³³ KLIMEŠOVÁ 2001, 397.

V hospodě U Křižovníku na pražském Starém Městě se od přelomu padesátých a šedesátých let scházeli nonkonformní umělci všeho druhu. Po uzavření hospody U Křižovníků, odkud pramení název této umělecké skupiny, se Křižovnická škola scházela v hospodě U Zlatého soudku či jinde v okolí křižovnického (zde je opravdu myšlen církevní katolický a rytířský řád založen v Českých zemích v roce 1233 svatou Anežkou Českou) kostela svatého Františka z Assisi u pražského Karlova mostu jako třeba v hospodě U Svitáků.

Její členové a členky si dávali různé tituly a funkce a pořizovali jakési zápisy z hospodských schůzek, čímž parodovali byrokratičnost minulého režimu proslulého úmornými stranickými schůzkami, které k ničemu nevedly, a které se nevyhnuly ani umělecké sféře. Hlavními představiteli Křižovnické školy byli její „ředitelé“ Karel Nepraš a Jan Steklík, dále Ivan M. Jirous, který měl funkci „ministra vnitra“, „tajemnice“ Věra Jirousová, malíři Ota Slavík, Zbyšek Sion a Rudolf Němec, konceptualisté Olaf Hanel a Eugen Brikcius, kanadský výtvarník Mandad, fotografka Křižovnické školy Helena Wilsonová-Pospíšilová, básník Petr Lampl, autor básně *Kanárek*, který později proslavila skupina Půlnoc a , Naďa Plíšková, která v *Inventuře Křižovnické školy* má funkci „autorka výtvarných akcí Křižovnické školy“ a vedle toho byla „ředitelkou SKKŠ“ (=slepé koleje Křižovnické školy).³³⁴

Skupina měla kromě výše zmíněných hlavních členů další externí členy a „sekte“ jako byla „básnická“, kde byla například krom Plíškové a Jirousové ještě prozaička Marie Benetková, „kanadská“, „brněnská“ či sekce severanů a severanek, kde byli zařazeni jejich přátelé a umělci a umělkyně ze zahraničí. Mezi své členy řadili i některé další umělce a umělkyně, kteří se jejich aktivit nějakým způsobem účastnili. Tam patřili například Karel Dvořák, který měl titul 3. ředitel KŠ, herec Pavel Landovský, harmonikář Jim Čert, filosof Jiří Němec, psychologka Dana Němcová či Jarmila Bělíková, která měl titul „láska KŠ“. Své místo v *Inventuře Křižovnické školy* měli i hospodští z podniků, kam chodili nebo členi a členky ze sekce teoretiků, kde krom Ivana a Věry Jirousových byli historici a teoretici umění Jiří Valoch, Josef Kroutvor, Vlasta Čiháková-Nashiro, archivář sešitů KŠ Jan Kříž či čestná členka Anna Fárová. Dále mezi svoje členstvo počítali hudební tělesa Sen noci svatojánské band a Plastic People of the Universe. Mezi členy počítali také některé svoje maminky, „manželky Peťáka“ a děti členů a členek (tzv. populace KŠ), kde byli mimo jiné děti Věry Jirousové Tobiáš Jirous a Sára Dvořáčková, dcera Plíškové a Karla Nepraše Karolína Neprašová a dále Barbora Němcová, Nicol Brabencová či Markéta, Jana, Pavla a Veronika

³³⁴ MACHOVEC 2001, 196.

Němcovy. Dále mezi své členstvo brali přátele a spřízněné umělce a umělkyně, které počítali do „okruhu Křižovnické školy, kde byly například malířka Kateřina Černá, historik umění František Šmejkal, bývalá produkční The Plastic People of the Universe Jindra Ovčárová, lingvistka Zdena Rusínová, učitelka Zdena Hrazdilová, malířka Libuše Kaplanová nebo také Jan Koblasa, Mikuláš Medek a Vladimír Boudník. Celkem měla Křižovnická škola za téměř dvě dekády své existence čtyřicet řádných členů a až šedesát lidí ve svém širším okruhu.³³⁵

Část jejich představitelů jako Sion, Nepraš a Steklík patřili v době jejího vzniku k představitelům materiálové abstrakce s postsurrealistickými vlivy.³³⁶ Jirous v jakémsi manifestu skupiny *Zpráva o činnosti Křižovnické školy* píše, že „KŠ nebyla a není ortodoxní uměleckou skupinou spjatou společným uměleckým programem.“³³⁷ Shodu členů skupiny vidí shodným životním postojem. Jirous tak podobně ve *Zprávě o třetím českém hudebním obrození* definoval i hudební underground. Když porovnáme oba texty i personální propojení, tak lze Křižovnickou školu jasně definovat jako obdobu hudebního undergroundu kolem kapel The Plastic People of the Universe a DG 307 a undergroundu literárního, který nám reprezentují literární proudy kolem básníků Bondyho či Jirouse nebo časopisu *Revolver Revue*.

Křižovnická škola byla založená na hospodské kultuře, kde samozřejmě hrálo velkou roli pití piva, ve své činnosti propojovali hospodské sešlosti s uměním. Zároveň pro ně hospoda byla symbolem demokratické rovnosti. Jednotliví členové a členky měli společný odpor k oficiální kultuře a zároveň ke kultuře neoficiální, která se bere příliš vážně. Spjoval je „zájem o zdánlivé hlouposti, prolínání tvořivosti a normálního života.“³³⁸ Velkou roli u nich hrál dadaismus. Podnikali se také akce s přesahem do happeningu a landartu.

Jednalo se o dosti uzavřený spolek. To bylo dáno jednak tím, že se většina akcí odehrávala v rámci jednoho hospodského stolu. Sdružení bylo ale v rámci undergroundu elitářské, do Křižovnické školy se přijímala jakási undergroundová umělecká a intelektuální elita. Jirous to vysvětluje tím, že byl opravdu dáván důraz na význam slova „škola“.³³⁹ Širšímu undergroundovému publiku se nejvíce vryli do paměti se svým hudebním recesistickým projektem *Sen noci svatojánské band*, který s vážností a záměrnými a velkými hudebními nedostatky adaptoval největší hudební kýče.

³³⁵ JIROUSOVÁ 1991, nestránkováno.

³³⁶ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

³³⁷ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

³³⁸ HAŠKOVCOVÁ / SCHMELZOVÁ / VÁCHOVÁ 2012, 8.

³³⁹ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

Akce, happeningy a další činnosti, které by kdejaký konzervativněji laděný historik umění neřadil mezi výtvarno, vznikaly většinou kolektivně, v rámci hospodských schůzek, a proto lze těžko identifikovat, kdo a jak se přesně podílel na jednotlivých akcích. Jednotlivým činnostem, které provozovali říkali „křížovničení“. Mezi jejich akce patří v roce 1970 uskutečněný *Výstup severní stěnou Řípu*, dále *Inventura Řípu*, *Sběr řípských vzorků*, *Akce Vltava (Pocta Bedřichu Smetanovi)* [2], *Návrh na překřtění všech Čechů na Řípu* a *Buzení blanických rytířů*, které měly povahu umělecké exkurze do krajiny. Poslední jmenované řípské akce se účastnily i dvě hudební tělesa křížovnický Sen noci svatojánské band a The Plastic People of the Universe. Z těchto akcí vznikaly podrobné zápisy.³⁴⁰ Ty mají ovšem spíše recesistickou povahu a o tom, co se skutečně při těchto akcích odehrávalo příliš nevyprávějí.

Dále uskutečnili happening sbírání *Pivních vzorků* z roku 1971, kdy se v různých hospodách odebíral vzorek piva za pomoci pipety do zkumavek, byl se sepsán obsáhlý protokol o povaze a kvalitě piva a zkumavka byla zalitá do pryskyřice. Sekretářkou *Pivních vzorků* byla Jindra Ovčárová. Nakonec proběhla výstava v jejich „domovské“ hospodě U Lojzy a na vernisáži hrála kapela The Plastic People of the Universe lidové písně z dob americké prohibice. Nešlo však o výsledný artefakt, ale o činnost samotnou.³⁴¹ Takže se dá v tomto případě mluvit a konceptuálním umění.

Další podobnou aktivitou, která je na pomezí umění a obyčejné konzumace alkoholických nápojů, byl vynález kolektivní hry *Fando nezlob se*, která byla obdobou stolní hry člověče nezlob se, kdy byly barevné figurky nahrazeny panáky tvrdého alkoholu. Plíšková společně s Wilsonovou a Steklíkem vytvořili v prosinci 1972 křížovnický *Pivní kalendář*, kdy se každý den v tomto měsíci fotili v hospodě U Svitáků.

V roce 1968 proběhla první společná výstava výtvarníků Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu na hradě Lipnice nad Sázavou. O rok později se podařila v brněnském Domě umění uspořádat výstava Karla Nepraše a Jana Steklíka, kteří společně během šedesátých let Křížovnickou školu zformovali. Do výstavy prosáklý společné aktivity Křížovnické školy. Brněnská výstava byla zaměřena hlavně na kreslený humor a hospodskou poetiku.³⁴²

Křížovnická škola byla ze své podstaty uzavřeným prostorem, kdy umělci a umělkyně vytvářeli umělecké aktivity jen pro svou interní potřebu a k nikomu z vnějšku, kromě snad

³⁴⁰ HAŠKOVCOVÁ / SCHMELZOVÁ / VÁCHOVÁ 2012, 8.

³⁴¹ AUSSENBERG / POTUČKOVÁ 1996, 8.

³⁴² JIROUS 1997, 118.

tajné policie, se moc nedostávaly. Jednalo se o poměrně široký okruh lidí, jejichž aktivity utlumila až emigrace některých členek a členů na konci sedmdesátých let.³⁴³ Křižovnická škola se rozpadla, když v říjnu 1979 napsal Ivan Martin Jirous text *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, kde se snažil skupinu definovat a popsat její činnost, a snažil se jej publikovat, což řada členů a členek nesla nelibě. Situace je analogická s tím, když Jirous napsal *Zprávu o třetím českém hudebním obrození*, po jejímž sepsání část lidí tvořících a pohybujících se v undergroundu se přestala těchto aktivit účastnit.

Dle Ludvíka Hlaváčka na Křižovnickou školu ve vytváření ironické mytologie navázal sochař František Skála se svou skupinou BKS.³⁴⁴ V Křižovnické škole si můžeme všimnout poměrně velkého zastoupení žen. Jarmila Johnová, která se s „Křižovníky“ také stýkala říká, že přestože v té době na výtvarné scéně otázka postavení ženy ve společnosti nijak nerezonovala a ani se o tomto tématu v Křižovnické škole nemluvalo, tak díky otevřenosti a nonkonformitě těchto lidí zde byly vztahy mužů a žen rovnocenné.³⁴⁵ Tamní kultura piva a hospod ji ovlivnila i v její grafické tvorbě. Tyto grafické listy předvedla na následující výstavě.

V lednu a únoru roku 1970 proběhla její zásadní výstava *Naděžda Plíšková. Grafika – sochy 1968-1970* ve Špálově galerii, kde prezentovala svoji nejnovější tvorbu založenou na jednoduchosti a zkratce, která se pro ni od té doby stala typickou. Námětem děl jsou často věci gastronomického charakteru a spotřební věci, které denně používáme, tedy náměty typické pro pop-art. Patří sem díla jako *4 porce dršťkové polévky přes ulici* nebo dvojice grafik *Malé pivo* a *Velké pivo*. Jedná se o identické grafiky, s tím rozdílem, že *Malé pivo* je formátu 30 x 24 cm a *Velké pivo* 45 x 65 cm.³⁴⁶ Dále se zde opakují ironicky pojaté motivy *Mony Lisy*, která je v natáčkách, či Botticelliho *Zrození Venuše* nebo vliv Baldacciniho *Na téma pana Césara*. Tyto vlastně již konzumní díla parafrázuje s jakousi popartovou uvolněností.

Nová je její poloha ve vytváření trojrozměrných projektů. Tvoří také jakési mezičlánky jako v případě prostorové grafiky a vystřihovánky s návodem *Vepřová kotleta přírodní, tatarská omáčka, brambor* či *Já, Udělej si krabičku*. Vepřová kotleta měla evokovat skládání vánočního betlému.³⁴⁷ Podobně byly k rozstřihování připraveny porce dršťkové polévky na rozdělení do papírových bandasek. Jiří Kroutvour tyto díla vystihl takto. „*Každý grafický list*

³⁴³ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 11.

³⁴⁴ PLATOVSKÁ 2007, 102.

³⁴⁵ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 94.

³⁴⁶ STANKOVIČ 2001, 215.

³⁴⁷ KROUTVOR 2001, 266.

*má svou vlastní story, svůj nápad, svou anekdotu, svou skrytou pružinu fantazie a provokace.*³⁴⁸ V trojrozměrných objektech pracuje na podobném principu jako v grafice. Se patří známé monumentální absurdní dílo Plíšková plastika *Sedm litrů gulášové polévky* [3], kde umístila do galerie lžíci nadlidských rozměrů, která byla naplněná skutečnou polévkou. Ta byla dána do kontrastu s dalšími lžicemi, ve kterých nebyla polévka, ale umělá hmota. Jednalo se o vlastně o happening, který byl jedním z posledních v oficiální instituci. O rok dříve předvedla podobný počín v téže galerii Zorka Ságlová, se svou instalací *Seno-sláma*, kdy do této prestižní galerie navezla balíky sena a slámy.

Ivan Jirous do katalogu napsal, že zjišťujeme nuance názorového posunu, který definuje jako cestu k „*arcistnímu manýrismu složitých zašifrovaných dějů a nápovědí k stále silicímu pocitu utkvělé konkrétnosti*“.³⁴⁹ Dále o tvorbě prezentované ve Špálově galerii píše, že se autorka zbavuje archaického mytologického nádechu a přiklání se k chladnému komentáři, persifláži a ironii. Dle jeho názoru má Plíšková již určitý odstup. Jedním z důvodů je podle něj, že se z „pražského ovzduší“ vytrácí „rezidua imaginativního pocitu“ a jsou nahrazeny novou figurací a pop artem. V něm je však dle Jirouse oproti americkému pop artu více dbáno na subtilní provedení grafické techniky a její artificialismus. Její grafika se změnila, jak vnitřní stránkou, tak i formálně. Jemné linie byly nahrazeny obrysovou kresbou. Podobně také děj grafik Plíškové spíše vnitřní se dle Jirouse přesunul na povrch.³⁵⁰

Téhož roku v červnu a červenci měla další výstavu *Naděžda Plíšková – grafika, sochy, kresby* v Galerii výtvarného umění v Havlíčkově Brodě v Malinově domě. Spolu s ní tam vystavoval její partner Karel Nepraš. Plíšková zde vystavila obdobná díla jako ve Špálově galerii. Opět byly k vidění *4 lžíce gulášové polévky přes ulici*.

Do katalogu o ní psal opět její kolega z Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu Ivan Martin Jirous. Tam říká, že její práce jsou poslední dobou tak oblíbené, jednalo se totiž už o několikátou velkou výstavu během uplynulých pár let, protože dokonale zvládá grafickou techniku a snaží se výtvarnými prostředky vyprávět komplikované děje a transformuje či ironizuje známá výtvarná díla minulosti. V posledních dílech, které byly v Havlíčkově Brodě vystaveny, podle něj místo výlučnosti nastoupila každodennost. To dokládá na porovnání děl *Symfonie pro královskou večeři s Comicsem s ubývajícím pivem v půllitru*. Všimá si, že se Plíšková v posledních letech vrátila k motivu růže, která má mezi květinami postavení jako

³⁴⁸ KROUTVOR 2001, 266.

³⁴⁹ JIROUS 1997, 59.

³⁵⁰ JIROUS 1997, 59.

Mona Lisa mezi obrazy.³⁵¹ Na závěr textu její dílo shrnuje slovy: „*Výtvarné universum Plíškové je tedy založeno především na konkrétním věcném přístupu, chápajícím jevy světa jako předměty konzumu, klasifikované ryze vizuálním vjemem. Tato poloha je zvláště sympatická v českém prostředí: protože se záměrně zbavuje předstírané hlubokosti, která je stále ještě jedním z největších handicapů našeho moderního umění.*“³⁵²

Její *Monu Lisu* v natáčkách označuje Jiří Kroutvor za její nejlepší dílo. Oceňuje provokaci, kdy zastihuje idol galerijního umění v natáčkách v trapné situaci.³⁵³ Své myšlenky o posunu uměleckém Plíškové rozvádí Jirous v článku v časopise *Host do domu*, že se Plíšková posunula z imaginativního proudu v našem umění do pop artu a „hlubinné sondy viditelné skutečností“. Dokládá to na grafice *Brouk Žárlivák*. Dále píše že v autoportrétu *Já* neodhaluje své nitro, ale sebe pojatou jako krejčovskou předlohu. V nových grafikách není kresba „tak morbidně zjemnělá“ a estetizující. Opět je v jeho textu oceněn její „podivný humor“, který je dle Jirouse v její tvorbě dominantním prvkem.³⁵⁴

Pro její tvorbu jsou typické velkoformátové grafické listy. Těm se věnovala už od šedesátých let. Objevuje se v nich její typický absurdní a ironický humor, ale také častá skepse. V její tvorbě se objevují prvky vytržené z běžných souvislostí a nabývající nových významů. Pod vlivem pop artu kritizuje dobovou popkulturu tehdejší televize, rozhlasu a reklam.³⁵⁵ Ovládala klasické grafické prostředky jako suchá jehla a lept. Na konci šedesátých let začala tvořit objekty.

Když se o patnáct let později Jiří Kroutvor vracel ve Vysokoškolském klubu v Řeznické ulici při příležitosti večera k jejím padesátinám k její tehdejší tvorbě označil ji přes veškerou její inteligentnost za arogantní a hraničící s provokací a konfliktem. Říkal, že od té doby napřela svoji energii jiným směrem. Její jízlivost, prostořeký a zraňující jazyk jí ale dle jeho slov zůstal i v dobách, kdy byla téměř nehybná díky vážnému zranění. V roce 1982 totiž utrpěla úraz páteře, který si vynutil operaci a následnou rekonvalescenci, po níž na nějakou dobu rezignovala na tvorbu. Tento úraz reflektovala ve své poesii a v té době ji byl útěchou Jindřich Chalupecký, se kterým tu dobu vedla korespondenci. Chalupecký ji velmi duševně podporoval a předával ji zkušenosti s vlastními neurologickými potížemi.³⁵⁶

Kroutvor se jako jeden s prvních vyjádřil o ženské podstatě její tvorby, když řekl, že má potřebu vyvolávat alespoň malé skandály „*je bytostně spojena s její třaslavou ženskou*

³⁵¹ JIROUS 1997, 63.

³⁵² JIROUS 1997, 64.

³⁵³ KROUTVOR 2001, 265.

³⁵⁴ JIROUS 1997, 62.

³⁵⁵ PLATOVSKÁ 2007, 347.

³⁵⁶ PLÍŠKOVÁ 2000, 225.

osobností připravenou neustále k odpalu.“³⁵⁷ Dále o ní prohlásil, že byla „*jakousi pražskou feministkou ještě před feminismem než se stal módní stylizací žen v Americe a západní Evropě.*“³⁵⁸ Soudí to pro to, že se dokázala svou vtipností a bystrými nápady prosadit v tehdejší pražské hospodské bohémě. Tam prý „bodovala“ díky své typicky ženské intuici a nemylnému citu. Zde samozřejmě naráží na její aktivity v okruhu Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu. V této souvislosti Kroutvor zmiňuje *Malé chlupaté erotické jablíčko*, které dle něj je „*nejen gestem nenapravitelné feministky, ale i oním věčným jablkem sváru života a tvorby.*“³⁵⁹

V té době také vytvořila pomník svému muži Karlu Neprašovi, kdy jsou na kamenném kvádru umístěny dva pивní püllitry v tradiční kompozici dvou sentimentálních holoubků.³⁶⁰ [4] K Neprašovi se nestaví ironicky a až s despektem jen ve svých básních a grafikách, ale i v korespondenci s Chalupeckým³⁶¹ nebo ve svém posledním rozhovoru pro *Revolver Revue* z roku 1998.

Plíškové tvorba vychází jednak z velmi kritického pohledu na svět, a to i svět umění, a jednak z jejich hlubokých osobních prožitků. Její dílo se dá chápat jako dobový projev kritiky genderových poměrů a tehdejší konzumní společnosti. Na svět se dívala nejen jako umělkyně, ale také jako matka, manželka a žena starající se o domácnost. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byla především grafička a autorka černých leptů, ale také sochařkou a básnířkou. Kombinaci básnířky a výtvarnice přisuzuje Kroutvor dobové atmosféře.³⁶²

Její uměleckou tvorbu je třeba chápat v kontextu její poezie. Její texty vycházejí s osobních požitků, kolikrát mají až formu deníkových záznamů. Užívá převážně volného verše. Vizuální báseň *Bože* ze sbírky *Plíšková podle abecedy* je příkladem její typické hospodské poetiky také v poezii. Její básně na rozdíl třeba od poezie Jirousové spadají do undergroundové poetiky. Krom hospodských témat, užívání odkazů a metahumoru dovnitř undergroundové komunity, a užívání vulgarismů, je patrný vliv Skupiny 42 a Bondyho „trapné poezie“. V jejích básních se často reflektuje její postavení manželky a matky. Její verše ale rozhodně nejsou výpovědí ženy, která tyto své životní role rozhodně nebere tak, že je jejím společenským údělem být hodnou, vzhledem k patriarchátu pokornou a poslušnou manželkou a matkou, která své mateřství bere jako jediné své poslání. Jako příklad bych uvedl báseň ze sbírky *Plíšková sobě*: „*Vod tý doby, co vo mně píšeš básně, po mně kurvy šíleně jednou. ‘ Řekl můj můj muž. /*

³⁵⁷ KROUTVOR 2001, 265.

³⁵⁸ KROUTVOR 2001, 265.

³⁵⁹ KROUTVOR 2001, 266.

³⁶⁰ KROUTVOR 2001, 265.

³⁶¹ PLÍŠKOVÁ 2000, 224.

³⁶² KROUTVOR 2001, 267.

„Nepíšu básně vo tobě, píšu je vo sobě.“ Řekla jsem. / „GLORIFIKOVALA JSI VOLA.“ Řekl Lopatka³⁶³. / „Lopi si na tebe potrpí, řekl Nikolaj. I já mám rád, co píšeš, ale nemyslím si, že ja Karel vůl.“ / Myslím Nikolaje Stankoviče. / TAK TO JE MÁ PRVNÍ VZPOMÍNKA³⁶⁴

Její básně ocenil i Jindřich Chaloupecký v jejich vzájemné korespondenci, kterou s ním vedla v první polovině osmdesátých let. Oceňuje, že její texty jsou bez frází a ozdob a na minimální ploše. Pomáhal jí s výběrem básní hodných publikování a doporučoval ji je zkonzultovat s básníkem Miloslavem Topinkou. Zároveň zdůrazňuje, že její poezie je velmi osobní, a to nejen pro ni, ale i pro Nepraše. Na druhou stranu píše, že se Plíškové básně nemohou rovnat jejím grafikám a doporučuje jí, aby je vydala společně s nimi.³⁶⁵ To nakonec udělala, když svou první oficiálně vydanou sbírku *Plíšková podle abecedy* doplnila dvaceti svými grafikami. Dopisy s Chaloupeckým měly též povahu básní, některé mu psala ve verších.

Ve svých textech i výtvarných dílech často tyto své role ironizuje a někdy proti nim přímo vyslovuje vzdor. Její básně vycházely za normalizace samizdatem v České expedici, Edici Expedice, Spektu, Lidových novinách, a v undergroundových periodících Vokno a Revolver Revue. Poesii publikovala také ve známých undergroundových sbornících *Egonu Bondymu k 45. narozeninám*, *Ing. Petru Lamplovi k 45. narozeninám*, které vyšly v roce 1975 či *Básníci pražského undergroundu* z roku 1986. Samizdatově vyšel básnický soubor *Třináct básniček* a až po roce 1989 sbírky *Plíšková podle abecedy*, *Hospodská romantika* a *Plíšková sobě*. Jak již název druhé ze sbírek napovídá i ve své poesii se držela hospodské tematiky.

Za normalizace prakticky nevystavovala. Do její básnické i umělecké tvorby se stále více prolíná znechucení politickým režimem a společenskou situací normalizačního Československa, vztahové a osobní problémy. Mahulena Nešlehová píše o jejích kresbách sedmdesátých let, které se vyznačovaly sarkasmem a ironií, že byly formovány stejně jako její texty pop art a neodada a, že překvapovaly originalitou absurdit. Jako příklady uvádí kresby *Erotiada* z roku 1972 a *Léto* z roku 1976.³⁶⁶ Během sedmdesátých a osmdesátých let, až na pár výjimek, většinou ve světě prakticky nevystavovala. Podařilo se uskutečnit například výstavy *Kresby, grafika* v Kabinetu grafiky v Olomouci v roce 1978 či stejnojmennou výstavu ve Výstavišti Černá Louka v Ostravě o čtyři roky později.

Po revoluci se dočkala velkého množství jak sólových, tak skupinových výstav. Zemřela v roce 1999. Dnes je zastoupena ve velkém množství galerií u nás i ve světě.

³⁶³ Míněn literární kritik Jan Lopatka, který se přes přátelství s Egonem Bondym sblížil s undergroundem, a který velmi oceňoval poesii Plíškové.

³⁶⁴ PLÍŠKOVÁ 2000, 9.

³⁶⁵ PLÍŠKOVÁ 2000, 223.

³⁶⁶ PLATOVSÁ 2007, 613.

2.2 Věra Jirousová

Věra Jirousová, rozená Vařilová, se narodila a vyrůstala ve čtyřicátých letech v pražské Libni. S rodiči si příliš nerozuměla. Její otec byl z vorařské rodiny a pracoval v ČKD, po roce 1948 se stal komunistickým funkcionářem, její matkou byla sudetská Němka a měla také blízko ke komunistické ideologii. Brzy se v ní probudil zájem o literaturu a umění. Toto životní období zachytila v memoárových textech *Tweety 1956–1963*.³⁶⁷

Jedním z prvních lidí, kteří ji výrazně ovlivnili byl redaktor časopisu *Výtvarná práce* Alexej Kusák, jedna z jejích prvních lásek, který byl v době jejich vztahu výrazně starší. Po absolvování elektrotechnické průmyslovky, kde vystudovala obor silnoproud, a také útěku z domova, šla studovat dějiny umění na Filozofickou fakultu Karlovy Univerzity.

Na fakultě se seznámila s Ivanem Martinem Jirousem, za kterého se v roce 1966 provdala. Byla to právě Věra, která Jirouse seznamovala s polooficiální kulturou šedesátých let a uváděla jej do života pražské bohémy. Ještě před dokončením studia se vzali. Po svatbě dokončila studium s diplomovou prací, ve které se zaměřila na Bohuslava Reynka. Toho během celého studia pravidelně navštěvovala na jeho statku v Petrkově, který byl za minulého režimu také jakýmsi centrem nezávislého umění. Dokonce jej i umělecky inspirovala. Věnoval ji jednu ze svých grafik *Věra V. poslouchá Vivaldiho*. Svou diplomovou prací i svými dalšími texty o něm, které psala kontinuálně během svého života, přispěla, k jakémusi jeho znovuobjevení, protože Reynek v té době byl téměř zapomenutým umělcem. Kvůli zaujetí do tématu své diplomové práce a lásce k tuzemskému umění v roce 1968 odolala nutkání odcestovat.³⁶⁸

Od roku 1966 byla redaktorkou časopisu *Výtvarné práce*, kde pracovala až do jejího zrušení v roce 1971. Práci ji tam pomohl získat Jirousův bratranec Jiří Padrta, která redakci v té době vedl. Zajímavý je například její text *Případ postmoderny* z roku 1970, který uveřejnila ve *Výtvarné práci*, kde vycházela z článku Leslieho A. Fiedlera *The Case of Postmodernism* a snažila se jej aplikovat na české prostředí. Poukazuje na složitost vymezení postmoderního umění, popisuje v něm nástup postmoderny v českém výtvarném umění a hudbě a snaží se jej doložit na příkladech. Podobně jako můžeme sledovat v textech jejího manžela Ivana Martin Jirouse³⁶⁹, které se tváří kriticky až akademicky, zde ilustruje situaci na české scéně na příkladech svých přátel a lidí ze svého okruhu, často umělců a umělkyn

³⁶⁷ JIROUSOVÁ 2018

³⁶⁸ KANTŮRKOVÁ 1980, 93.

³⁶⁹ Například *Zpráva o českém hudebním obrození*.

z prostředí zrovna se formujícího undergroundu. Ukazuje v něm, že postmodernu nelze jednoznačně definovat: ani její původ, ani její slohová specifika. Po absolvování Filozofické fakulty začala pracovat v Ústavu dějin umění Československé akademie věd na oddělení bibliografie, kde pracovala až do roku 1975. Podílela se například na přípravě hesel o českém umění 19. a 20. století pro francouzský slovník Larousse. Byla také kurátorkou a publicistkou.

Od roku 1965 byla aktivní členkou Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, která se formovala z řad osobností z výtvarné scény i jiných kulturních a intelektuálních disciplín pohybujících se v prostředí nezávislé kultury a undergroundu. Měla v ní víceméně čestnou a recesistickou funkci „tajemnice“ a je autorkou známého výroku, že „v Křižovnické škole se o tom nejdůležitějším nemluví“.³⁷⁰

Za studií na vysoké škole si oblíbila hudbu The Beatles a snažila se společně s Ivanem Jirousem takovou hudbu najít také v Praze.³⁷¹ V roce 1967 Jirous objevil The Primitives Group a společně s ní, svojí sestrou Zorkou Ságlovou a jejím manželem Janem Ságlem začali záhy s kapelou spolupracovat. Společně tvořili výtvarný tým, který vytvářel pódiové vizuální doprovody koncertů. Věra Jirousová na toto angažmá v knize Jaroslava Riedla vzpomíná: „*Studovala jsem tehdy dějiny umění a beatové skupiny jsem neměla moc ráda. Různých kapel po Praze byla spousta, ale když jsem slyšela Primitives Group, bylo to něco výjimečného. Hráli psychedelickou hudbu, ale působilo to tak trochu legračně, protože do své pódiové prezentace cpali takovou pokleslou surrealistickou imaginaci. Tak jsme za nimi šli a nabídli jim, že pro ně vytvoříme sourodý výtvarný styl.*“³⁷²

The Primitives Group měli v repertoáru písně The Doors, The Fugs či Franka Zappyy. Kapela přejímala i vizuální poetiku těchto kapel, vedle toho také hojně užívala symboly a styl hippies. Jejich koncerty do té doby byly doprovázeny světelnou show, vzhazováním balónků do publika, ale i promítáním filmů a diapoziivů.³⁷³ Často užívali na pódiu ohňů. To inspirovalo výtvarný tým ke koncepci série koncertů, které byly věnované jednomu z přírodních živlů. Na oheň se však nedostalo, zamýšlený *Fire feast* se neuskutečnil. Ohnivou symboliku ale využili u kapely The Plastic People of the Universe, kde na tuto svou práci navázali, když jim Zorka Ságlová vytvořila ohnivě logo se salamandry.

Od začátku se snažili o sourodý výtvarný styl, který měl doprovázet koncerty kapely. The Primitives Group pracovali do té doby pouze s vizuálními efekty, hlavně zmíněnými ohni na pódiu. S novou výtvarnou koncepcí, kdy sjednotili scénu a kostýmy muzikantů, hráli

³⁷⁰ ELŠÍKOVÁ 2011, 26.

³⁷¹ KANTŮRKOVÁ 1980, 89.

³⁷² RIEDEL 2016, 25.

³⁷³ JIROUS 1969b, 14.

Primitives Group poprvé na 1. Československém beatovém festivalu 21. prosince 1967 v pražské Lucerně.

Věra Jirousová se v rámci svého fungování kolem kapely starala hlavně o výtvarnou stránku kapely a později také o texty. V té době byla fascinována studiem Cornelia Agrippy z Nettesheilmu a jeho kabalistickou mystikou, kterou začala spolu s Jirousem vnášet do vizuální stránky kapely.³⁷⁴ Celému výtvarnému i hudebnímu kolektivu The Primitives Group magické, okultistické a mystické texty tohoto humanistického učence s psychedelickou hudbou korespondovaly.³⁷⁵

Texty však byly využívány pouze k ikonografickému pojetí scénografického a kostýmového doprovodu koncertů. Hrály a zpívaly se stále písně přejaté od západních undergroundových kapel. Jirous o tomto vystoupení napsal do *Výtvarné práce*: „*Proti dřívějším pořadům byla značně zesílena výtvarná složka. Malíř Dušan Kadlec sejmul členům skupiny posmrtné masky, které byly nalezeny, opatřeny vlasy a vystaveny na tyčích na kraji pódia. Hudebníci měli rovněž pozlacené obličejy a vystupovali před pozadím, na které Zorka Ságlová namalovala podle staré japonské předlohy fialově, černě a zlatě krajinu s květy, upomínající kresbou na styl comicsů. Z galerií byly na scénu házeny popsané balóny, na vrcholcích zlatých masek zapaloval zpěvák barevné bengálské ohně; produkce byla provázena obvyklou světelnou hrou.*“³⁷⁶ Oproti tomu Jaroslav Pacovský napsal do *Mladého světa* ostrou kritiku, kdy jim vyčetl, že si hrají na světové a jejich scénérii přirovnal k Ladovým obrázkům čertíků. Jiří Černý do toho samého periodika napsal, že jejich pojetí je nebezpečí pro tuzemskou beatovou hudbu, když „*zdůrazňují vnější stránky věci*“.³⁷⁷ Jednalo se v rámci české bigbeatové a psychedelické hudební scény o něco zcela nového. Již předchozí scénografie koncertů The Primitives Group s ohnivou show a s „pokleslou surrealistickou imaginací“, jak ji nazvala Věra Jirousová, byla v rámci české rockové hudby neobvyklou záležitostí. Zde se dá již ale mluvit o umělecky významné scénografii v rámci rockového koncertu, což byl i ve srovnání se západními scénami unikát. Kapela tedy touto výtvarnou stránkou svých koncertů předběhla i západní rockové scény. V tom spočívá výjimečnost The Primitives Group, kteří jsou jedním z nejdůležitějších prvků formujících tuzemský underground, přestože měli v repertoáru pouze skladby přejaté od západních kapel a ani kvalitou hudebního provedení tolik nevynikali.

³⁷⁴ STÁREK / VALENTA 2018, 33.

³⁷⁵ JIROUS 1969b, 13.

³⁷⁶ JIROUS 1968, 8.

³⁷⁷ Tamtéž.

Přestože se od začátku snažil „Magor“ i Věra o těchto jejich aktivitách dávat vědět v uměleckém světě, především svými články ve Výtvarném umění a dalších odborných časopisech, tak soudobá umělecká kritika beatovou hudbu považovala z uměleckého hlediska za okrajovou. Působení tohoto týmu při kapele bylo výjimečné také v tom, že do bigbeatového koncertu přinášeli prvky happeningu, který byl tehdy na výtvarné scéně, zvláště té nezávislé, v rozkvětu.

Vytvářeli koncertní představení, využívající zvířecích motivů, které zastupovaly živly, kterým byly jednotlivé představení věnované. 20. února roku 1968 předvedli v pražském Music f clubu hudebně-vizuální písma *Fish Feast*. Tematicky se akce konala hned druhý den, který ve zvěrokruhu připadal znamení Ryb a zároveň dle Agrippova pojetí mytologie patřila právě rybám a vodě roční období zima.³⁷⁸ Zorka a Jan Ságlovi se zase zabývali kelty, k tomu se připojilo Věry studium kabaly a společně dávali dohromady scénografii založenou na ikonografii žvlů.

Scénu, na které spolupracoval opět Dušan Kadlec tvořily temně modré houby z porézni hmoty, která měla připomínat vodní hladinu. Dle Jirousové se mělo jednat o modř Yvese Kleina, jehož čistotu milovali.³⁷⁹ Za zády hudebníků byl projektován mořský příboj. Na pódiu byly živé i vycpané ryby. Nad pódiem byly rybářské sítě a do prvních řad cákána voda. Zpěvák Ivan Hajniš v jeden moment hodil do publika živého kapra.³⁸⁰ Byly vytvořeny také kostýmy v zelenomodrých barvách z igelitu a alobalu, které díky tomu vytvářely obrazce. Byly na nich medúzy a ryby. Ty ušila Ságlová. Zároveň to bylo poprvé, kdy měla skupina svoje kostýmy.³⁸¹ Nechyběly ani tradiční ohnivé efekty.

V prosinci toho roku následoval další význačný koncert The Primitives Group, účast na dvoudenním II. beatovém festivalu v Lucerně. [7] Tam vystoupili s komponovaným pořadem, kdy hráli převážně skladby skupiny Franka Zappy The Mothers of Invention, a který byl opět věnován Agrippovi z Nettesheimu, kde hlavně výtvarná složka vycházela z jeho kosmologie. Kapela vystoupila v kostýmech s planetami na prsou a dalšími vesmírnými tělesy a obličejí pomalovanými kabalistickými znameními. Zpěvák Ivan Hajniš měl Venuši, která je dle Agrippovy symboliky zvuků melodie, ale také něčeho bujného, smyslného a dovádivého a protaženého svým rozsahem. Což na jednoho z nejživelnějších a nejsmyslnějších rockových interpretů šedesátých let sedělo. Sólový kytarista Josef Janíček představoval drsný ostrý a hrozivý Mars, doprovodný kytarista Martiník smutný, hluboký a vážný hlas Saturnu. Ivan

³⁷⁸ JIROUS 1969b, 15.

³⁷⁹ JIROUSOVÁ 1980, 90.

³⁸⁰ SÁGL 2013, 76.

³⁸¹ SÁGL 2013, 22.

Pešl, hrající na basovou kytaru, měl na sobě Slunce melodické, slavností, čisté a lichotivé, varhaník Kadlec Měsíc kombinující smutek a hněv a bubeník Josef Šíma Jupitera, který představuje zvuky vážné, táhlé, napjaté, líbezné, veselé a příjemné. Otázkou je, zda byly jednotlivé planety přiděleny na základě nějakých hlubších znalostí hudební teorie či pouze spíše pocitově. Oproti vystoupení na stejné akci z minulého roku opustili monumentální ohnivé efekty. Jirous ve své recenzi o tomto festivalu označil celkový projev skupiny za vědomě avantgardní.³⁸²

17. ledna 1969 skupina po personální reorganizaci a s novými skladbami převzatými od The Doors, The Fugs a Jimiho Hendrixe na *Fish feast* navázala akcí věnovaná živlu vzduch nazvaná *Bird Feast*. Ten proběhl ve znamení Vodnáře, který dle Agrippy je symbolem létajících živočichů. Výtvarný tým připravil vizuální koncepci, kdy se promítaly diapozitivy ptačích koláží Jiřího Koláře a různé filmy a diapozitivy s ptactvem a scéna i sál byly obklopena peřím a živými ptáky – holuby a hrdličkami a mezi skladbami se pouštěly zvuky ptačího zpěvu. Peří, které použili bylo z ochočené volavky, kterou společně s Jirousem Věra chovala a zbytek byl z podniku na zpracování kuřat v Libuši. Bylo použito 100 kg peří, některé bylo na zemi, některé nalepené na papírech, které byly na stěnách. Scéna vybízela k interaktivitě, když při produkci vyhazovali posluchači peří do vzduchu. Nad diváky byly umístěny obrovské balóny podobné doutníkům.³⁸³ Jirous tuto instalaci označuje za environment.³⁸⁴

Při těchto koncertech byli najímání i jacísi komparsisté. Jedna dívka, jejíž jméno není známé, která byla během představení ve vitrině zakrytá pouze peřím [6], byla po zveřejnění snímku z koncertu v časopise Pop Music Expres celostátně hledaná, kvůli útěku z domova, a díky fotografii ji policie dopadla. Jirous v tom vidí jakýsi předobraz toho, že následně StB v boji s alternativní kulturou a hlavně undergroundem, až do takzvaného „Procesu s Plastic People“ měla takovou taktiku, že neprováděla vůči umělkyním a umělcům represe, ale vytvářela policejní nátlak na lidi, kteří v undergroundové kultuře byli v okolí kapel a nebo dokonce vůči pouhým divákům. ³⁸⁵ Koncert měl bohužel oběti v podobě mrtvé hrdličky, a proto později využití živých zvířat při scénografiích koncertů členové The Primitives Group raději opustili.

Jirousová ve scénografii koncertu opět využila svých znalostí kabaly. Dokládají to fotografie člena výtvarného týmu skupiny Jana Ságla [5], na kterých je Věra zachycena, jak

³⁸² JIROUS 1969a, 9.

³⁸³ SÁGL 2013, 98.

³⁸⁴ JIROUS 1969b, 17.

³⁸⁵ JIROUS 2008, 28.

maluje na nahá těla členů kapely kabalistické znaky. Souvisí to s Corneliem Agrippou, kterého Jirousová v té době objevila a byla fascinovaně studovala jeho dílo. Kromě této ikonografie odkazující na kabalou a jeho dílo začala pro kapelu psát texty inspirované Agrippovou mystikou. Některé byly dokonce již psány s konkrétním scénografickým záměrem. Kabala nebyla využívána ortodoxně, ale byly využívány poetické prvky v ní obsaženy. Na *Bird Feast* byl pozván významný teoretik výtvarného umění Pierre Restany a výtvarník Martial Raysse.

Roku 1969 spolu s Jirousem a manželi Ságlovými navštívila na Pražském beatsalonu koncert The Plastic People of the Universe. Jirouse na tomto koncertu kapela po všech stránkách zaujala, jak popisuje ve svých pamětech *Pravdivý příběh Plastic People*.³⁸⁶ Společně je oslovili a přizvali je na land-artový happening Zorky Ságlové *Házení míčů do Průhonického rybníka*, pro jehož realizaci Ságlová potřebovala větší množství akce se účastnících lidí. Záhy po tomto setkání, v květnu 1969, začalo partnersko-bratrsko-sestersky propojené kvarteto s The Plastic People of the Universe spolupracovat. Výtvarné koncepty, které započali u The Primitives Group rozvinuli s touto kapelou. Nejednalo se o přímou návaznost, ale využívali podobných mechanismů.

Spolu s nimi k The Plastic People of the Universe odešli také všestranný hudebník Josef Janíček, který kapelu po hudební stránce hodně pozdvihl, a o ohnivou show se starající Zdeněk Hrabě. Zakladatel skupiny Milan Hlavsa míní, že motivací přestupu tohoto týmu z The Primitives Group do jeho kapely byl postupný rozpad The Primitives Group a snaha zachování kontinuity jejich práce. Většina členů kapely The Primitives Group chtěla cestovat a hrát po světě³⁸⁷ a okolnosti srpna roku 1968 tyto touhy ještě umocnily. Většina hudebníků pak skutečně skončila v emigraci. Vedle toho postupně docházelo k uměleckým i lidským neshodám v kapele.

Lidé z výtvarného týmu dokonce zamýšleli, že ještě spolu s Janíčkem založí novou skupinu s názvem *Fafejta Gums*.³⁸⁸ Odkazuje se zde na pražského drogistu Fafejtu, který používal originální slogany při prodeji prezervativů Primeros. Jejich skutečné zaujetí pro tuto bizarnost, dokazuje to, že v roce 1972 uskutečnila Zorka Ságlová happening *Pocta Fafejtovi*, kde hráli hlavní roli prezervativy a Věra Jirousová zase napsala text k písni The Plastic People of the Universe *The Song Of Fafejta Bird About Two Unearthly Worlds*.

³⁸⁶ JIROUS 2008, 84.

³⁸⁷ KANTŮRKOVÁ 1980, 92.

³⁸⁸ HLAVSA / PELC 2001, 39.

Nakonec umělecký tým celý přešel k The Plastic Plastic People of the Universe. Prvním společným projektem byla příprava pro finále Pražského beatsalonu 1969, které se konalo v F klubu v Národním domě na Smíchově. Tam se odehrála premiéra jejich představení *The Universe Symphony and Melody about Plastic Doctor*, které opět pracovalo s mystikou planet. Pro něj Jirousová připravila texty a scénické provedení. Stále k tomu využívala dílo a osobnost teosofa a okultisty Cornelia Agrippy. Znalostí o něm využila již ve své tvorbě pro The Primitives Group. Těla muzikantů The Plastic People of the Universe na koncertu na finále Pražského beatsalonu i několika následujících pomalovala okultistickými symboly a planetami dle Agrippových spisů. Spolu s textařem kapely Michalem Jernekem vytvořili také tematické texty, které Hlavsa pohotově zhudebnil.³⁸⁹ Takto začala fungovat práce na nových skladbách skupiny. Věra se spolu s Jirousem starala o výběr textů, či je psala ve spolupráci s Jernekem a Hlavsa se staral o hudbu. Kapela od té doby dávala důraz na básnickou kvalitu svých textů.³⁹⁰ To byl velký rozdíl oproti práci s kapelou The Primitives Group. Zde byla jejich činnost více komplexní, když mohli kromě výroby kostýmů a přípravy scény tyto složky ještě podpořit texty k tomu pasujícími skladbami. Postupně se jim dostávalo v kapele daleko většího vlivu.

Do výše zmiňovaného představení dále zakomponovali scénérii odehrávající se v kanadském pralese, kde mistr Diviš, vynálezce bleskosvodu, popíjí s Roy Estadem z Mothers of Invention³⁹¹ na střeše domu hrůzy a říká Věrou Jirousovou napsaný monolog: *“Všechno je matoucí Oblé věci se lesknou děsem Velké se snadno mísí Malé obludné předměty bez hran nás pohlcují Láska se rozpouští v magickém kotli času Taranisi³⁹²! Vládce nebeského kola! Taranisi! Přichází Samain³⁹³ Nebeské vojsko se valí z kopců a jeskyň Taranisi! Oheň a hvězd dej milujícím!”³⁹⁴* Věře k této skladbě byly zdrojem keltské legendy Mabinogi, které toho času na popud Ságlových studovala. Ty vypráví o hrdinech a vládčích starověkého Welesu. Jedná se o texty, které jsou pro svou poetiku a jemné básnické obrazy součástí evropského kulturního dědictví. Důvod k využití mytologie pro tvorbu kapely byl podobně jako u využití práce Agrippy takový, že Jirousová tyto pověsti z vlastního zájmu studovala a přišlo jí příhodné je využít v psychedelické kapele, která se ve své tvorbě také snažila působit mysticky.

³⁸⁹ JIROUS 2008, 87.

³⁹⁰ WILSON 2011, 49.

³⁹¹ Kapela Franka Zappy, kterým se Plastic People inspirovali a zpočátku hráli jeho skladby.

³⁹² Nejvýznamnější z keltských bohů, jeho atributem je nebeské kolo.

³⁹³ Druhý hlavní keltský svátek, kterým začíná studená polovina roku.

³⁹⁴ JIROUS 2008, 88.

Pásmo následně ještě rozvinula pro koncert v Mánesu, který se konal 3. července téhož roku. Části o jednotlivých planetách spojovala píseň o plastickém doktorovi. Představování doprovázela pyrotechnická show „fuerwerk“, v té době již na české psychedelické scéně zakořeněná.³⁹⁵ Stylizaci skupiny do mystického prožitku ještě umocňovala.

V části věnované Saturnu, kterou Jirousová ikonograficky dle výše zmíněných mystických a mytologických textů interpretovala jako planetou klidu a odpočinku, si kapela lehla na zem, kouřila a poslouchala skladbu *The Gift* od The Velvet Underground. V části věnované Marsovi za doprovodu veršů „*Mars je veliký bojovník, který zabije ryby, ptáky a hmyz*“ obětoval Hlavsa živou slepici, kterou na pódiu zařizl. Tím si vysloužili negativní kritiku v časopise *Melodie* od Jana Křtitele Sýkory.³⁹⁶

Věra Jirousová byla klíčovou postavou výtvarné složky vystoupení mytologického období The Plastic People of the Universe, které probíhalo od příchodu výtvarného kvarteta ke kapele zhruba do konce roku 1972, kdy se ke skupině přidal Vratislav Brabenec a kapela začala pracovat hlavně s Bondyho a později také Brabencovými texty. Členové kapely za ní chodili, aby jim zhodnotila jejich různé bizarní nápady, kterými chtěli doprovodit jejich hudební vystoupení. Ať se jednalo o sofistikovanější nápady, kterými chtěli podpořit či rozvinout textovou složku či prvoplánovitější, které měly pouze účel šokovat a provokovat. Důležitým prvkem vystoupení byly barevné kouřové efekty.³⁹⁷

Další významnou scénografickou realizací, kterou Jirousová připravovala a opakovaně ji využívali, byla scéna, ve které nad pódiem viselo deset velkých igelitových pytlů nafouknutých vysavačem, kolem pódia byly ohně a sloupky se silně zapáchajícími voňavkami dovezenými z Ruska, které kapela v závěru koncertu v rámci performance házela do publika.³⁹⁸ Igelitové pytle podivuhodně odrážely a pohlcovaly světla reflektorů, čímž se jim povedlo zase o něco dál posunout světelnou show, která je při rockových koncertech důležitá. [9] Účel byl vlastně jen ten, že pak celé publikum po voňavce zapáchalo, a proto rozhodně na koncert nezapomněli.

V té době bydlela s Ivanem Martinem Jirousem na pražské Balabence. Spolu s ním se snažili skupinu také vzdělávat v kulturní oblasti, aby hudebníci měli širší kulturní přehled. Jirous v memoárech *Pravdivý příběh Plastic People* vzpomíná, jak jim u nich doma předčítali Rianoniny *Ptáky*. Tento text přímo v tvorbě kapely nevyužili, ale byl součástí jakéhosi kulturního vzdělávání hudebníků, které Věra a Ivan Jirousovi systematicky v rámci svého

³⁹⁵ JIROUS 2019, 50.

³⁹⁶ HLAVSA / PELC 2001, 64.

³⁹⁷ HLAVSA / PELC 2001, 44.

³⁹⁸ HLAVSA / PELC 2001, 55.

působení v kapele dělali. V rámci svého vzdělání a tehdejšího zaměření kapely se jednalo hlavně o „přednášky“ z dějin umění. Oba se později spolu ještě například s Egonem Bondym či Jiřím Němcem snažili různými přednáškami po bytech či hospodách dát kulturní vzdělání lidem z undergroundové komunity. Viděli v nich umělecký potenciál, a proto se jim snažili dát uměnovědné znalosti, kterých by se jim jinak nedostalo. Tyto přednášky se lišily od klasických podzemních univerzit, které většinou navštěvovali intelektuálové, kteří na vysoké škole alespoň nějakou dobu studovali či se systematicky samovzdělávali tím, že tyto přednášky byly koncipované pro lidi bez jakéhokoliv formálního vzdělání s minimálním kulturním rozhledem.

Při tomto večeru také přiměli jejich manažera Pavla Kratochvíla, který od skupiny zanedlouho odešel, aby upustil od záměru z nich udělat profesionální kapelu, která by hrála velké koncerty za drahé zakázky. Jirousovi ale přesvědčili skupinu, aby se raději vydala alternativnější cestou a nezpronevěřila se showbyznysu, jako to té době udělaly některé západní kapely hrající podobný styl hudby.³⁹⁹ Věra spolu s „Magorem“ byli ostře proti ústupkům establishmentu, a proto například kapele rozmluvili, aby přijala nabídku manažera hrát na turné v Malajsii, což vyvolalo roztržku a následně se kapela rozštěpila na ty, kteří byli s Jirousovými a kteří se přiklonili ke Kratochvílovi. Většina zůstala sice na straně Jirousových, a v tom složení pokračovali, ale za cenu ztráty výhod profesionální kapely.⁴⁰⁰ Zde jsou vlastně položeny základy pozdějšího undergroundu.

The Plastic People of the Universe koncertovali také na dernisáži výstavy Zorky a Jana Ságlových a Jiřího a Běly Kolářových *Někde něco*, kde Ságlová představila svůj slavný land art *Seno-sláma*, do kterého se aktivně zapojilo celé společenství kolem The Plastic People of the Universe. Na dernisáži měla kapela koncert, kde poprvé zazněla skladba *The Sun*, ke které text opět napsala dvojice Jirousová – Jernek, přičemž Věra psala serióznější část textu a její kolega tu bizarnější. Text písně byl napsán v angličtině a recitativy v češtině, protože v té době se kapele zdál anglický jazyk pro rockovou hudbu nejvhodnější. To opět vystihuje udávaný trend tohoto „mytologického“ období, kdy se Jirousová snažila se svým manželem a dalšími členy výtvarného týmu o nejtěsnější vztah kapely The Plastic People of the Universe a výtvarného umění.⁴⁰¹ Píseň *The Sun* je jednou z nejpůsobivějších z tohoto „mytologického“ období a zachovala se na záběrech Jana Špáty, které nahrál v rámci koncertu v Horoměřicích v roce 1969.

³⁹⁹ JIROUS 2008, 89.

⁴⁰⁰ HLAVSA / PELC 2001, 69.

⁴⁰¹ JIROUS 2008, 92.

Věra Jirousová byla velmi plodnou básnířkou. Poesii se aktivně věnovala již od studií na Filozofické fakultě. Její texty pro The Plastic People of the Universe vznikaly tak, že nejdříve napsala báseň v češtině, která byla následně přeložena do angličtiny. Tu kapela v období, kdy s nimi Jirousová spolupracovala, v písňových textech upřednostňovala. Velké množství jejích textů pro The Plastic People of the Universe se bohužel nezachovalo, ani na deskách, ani na záznamech z koncertů. Na albu *Muž bez uší*, které je kompilací nahrávek z koncertů mezi roky 1969 až 1972 je nicméně zaznamenána píseň se jejím textem *The Song Of Fafejta Bird About Two Unearthly Worlds*, který do angličtiny přeložil Paul Wilson.⁴⁰² Později napsala i texty pro písničkáře Vlastu Třešňáka

Za normalizace své básně publikovala v undergroundové časopise Vokno i samizdatových edicích Expedice a Petlice. Přispěla do undergroundových básnických sborníků *Nějakej vodnatej papírovej člověk*, který je věnován Jiřímu Němcovi k 45. narozeninám či *Egonu Bondymu ke 45. narozeninám*. Ten ji naopak věnoval básně ve sbírkách *Mí přátelé*⁴⁰³, kde reaguje na její báseň ze sborníku ke svým narozeninám a *Mirka*⁴⁰⁴, obě z roku 1975. Její básnické texty z období, kdy se pohybovala v undergroundu vyšly po roce 1989 ve sbírkách *Co je tu, co tu není*⁴⁰⁵, jejíž první verzi dopsala v roce 1976 a reflektuje v ní mimo jiné svůj vztah s Jirousem a zkušenost života v disentu a *Krajina před bouří*⁴⁰⁶, která obsahuje její básně v próze. Vydala také vlastní bibliofilii *Podél řeky*⁴⁰⁷. Eva Kantůrková píše o její poezii jako o reflexivní, a že „je při vši ženskosti vlastně neženskou“.⁴⁰⁸ Martin C. Putna její poezii hodnotí jako „ženskou“ a spirituální a přirovnává ji k Věře Linhartové. Vedle toho ve svém monumentálním díle *Česká katolická literatura* píše, že přestože byla osobnostně součástí undergroundu, tak její poezie má s ostatními undergroundovými básníky a básnířkami málo společného, protože na rozdíl od nich nepracuje s vulgarismy, provokativní sexualitou ani performovanou „ne-umělostí“.⁴⁰⁹ Zároveň ale píše, že mystičnost se kterou popisuje například obraz Panny Marie je až psychedelický, a v tomto smyslu její poezie do undergroundu patří.⁴¹⁰ Jako příklad zde uvádím jednu její báseň *Uzavřené tělo*, kterou napsala v době, kdy umělecky spolupracovala s The Plastic People of the Universe: „je ticho listí zlátne / tady i tam je nejisté / usínání a probouzení / den obrácený zády / v povětrí můj zelený / čas svatby

⁴⁰² RIEDEL 2016, 355.

⁴⁰³ BONDY 2015, 814.

⁴⁰⁴ BONDY 2015, 931.

⁴⁰⁵ JIROUSOVÁ 1995.

⁴⁰⁶ JIROUSOVÁ 1998.

⁴⁰⁷ JIROUSOVÁ 2003.

⁴⁰⁸ KANTŮRKOVÁ 1980, 87.

⁴⁰⁹ PUTNA 2017, 792.

⁴¹⁰ PUTNA 2017, 796.

*hmyzu / černé a bílé hvězdy / padají je mlčení / tam i tady / sivé nebe se rozvětjuje / ozvi se hlasem potěšení / moře a břeh vítr a plamen / se nemilují víc / kde je co není / co nemá jméno noc tma / svět pouhý dech / odděluje soumrak / a svítání*⁴¹¹ Tato báseň má podobně jako v textech co psala pro The Plastic People of the Universe mystický podtext a zároveň má jakousi psychedelickou a obrazotvornou atmosféru.

V její poezii hraje důležitou roli vzdělání historičky umění a jsou ovlivněny setkáními s Reynkem.⁴¹² Básněmi se zabývala i teoreticky. Napsala studie o poezii Reynka a undergroundového básníka písíciho pod vlivem beatnické poetiky Milana Koča.

Dále vytvářela kompozice k propagačním fotografiím skupiny, které fotil Jan SágI. Vytvořila kompozice snímků ze zámku Valeč, kde sedí The Plastic People of the Universe nazí na velkých pískovcových rybách v lese nad zámkem. [8] Ta byla vystavena na nástěnce Pražského kulturního střediska, což vzbudilo velké pohoršení a bylo jedním ze spouštěčů toho, že upadli v této instituci v nemilost. V kapele fungovala také příležitostně jako doprovodná zpěvačka. Její první hostování proběhlo během jejich pobytu ve Skále na Humpolecku, kde kapela pravidelně po okolí hrála, a přitom si těžbou dřeva v lese vydělávala na aparaturu. Jirousová s kapelou zpívala například píseň *Give Peace a chance*,⁴¹³ známou to píseň Johna Lenonna.

Když komparujeme výtvarné aktivity kolem kapel The Primitive Group a The Plastic People of the Universe, tak jedním z hlavních rozdílů je ten, že u The Primitives Group se umělecký tým snažil více o hlubší ikonografické pojetí výtvarných prvků a celkově byla motivace udělat z využití scénografie a kostýmů u rockových koncertů své místo v rámci české umělecké scény. Proto také Věra a Martin Jirousovi psali množství článků do odborných časopisů o umění, kde tyto aktivity prezentovali. Oproti tomu při práci u kapely The Plastic People of the Universe šli spíše cestou celkového propojení výtvarna a hudby. Měli totiž možnost většího vlivu na fungování kapely, hlavě výběrem textů a také užívání prvků happeningu při vystoupení, které korespondovaly se se scénou a kostýmy. Výsledné dílo nebylo tak jednotné, ale snažilo se více šokovat. To bylo také dáno tím, že v té době bylo již jasné, že undergroundové kapely budou fungovat na pomezí legality, proto také šli v koncepci své práce s kapelou jinou cestou. Díky této větší svobodě fungování kolem The Plastic People of the Universe, jejich působení více připomínalo práci Andyho Warhola se

⁴¹¹ JIROUSOVÁ 1995, 54.

⁴¹² PUTNA 2017, 794.

⁴¹³ JIROUS 2008, 103.

skupinou The Velvet Underground, což jim bylo nepochybně vzorem. Jirous se stal později, stejně jako Warhol, uměleckým vedoucím The Plastic People of the Universe.

Byla také jedním z lidí, kterým si podařilo přivést do kapely kanadského bohemistu, kytaristu a zpěváka Paula Wilsona, který kapelu velmi ovlivnil především tím, že jim pomohl zapracovat na angličtině, kterou v té době kapela velmi využívala a také je seznámil s reáliemi západní nezávislé scény. Wilson ve svém textu *Jaký je to dělat rock v policejním státě? Stejný jako všude jinde, jenom těžší. O moc těžší* z roku 1983 píše, že se poprvé setkal s Věrou a Ivanem Jirousovými, když jej přivedl výtvarník Jan Steklík do malého bytu Jirousových, kde zrovna pořádali večírek, na němž se podávala Jirousova specialita, knedlíky zvané bosáky. Tam se také seznámil s kapelou The Plastic People of the Universe.⁴¹⁴ Ti jej okamžitě fascinovali svým životním stylem, zaujetím pro hudbu a také výtvarnou stránkou jejich vystoupení, o které se starala právě Věra s „Magorem“, jak byl přezdíván Ivan Jirous, a záhy se ke skupině přidal.

Jak postupně začal ochabovat jejich vztah s Jirousem a kapela změnila poetiku novým repertoárem, kdy se začali orientovat na poezii Egona Bondyho, tak postupně přestala mít v prostředí kapely The Plastic People of the Universe vliv. V undergroundu byla stále váženou postavou jako básnířka a později publicistka a kritička, můžeme-li přímo o něčem takovém hovořit v prostředí undergroundu, v undergroundových samizdatových periodících.

Sama svou spolupráci s undergroundovými kapelami hodnotí takto: „*Pomáhala jsem jim v tom, co zase já trochu umím, protože jsem si oblibila jejich hudbu. Dělají dobře svoji věc, a jestliže tuto věc mohu v současném světě považovat za pozitivní, přeji si být při tom a spolu. Dělat dobrou muziku je pro mě stejně respektabilní, jako malovat dobré obrazy nebo psát dobrou literaturu.*“⁴¹⁵ Dále říká, že ji tyto aktivity daly možnost sdílet svoje zájmy, což ji přímo v prostředí oboru dějin umění nestimulovalo z důvodu, že lidé v tomto prostředí na ni byli příliš introvertní, a především měla možnost sama tvořit, a ne jen být pasivní historičkou a teoretičkou umění. Poprvé byla součástí živé umělecké scény, po tom, co umění pouze studovala.

Bohuslav Reynek jí počátkem sedmdesátých let doporučil se seznámit s filosofem a psychologem Jiřím Němcem, s nímž navázala milostný vztah a v roce 1972 se jim narodil syn Tobiáš Jirous. V té době byla ještě vdaná za Ivana Martina Jirouse, a tak dle dobových zákonů byl v jeho rodném listě právě on. Tobiáš se stal později hudebníkem, hrál například jako bubeník s undergroundovou kapelou DG 307 a v současnosti se realizuje jako DJ, herec,

⁴¹⁴ WILSON 2011, 46.

⁴¹⁵ KANTŮRKOVÁ, 88.

prozaik a básník. Vydal sbírky *Slova pro bílý papír* či *Zakončený deník*. Později se Jirousově a Němcovi narodil syn Daniel, kterého dali k adopci do rodiny evangelického faráře, disidenta a spolužáka Vratislava Brabence z Komenského bohoslovecké evangelické fakulty Miloše Rejchrt. Naproti tomu Jirous v té době zase udržoval vztah s manželkou Jiřího Němce Danou, která bydlela v bytě v Ječné ulici, který se v té souvislosti stal centrem pražské undergroundové komunity a neoficiálního intelektuálního života. Věra Jirousová tak zůstala v kontaktu s undergroundem i po rozchodu s Jirousem, ze kterého se stal jeho hlavní ideový vůdce.

Před zatčením lidí z undergroundu a následného takzvaného "Procesu s Plastic People" v roce 1976, začala část lidí z undergroundu očekávat, že by režim proti nim mohl nějak ostřeji zakročit. Věra Jirousová spolu s Jiřím Němcem proto byli svědkové v na narychlo udělané svatbě Vratislava Brabence a Marie Benetkové.⁴¹⁶ Během tohoto procesu byla společně s Němcem aktivní, když například objížděli lidi z prostředí undergroundu a varovali je. Díky této jejich aktivitě se podařilo zachránit obrovské množství fotografií z undergroundových akcí Jana Ságla,⁴¹⁷ když jej přijeli varovat na jejich chalupu v Křížové pod Blaníkem. Díky nim mohou být některé použité i v příloze této práce. S Jirousem měla stále dobré vztahy. Dokladem toho je kupříkladu fakt, že když probíhala na Západě kampaň za Jirousovo osvobození v rámci tohoto procesu, tak StB zjistila, že se zástupci novinářů ze západních zemí se má sejít Jirousová. Omylem ale zadrželi Jirousovu druhou ženu Julianu, zatímco ve skutečnosti se v té věci angažovala jeho bývalá žena, tedy Věra Jirousová. Tuto variantu vůbec nevzali v potaz.⁴¹⁸ Během procesu byla jednou z hlavních strůjků kampaně za jejich osvobození. Díky tomu, že byla Jirousova manželka a měla tedy stejné jméno, tak se jí podařilo dostat na soudní procesy a o nich spolu s Václavem Havlem psali reportáže do exilových a západních médií. Následně podepsala Chartu 77 a v reakci na to byla často vyslýchána StB a bylo jí definitivně znemožněno se jakkoliv oficiálně věnovat své profesi historičky umění a výtvarné kritičky.

Kamila Bendová Věru Jirousovou označuje za jednu z klíčových hybatelů undergroundu a poukazuje přitom na dění kolem The Plastic People of the Universe. Její zásadní počin vidí v tom, že dala dohromady Jiřího Němce a Václava Havla a tím pomohla propojit kulturní underground s intelektuální scénou. Oceňuje její strategii propojení undergroundu s Havlem,

⁴¹⁶ BRABENEC / KALENSKÁ 2010, 122.

⁴¹⁷ SÁGL 2013, 31.

⁴¹⁸ JIROUS 2008, 160.

kteřý se ho zastal při procesech v roce 1976, ale také její práci při vzniku Charty.⁴¹⁹ Důležitost Jirousové v rámci undergroundové kultury potvrzuje také Silvestra Chnápková, která se starala o undergroundovou komunitu Osvračín, kde Věra často pobývala. Říká, že přes svoji něžnost a křehkost byla v rámci undergroundu vůdčí osobností, jejíž význam přirovnává k Daně Němcové. Na druhou stranu sděluje, že někteří muži v undergroundu těžce nesli, že tak silně undergroundovou poetiku ovlivňuje žena. Dodává zároveň, že Jirousová svojí poezií velmi ovlivnila básnickou poetiku Ivana Martina Jirouse.⁴²⁰

V dubnu 1978 v rámci představení *Pašijových her* od The Plastic People of the Universe u Václava Havla na Hrádečku se autorsky spolu s Vratislavem Brabencem a Marií Benetkovou podílela na vzniku skladby *Dopis Magorovi*⁴²¹ a v nahrávce této písni rovněž recitovala. Jedná se o vyznání obdivu k tehdy již bývalému manželovi a zároveň o podporu při jeho pobytu ve vězení. Toto a mnoho jiných výše uvedených věcí svědčí o úzkých a dobrých mezilidských vazbách v české undergroundové komunitě. Tímto se znovu vrátila k aktivnímu působení v kapele, ale od té doby se vždy jednalo jen o drobné a jednorázové projekty. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let společně s Jiřím Němcem byla častou návštěvnicí Havlovy chalupy a úzce se s ním i také jeho disidentským okruhem spřátelila.⁴²²

Koncem sedmdesátých let znovu hostovala v The Plastic People of the Universe, když zpívala ve dvou představeních „mýdlového“ muzikálu *Hello Fellow – Ave clave*, ke kterému napsal libreto Eugen Brikcius. Jednalo se o Brikciův první a zároveň poslední muzikál, který napsal krátce před emigrací. Text libreta je v latině, jako velká část Brikciova literárního díla. Premiéra se konala 30. března 1979 v rámci vernisáže neoficiální bytové výstavy Brikciových obrazů, ke které napsala úvodní text, a čtení jeho poesie v bytě Pavla Brunnhofera v Náplavní ulici v Praze. Po skončení představení tehdy zasáhla policie a všichni účastníci a účastnice večera skončili u výsledku.⁴²³

Podílela se také na dalším společném projektu Brikcia a The Plastic People of the Universe – téměř devítiminutové skladbě *Phil Esposito*, která je poctou slavnému kanadskému hokejistovi. Důvod této adorace byl jednak tím, že Brikcius, Hlavsa a Jiří Němec, kteří byli také sportovními fanoušky obdivovali hokejové umění této velké hvězdy kanadsko-americké ligy NHL a kanadské reprezentace na Mistrovství světa v roce 1977, které se konalo v Praze, a také jim imponovalo, že jejich oblíbený hráč, který byl jednou z největších hvězd tehdejšího

⁴¹⁹ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 33.

⁴²⁰ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 58.

⁴²¹ RIEDEL 2016, 230.

⁴²² HAVEL 1990a, 200.

⁴²³ RIEDEL 2016, 263.

hokeje nosil na dresu číslo 77. To jim evokovalo odkazu na Chartu 77. Text, jehož autorem je z velké části Brikcius je napsaný latině, tedy jazykem, kterým Brikcius své básně běžně psal. Latina se v undergroundu těšila oblibě nejen u Brikcia. Dále ji rád používal hlavně vystudovaný historik umění Jirous, ale také nedostudovaný evangelický kněz Brabenec, když užívali latinských citátů a latinu zakomponovali do svých básní. Tento zhudebněný latinský hymnus zároveň komentuje průběh hokejového utkání, kde hraje hlavní roli Esposito. Jirousová skladbu uvedla a následně zpívala roli prodavačky občerstvení, zpívala ve sboru a recitovala. Píseň byla nahrána v bytě Jirousové a Jiřího Němce v Navrátilově ulici na pražském Novém Městě⁴²⁴ a je zařazená na desce *Kolejnice duni*.

S Němcem se později rozešla a on emigroval. V době, kdy byla matkou samoživitelkou, byla domluvená s Olgou Havlovou, že kdyby byla odsouzená, tak že se Havlová jejich děti ujme.⁴²⁵ Její odpor k systému a režimu se projevoval i tak, že jezdila zásadně, i s dětmi, „na černo“, a to ne kvůli hmotné nouzi, ale z principu.⁴²⁶

Přestože ji bylo znemožněno oficiálně publikovat (vykonávat svou původní profesi umělecké kritičky) a musela pracovat jako uklízečka, tak se snažila psát alespoň do samizdatových a exilových sborníků a periodik. Vedle toho nějaký čas dostávala stipendium od nadace Friedricha Eberta, což jí pomohlo zvládat roli samoživitelky a dovolilo se věnovat dějinám umění a literatuře.⁴²⁷ Vedle pokračování systematického studia Reynkova díla, o jehož ucelenou monografii se snažila, ale bohužel ji nikdy nedokončila, psala monografické studie o svých přátelích umělcích a umělkyních z undergroundu. V roce 1980 nesmírně čtivě a živě napsala do exilového čtvrtletníku Svědectví reportáž *Koncert Plastic People na počest Ladislava Klímy*, kde popisovala koncert z komunity na Nové Vísce, kde Plastici představili cyklus *Jak bude po smrti* z textů Ladislava Klímy.⁴²⁸ Dále velmi aktivně psala do různých neoficiálních časopisů jako Petlice, Expedice či Vokno. Vedle toho nárazově publikovala i v oficiálně vydávaných časopisech, ale pod pseudonymem. Psala články všeho druhu a ráda se ve svých textech vracela k Reynkovi.⁴²⁹

V osmdesátých letech se provdala za Jana Dvořáčka, který měl v undergroundových kruzích přezdívku Buben a se kterým měla dceru Sárú. Od té doby se jmenovala Věra Jirousová-Dvořáčková. Aby se rodina vyhnula každodennímu tlaku StB, přestěhovali do

⁴²⁴ RIEDEL 2016, 267.

⁴²⁵ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 314.

⁴²⁶ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 350.

⁴²⁷ KANTŮRKOVÁ 1980, 102.

⁴²⁸ RIEDEL 2016, 271.

⁴²⁹ LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017, 58.

Kostelního Vydří na Vysočině, na místo opět spjaté s undergroundem. ⁴³⁰ V Kostelním Vydří dnes sídlí Karmelitánské nakladatelství a naproti baroknímu kostelu Panny Marie Karmelitské je pochován Ivan Martin Jirous. V té době je často navštěvoval Egon Bondy a na základě toho napsal sbírku *Tragédie u Dvořáčků*.⁴³¹

Po listopadovém převratu vedla agendu spisů komise pracující na rehabilitaci perzekuovaných umělců. Vedle toho začala opět publikovat, sledovala hlavně současné české umění. V devadesátých letech byla jednou z nejvýraznějších českých kritiček. Byla součástí redakce *Ateliéru*, *Výtvarného umění*, *Lidových novin* a vedla výtvarnou rubriku *Deníku Referendum*. V roce 1993 otevřela jako jedna z prvních v českých zemích otázku feminismu a ženského umění. Pracovala jako odborná pracovnice na odboru umění Ministerstva kultury. Byla kurátorkou v Národní galerii ve Sbírce moderního a současného umění a Památníku národního písemnictví. Kurátorovala řadu výstav. Konečně mohla realizovat výstavy umělců a umělkyň z prostředí undergroundu, jako výstavy věnované Janu Steklíkovi, Otakaru Slavíkovi, „své“ Křižovnické škole či když v roce 2002 realizovala velkou výstavu Bohuslava Reynka v letohrádku Hvězda. Zde se jí konečně podařilo zužitkovat svoji práci z osmdesátých let, kdy zpracovávala díla undergroundových a zakázaných umělců.

Až do své smrti v únoru 2011 byla činná jako básnířka, kurátorka a publicistka. Od roku 2013 se na její počest uděluje cena Věry Jirousové, která je určena mladým začínajícím a již etablovaným kritikům a kritičkám výtvarného umění. In memoriam byla oceněna cenou Václava Bendy, kterou uděluje Ústav pro studium totalitních režimů lidem, kteří se významně podíleli na boji za obnovu svobody a demokracie v Československé republice v letech nesvobody.

2.3 Zorka Ságlová

Narodila se jako Zorka Jirousová 14. srpna 1942 a vyrůstala v katolické rodině v Humpolci, jejíž členové byli v padesátých letech perzekuováni, což jí již od mladých let vedlo k nenávisti k vládnoucímu komunistickému režimu. Měla vliv na svého o dva roky mladšího bratra Ivana Martina Jirouse. Když byl budoucí guru undergroundu na střední škole, tak mu pomohla objevit krásu poesie a umění.⁴³² Již z rodného Humpolce znala Jana Ságla, se kterým navázala vztah, když byl na vojně a později se za něj provdala.

⁴³⁰ MACHOVEC 2016, 965.

⁴³¹ MACHOVEC 2016, 965.

⁴³² MACHOVEC 2013b, 102.

Ságlovým i Ivanu Jirousovi pomohl Zorky a Ivana bratranec, historik a teoretik umění, Jiří Padrta se aklimatizovat na pražské umělecké scéně. Mezi lety 1960 až 1966 studovala VŠUP u profesora Kybala. Jako diplomovou práci zpracovávala damaškové ubrusy, při jejichž tkaní se užívá textilní atlasová vazba. Hned po absolutoriu začala vystavovat.⁴³³ Tyto znalosti se jí v období normalizace, kdy se nemohla živit uměním, hodily k obživě a zároveň je využila k tvorbě kostýmů undergroundových kapel.

Milena Lamarová v katalogu k její výstavě z roku 1995 v Litoměřicích označuje Ságlovou za „osamělého běžce“ českého umění, který nelze zařadit do jednoho proudu či směru, pro její intelektuální a zároveň bezprostřední pojetí tvorby.⁴³⁴ Záběr a provedení jejich aktivit je opravdu ojedinělé. Ságlová patřila dle Marie Klimešové spolu s Knížákem a Brikciem k nejvýraznějším postavám alternativní výtvarné scény šedesátých let. Spojuje je společná sociální skupina, kdy ještě spolu s Jirousem a ostatními vyjadřovali radikální životní postoje na hranici rituálu a reflektovali klíčové situace šedesátých let – krizi uměleckého projevu a hledání nového typu umělecké komunikace.⁴³⁵

Od studií se zajímala o konstruktivní proud české geometrické abstrakce a v tomto duchu zpočátku tvořila. Dávala důraz na bodovou strukturu svých obrazů. Její rané dílo je ovlivněné tašismem a informelem. Práce s geometrickou sítí se dle Milana Knížáka prolíná celým jejím dílem, ať jde o plátna či land-art.⁴³⁶ Poprvé vystavovala na výstavě *Konstruktivní tendence* v roce 1966 v jihlavské Galerii Vysočiny.

Zorka Ságlová vystavovala v Domě umění v Brně v rámci výstavy *Nová citlivost* na jaře 1968. Tato výstava měla být manifestem proměněné senzitivity, ale spíše shrnula některé tendence, které zrály celá šedesátá léta a otevíraly prostor pro další desetiletí. Byly tam vystavené geometrické tendence, pop art, akustické kresby, čistá abstrakce, koncept a enviromentální umění. Právě v okruhu zde vystavujících začalo do české výtvarné scény pronikat konceptuální umění. Jeho první výskyty se začaly objevovat v okruhu vystavujících na *Nové citlivosti*. Po znormalizování společnosti byly projevy vlastního myšlení v umění, na kterém je konceptuální umění založeno, velmi tvrdě utlumovány, proto se konceptuální umění přemístilo do alternativnějších uměleckých forem, jako byl třeba land art, tedy umělecké zasahování do přírody, které u nás v šedesátých letech nabylo obliby.

Na výstavě se vedle Ságlové také představili Václav Boštík, Hugo Demartini, Milan Dobeš, Stano Filko, Milan Grygar, Jiří Hilmar, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Kamil Linhart,

⁴³³ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 92.

⁴³⁴ LAMAROVÁ 1995, nestrán.

⁴³⁵ KLIMEŠOVÁ 2001, 390.

⁴³⁶ KNÍŽÁK / POKORNÝ / VALOCH 2006, 8.

Otakar Slavík, Miloš Urbásek a zástupci lettristů a tvůrců konkrétní poezie. Společně s Bělou Kolářovou, manželkou Jiřího Koláře, byla Ságlová v tomto zástupu mužů jako žena osamocena. Programovým mluvčím byl Jiří Padrta, který se opíral o Pierra Restanyho, představitele francouzského Nového realismu. Padrta také napsal programovou stať, kde psal o objevu nové přírody vytvořené člověkem. Důraz byl kladen na opozici k subjektivizujícímu a romantickému umění informelu.⁴³⁷

Karlovarská a pražská verze výstavy se jmenovala Křižovatka a hosté, podle skupiny Křižovatka, kde Jiří Padrta a další vystavující působili. Značná část autorů a autorek ve svém umění reflektovala tvorbu Šmidrů.⁴³⁸ Ságlová se na *Nové citlivosti*, kde patřila k nejmladším, představila svými dvěma objekty, obrazovými strukturami, které byly odvozené od textilního vzoru. Přihlásila se k názorům racionálního pólu. Vystavila krychle, ze kterých spadávala náhodná řada menších kulovitých útvarů.⁴³⁹ Její dva objekty byly určené ke hře, ale z návštěvníků si prý s nimi téměř nikdo nehrál.⁴⁴⁰ Jiří Valoch označuje Ságlovou společně s Hugem Damartinim za tam vystavující, kteří v rámci *Nové citlivosti* se dostali na hranice svých dosavadních zájmů. Ságlová tam opouštěla své monochromní bílé obrazy, které tvořily struktury organizované dle určitého pravidla a začala navozovat v trojrozměrných objektech kvalitu pohybu nebo ji skutečně umožňovala zasažením diváka.⁴⁴¹

Zorka Ságlová bývá mimo jiné řazena do první vlny československého land artu vedle aktivit Huga Demartiniho, Jana Steklíka, Jiřího Valocha, Eugena Brikciuse, Ladislava Nováka, Tomáše Vlčka a Josefa Mouchy, kteří specificky reagovali na zemní umění v Americe, Holandsku a Anglii. České landartové projekty byly specifické tím, že měly povahu kolektivních slavností, her, rituálů a demonstrací. Ozvlášťovaly krajinu geometrickými tvary. Česká krajina je navíc pro land art vhodná svou uzavřeností, malebností a intimním rázem.⁴⁴²

Z autorek a autorů prezentujících se na *Nové citlivosti* tvořil landartové projekty kromě Ságlové také Hugo Demartini s nímž měla společné, že oba pracovali s geometrií, k ní Ságlová navíc přidala další fenomén a to pohyb. Dle Jiřího Zemánka Ságlová nepracovala s krajinou jako estetickou záležitostí, ale byl to pro ni dialog s přírodou.⁴⁴³ Ve svých landartových konceptech vycházela z humoru typického pro šedesátá léta a avantgardy, když

⁴³⁷ PLATOVSKÁ 2007, 221.

⁴³⁸ KOBLASA 1994, 10.

⁴³⁹ PLATOVSKÁ 2007, 228.

⁴⁴⁰ JIROUS 2019, 926.

⁴⁴¹ VALOCH 1994, 5.

⁴⁴² PLATOVSKÁ 2007, 508.

⁴⁴³ PLATOVSKÁ 2007, 508.

se snažila dát místu specifický ráz. V jejím díle je patrná vtipná kritika hlavní landartového proudu.

V katalogu výstavy *Umění zastaveného času*, která reflektovala konceptuální umění, happening, land art a events mezi lety 1969 až 1985 se píše: „*od první poloviny 60. let přibližně do první poloviny let 70. vznikla řada realizací s pozoruhodnými výsledky, které lze směle zařadit do celosvětového proudu aktivit, a kdy prakticky poprvé, a zdá se že dodnes naposledy v historii se ve zdejším prostředí své doby se všemi problémy a nepříznivém klimatu rekrutovala hrstka jedinců, jejichž tvorba vznikala v přímém duchovním, ale v řadě případů také zcela praktickém kontaktu se světovými protagonisty.*“⁴⁴⁴

Okolnost, že si nikdo nechtěl hrát s jejími interaktivními objekty na *Nové citlivosti* rozhodla se už v roce 1968 pro land-art, při kterém nahází míče do rybníka.⁴⁴⁵ V té době ale čekala s manželem dceru Alenu, a tak musel její první land art počkat do následujícího roku. V dubnu 1969 za pomoci přátel z Křižovnické školy a formujícího se undergroundu konečně uskutečnila zamýšlenou akci na pomezí happeningu a land artu *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*. [11] Akce se účastnili i členové kapely Plastic People of the Universe, které pozvali večer před akcí na koncertě, na kterém je spolu s jejím manželem Janem a Jirousovou ženou Věrou objevili a postupně se s nimi všichni čtyři rozhodli umělecky spolupracovat.⁴⁴⁶

Jirous ve svých pamětech na jejich angažování a svůj dojem z akce vzpomíná takto: „*V osm hodin ráno se u dveří ateliéru ozval zvonek a za dveřmi stáli všichni čtyři Plastici, dochvilní tak, jak jsme je už nikdy po tom nepoznali. Když se sešli všichni pozvaní, vzali jsme igelitové pytle s jednobarevnými gumovými míči a vyrazili tramvají a autobusem do Průhonic u Prahy. Na silnici z Průhonic a potom v parku jsme s míči hráli fotbal. Plastici se zábavy účastnili, ale moc s námi nemluvili zvláště Mejla (Hlavsa) se honil většinu času s míčem mimo hlavní skupinu. Evžen Fiala měl těsné boty, strašně nařikal a kroutil hlavou nad tím, kam to s uměním spěje – podobné akce se zúčastnil poprvé, my ostatně také. Když jsme dorazili na místo – skalnatý vysoký břeh rybníka Bořín ve vzdálené části parku-, naházeli jsme míče do vody, napřed na zkoušku, potom jsme je vylovili. U břehu rybníka byl ještě led, ale Pepa Janíček a já jsme se s chutí vykoupali. Byl krásný slunečný dubnový den. Míče jsme naházeli do vody znova a dívali se, jak je lehký vánek žene ke břehu návětrné strany rybníka. Nechali jsme je a šli do hospody.*“⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 7.

⁴⁴⁵ SÁGL 2013, 28.

⁴⁴⁶ O fungování tohoto uměleckého týmu, kterého byla Ságlová také členkou vypráví předchozí kapitola.

⁴⁴⁷ JIROUS, 2008, 85.

Akce se účastnilo zhruba dvacet lidí, kteří se sešli v jejím vinohradském ateliéru, většinou se jednalo o přátele z výtvarné scény a okruhu kapel The Primitives Group a The Plastic People of the Universe a umělecké skupiny Křižovnická škola. Z hlediska dějin českého undergroundu je zajímavá tím, že se na ní blíže seznámili The Plastic People of the Universe s Ivanem Martinem Jirousem a jeho uměleckým týmem z Primitives Group.⁴⁴⁸

Na místo se skupina lidí dopravila společně tramvají a autobusem. V anglickém parku v průhonickém zámku u rybníka Bořín je nechala volně naházet míče do rybníka. Jirous ve svém článku v Mladém světě dílo nazval „plastikou z oranžových a zelených míčů“. Dále polemizoval s tím, že landartové a obecně mimo ateliéry vzniklé umění bývalo hlavně na Západě často spojováno s protestem proti komerčnosti. Píše, že Ságlová jako umělkyně, která se do galerie nemá šanci dostat to nemá za potřebí a z její strany se jedná o „*snahu umělců dát výtvarnému umění novou sílu konfrontací s přirozenou velkolepostí přírodních jevů*“.⁴⁴⁹

Velmi známá je Ságlova fotografie [12], kde jsou manželé Jirousovi zachyceni s míči před akcí, přičemž „Magor“ má dva míče na prsou a Věra Jirousová u pasu. Toto zapózování svědčí o jakémsi sexuální uvolnění a všepřítomném humoru v undergroundovém společenství. Z dnešního pohledu je zajímavé poukázat na toto prohození genderových rolí.

Tvar míčů navazoval na její předchozí projekt, ve kterém udělala prostorové objekty, po kterých nechala návštěvníky volně manipulovat koulemi. Při obou projektech pro ni bylo klíčové přizvat další lidi a učinit z nich spoluaktéry.⁴⁵⁰

Výsledek byl proměnlivý – vzájemná poloha barevných balónů na hladině rybníka se měnila. Tato a stejně tak její další konceptuální akce měly jedinečný a neopakovatelný průběh. Proto bylo důležité pracovat s médiem fotografie, k zachycení průběhu akce.⁴⁵¹ Akci nafotografoval stejně jako Ságlové následné obdobné projekty její manžel Jan Ságel.⁴⁵² Josef Moucha, ale rozporuje, že se jedná o uměleckou fotografii, přestože koncepty Ságlové fotil umělecký fotograf.⁴⁵³

V květnu toho roku ji její bratr přizval, aby umělecky spolupracovala se skupinou The Plastic People of the Universe a navázala tam na jejich společnou práci kolem psychedelické rockové kapely The Primitives Group. Na 1. československém beat festivalu 21. prosince 1967 namalovala hudebníkům pozlacené obličejové fialovou, černou a zlatou krajinu s květy

⁴⁴⁸ HLAVSA / PELC 2001, 38.

⁴⁴⁹ JIROUS 2019, 925.

⁴⁵⁰ PLATOVSKÁ 2007, 251.

⁴⁵¹ MOUCHA 2001, 333.

⁴⁵² PLATOVSKÁ 2007, 1079.

⁴⁵³ MOUCHA 2001, 333.

podle japonské předlohy. Tato vizualizace měla odkazovat na comicsy.⁴⁵⁴ Po odchodu uměleckého týmu ke kapele The Plastic People of the Universe zase vytvářela kostýmy. Znamé jsou její „batmanovské“ pláštěnky [10], ve kterých skupina se hrála dva koncerty v roce 1971.⁴⁵⁵ Většina uměleckých aktivit se vytvářela kolektivně a jsou popsány v kapitole o Věře Jirousové.

Další šokující projekt, kde hrála hlavní roli příroda, potažmo česká krajina, se uskutečnil v srpnu roku 1969 v Galerii Václava Špály, která byla nejprogresivnější galerií šedesátých let, Tehdy ji vedl literární a výtvarný teoretik Jindřich Chalupecký. V rámci výstavy *Někde něco*, na které vystavoval její manžel Jan Ságla a Běla a Jiří Kolářovi vytvořila instalaci *Seno – sláma*. [14] Jako „komisař“ byl Chalupecký, který galerii vedl. V té době byl v nemocnici a lidé ze skupiny UB 12, kterým Ságlové počin přišel nepatřičný, přijeli pro Chalupeckého do nemocnice a přivezli jej do galerie, aby výstavu zakázal. Ten byl sice děšen, ale řekl, že je poslední na světě, kdo by zakázal nějakou výstavu.

Ságlová tentokrát dovezla zmíněné přírodniny přímo do jedné z nejrenomovanějších galerií moderního umění v Praze. Instalace byla opět interaktivní. V jedné místnosti bylo seno, které mohli návštěvníci volně hrabat a rozhazovat. Večer jej produkční tým nakupil na kupky, jak se běžně skládalo před bouřkou. V druhé místnosti byly naskládány na sebe balíky slámy dovezené ze Státního statku Ďáblice. Návštěvníci mohli dělat cokoli, co je se sušenými travinami napadlo. Instalaci doprovázela i zvuková kulisa cvrkotu cvrčků a reprodukováno rockové hudby. Na dornisáži koncertovali The Plastic People of the Universe. Hlavsa ve svých memoárech oceňuje, s jakým nadšením návštěvníci výstavy využívali interaktivitu výstavy a zároveň vzpomíná, že jejich koncert byl jedním z nejpovedenějších v tomto období.⁴⁵⁶

Instalace odkazovala k „tradičně zakotvené realitě – krajina, pole, sekání trávy, sušení a shrabování – v odcizeném prostředí umělecké galerie“⁴⁵⁷. Běžná věc české krajiny zde byla dána na odív jako velké umění v galerii. Proto je třeba tento počin dát do souvislostí s jejími landartovými projekty. Jednalo se vlastně o jakýsi „land art naruby“⁴⁵⁸.

Jiří Padrta ve svém textu k výstavě celý tento počin zhodnotil takto: „... *toto nové umění situace, akce, události hnutí happenings, enviroments a events, pokoušející se o uplatnění přímo ve středu dnešního života, manipulující přímo s jeho realitou, spojující v jednotu*

⁴⁵⁴ RIEDEL 2016, 26.

⁴⁵⁵ RIEDEL 2016, 56.

⁴⁵⁶ HLAVSA / PELC 2001, 45.

⁴⁵⁷ LAMAROVÁ 1995, nestran.

⁴⁵⁸ SÁGL 2013, 518.

*materiál, věc fyzickou akcí a psychofyziologickou reakcí v čase a objevující nové rituální aspekty skutečnosti. Nápor, který byl tak veden na několika frontách zároveň masivní dynamikou dnešní reality, má však jiné, neméně podstatné aspekty. Jedním z nich je série mohutných masových reakcí proti strnulým, zaběhaným stereotypům sociálně politické praxe dnešní společnosti a proti degenerovaným funkcím její konzumní kultury, jejichž jsme svědky po několik posledních let a v jejichž čele jsou mladé a nejmladší generace, prosazující právo na svůj vlastní pocit, gesto a akci.*⁴⁵⁹

Mahulena Nešlehová tuto instalaci přirovnává k arte povera⁴⁶⁰, což bylo umělecké hnutí, které vzniklo v padesátých letech v Itálii. Pojem, který zavedl Germano Celan, se překládá jako „chudé umění“. Arte povera má blízko ke konceptualismu a pracuje s nejjednoduššími materiály jako právě sláma nebo například dřevo, hlína, textilie nebo cement. Podobně jako Ságlová navezl o rok dříve Walter De Maria padesát metrů krychlových bláta do mnichovské Heiner Friedrich Galeria.

Výstava byla v očích dobových kritiků považována za velmi kontroverzní. Už jen tím, že se dala vnímat v kontextu srpnové okupace. Ságlovou za ni dokonce chtěli vyloučit ze Svazu výtvarných umělců. To by se i stalo, kdyby se ji tam nezastal Jiří Kolář.⁴⁶¹ Zároveň se jednalo, co se týče zájmu návštěvníků, o nejúspěšnější výstavu roku 1969.⁴⁶² Lamarová ji označuje jako jednu z nejvýznamnějších událostí v umění šedesátých let.⁴⁶³

Na tento počín reagoval v roce 1976 Jan Steklík s akcí *Geometrická senoseč*. Vysekaný kruh s kupkou sena uprostřed vytvářel obraz ženského ňadra. Odkazoval tím na mýtický prožitek přírody jako milenky.⁴⁶⁴ Jednalo se také o její předposlední výstavu v Československu na téměř dvacet let s výjimkou několika lokálních a drobnějších výstav v osmdesátých letech. Poté se účastnila už jen *Výstavy mladých* v pražském Mánesu.

V srpnu 2019, k výročí padesáti let od této výstavy, připravila Hunt Kastner Gallery na pražském Žižkově jakýsi remake k připomenutí této legendární instalace. V komorní galerii v Bořivojově ulici byly vystaveny balíky slámy a fotografie z happeningu ve Špálově galerii a z reproduktorů hrála hudba americké psychedelie-rockové kapely The Velvet Underground v podání The Plastic People of the Universe. V žižkovské galerii však interaktivní prvek chyběl, byly tam pouze balíky smotané slámy.

⁴⁵⁹ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 9.

⁴⁶⁰ PLATOVSÁ 2007, 629.

⁴⁶¹ SÁGL 2013, 28.

⁴⁶² JIROUS 2008, 92.

⁴⁶³ LAMAROVÁ 1995, nestran.

⁴⁶⁴ PLATOVSÁ 2007, 509.

V roce 1969 Ságlová navrhla pro kapelu The Plastic People of the Universe oranžové a fialové plakáty [13], kde je uprostřed stylizován oheň a kolem je secesním písmem napsáno „The Plastic People of the Universe, Psychedelic Band of Prague“, které dohromady vytváří v různých pozicích pářící se salamandři, kteří se dle legend rodí z ohně. Ty měly sloužit jako pozvánka na pravidelné koncerty Plastic People v Horoměřicích u Prahy⁴⁶⁵ Variací tohoto loga vytvořila i přední stranu bubnu Pavla Zemana, který v té době seděl za bicími kapely. Tento návrh používá dnes kapela jako své logo, respektive frakce kolem Vratislava Brabence a Josefa Janíčka, když se totiž kapela po vnitřních sporech v roce 2015 rozpadla na dvě skupiny. Oheň hrál hlavní roli také při vizuální stránce vystoupení. Na pódiu hořely ohně, které se odrážely na polyetylénových sloupech. [9] Na závěr večera do nich hudebníci naházeli voňavky, které byli na sloupech pódia.

Oheň hrál hlavní roli i v dalším z jejich landartových projektů *Poceta Gustavu Obermanovi* [15], který uskutečnila na počátku března roku 1970. Vytvořila jej ve svém oblíbeném Bransoudově poblíž rodného Humpolce odkud pocházela. V tomto prostoru probíhaly kdysi pohanské mystérie a váže se k němu legenda o ševci Gustavu Obermayerovi, který tam údajně za německé okupace chodíval a prý uměl plivat ohnivé koule. Celá akce skončila tím, že ševce zbila policie. Dokonce o tom místě psal ve třináctém století papež Honorius III., jako o prostoru, kde se odehrávají pohanské mystérie.

V tomto land artu pracovala se zasněženou krajinou a stopami po devatenácti ohních, které zapálila za soumraku. Ohně byly vytvořeny ze zapálených polyetylénových pytlů, naplněných starou jutou a benzínem. Reflektovala tam svůj vztah k místu, který spojila s dávnými rituály. Oheň symbolizoval obnovu života, rituál smrti a znovuzrození.⁴⁶⁶ Příprava akce se neobešla bez pomoci přátel a příbuzných při náročných manuálních pracích.

Jirous napsal o tomto land artu recenzi do *Výtvarné práce*. Tam zdůrazňuje, že tento landartový počín by byl bez paměti místa pouhým narušením zasněžené krajiny zapálením ohňů bez symbolického podtextu, ale takto se mu dostává romantického zabarvení a dává akci do úplně jiné polohy, který mu dodává umělecký zážitek, se kterým se již dlouho nesetkal.⁴⁶⁷ Práce s pamětí místa je jedním z prostředků, se kterými Ságlová s oblibou pracuje současné umění. Na svou dobu se jedná opět o přelomový počín.

⁴⁶⁵ JIROUS 2008, 94.

⁴⁶⁶ PLATOVSKÁ 2007, 510.

⁴⁶⁷ JIROUS 2019, 68.

Vztah člověka k ohni reflektovala v květnu 1970 při happeningu a land artu [16] *Kladení plen u Sudoměře*, kde pracovala s historickou událostí a jejím zpřítomněním.⁴⁶⁸ Tato akce se vztahovala jednak k běžné ženské práci a jednak k slavnému vítězství husitů, kdy husitské ženy zajistili vítězství nad plzeňským landfrýdem a strakonickými johanity tím, že na dno rybníka nakladly pleny. Akce byla brána dle Ságla do jisté míry ironicky, protože ideologie režimu zneužívala husitství k propagandě.⁴⁶⁹ Na druhou stranu ale koreluje s Jirousovým přirovnáním ve *Zprávě o třetím českém hudebním obrození* husitů k undergroundu. Ságlová na místě, kde se odehrála bitva rozmístila sedm set čtverců bílé čtvercové tkaniny do tvaru trojúhelníku. V té době měla již dceru Alenu a akce ji napadla při praní plen.⁴⁷⁰ Spojila tak dvojí pohled na ženu, tedy na ženu, která dělá běžnou domácí práci – praní dětských plen, ale také ženu, která svým důvtipem porazí armádu mužů.

V roce 1972 připravila land art *Pocta Fafejtovi* [17], která probíhala na Lamberku. Na akci se podíleli členky a členové Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu jako Wilsonová, Steklík či Věra Jirousová.⁴⁷¹ Happening spočíval v nafukování prezervativů a spojoval vizuální estetiku s humorným a provokativním prvkem.⁴⁷² Na happeningu byly použity prezervativy, které si původně zakoupili Plastic People za peníze Pražského kulturního střediska (PKS), aby je použili pro svou pódiovou show na zájezdu ve Švédsku, kam nakonec nedostali víza.⁴⁷³ V rámci tohoto pomíjivého prostředí byly nafouknuty prezervativy a nechány volně poletovat po krajině. Akce odkazovala na již zmíněného drogistu Fafejtu, který vyráběl prezervativy a při jejich prodeji užíval svérázných reklamních sloganů jako: „*Fafejtovy gummy dáme-li lidu, nepozná zklamání nepozná bídu*“.⁴⁷⁴ Není překvapivé, že tyto bizarní rýmovačky Ságlovou, Jirouse či Věru Jirousovou velmi zaujaly. Zmíněný slogan zní totiž velmi parodicky k dobové propagandě a heslům konzumní kultury. Podobně tato hesla ironizoval ve svých básních Egon Bondy⁴⁷⁵ nebo v písňových textech Charlie Soukup. Akci můžeme dát do souvislosti se skladbou kapely The Plastic People of the Universe o mytickém ptáku Fafejtovi, který napsala Věra Jirousová, kde je spousta mytologických narážek keltských a kabalistických, ale také na Johna Lennona a Yoko Ono.⁴⁷⁶

⁴⁶⁸ PLATOVSÁ 2007, 251.

⁴⁶⁹ SÁGL 2013, 265.

⁴⁷⁰ Tamtéž.

⁴⁷¹ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

⁴⁷² PLATOVSÁ 2007, 251.

⁴⁷³ JIROUS 2008, 96.

⁴⁷⁴ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

⁴⁷⁵ Například ve sbírkách *Totální realismus* či *Trapná poesie*.

⁴⁷⁶ JIROUS 1997, 177.

Tyto akce z přelomu šedesátých a sedmdesátých let byly určeny pro určité společnosti. Některé byly pro široké publikum jako *Seno-sláma*, ale oproti tomu *Házení míčů do průhonického rybníka* byly uzavřené pro okruh přátel kolem Plastic People a *Pocta Gustavu Obermannovi*, *Kladení plín u Sudoměře* a *Pocta Fafejtovi* byly již akce určené zejména pro členy Křížovnické školy.⁴⁷⁷ Tento postupný odchod do komunitního zaměření akcí je přímo úměrný času, jak představitelé nastupující normalizace postupně ukrajovali uměleckou a občanskou svobodu v zemi. *Seno – sláma* je z roku 1969, kdy ještě doznívala uvolněná atmosféra šedesátých let, *Pocta Fafejtovi* proběhla v roce 1972, kdy už v Československu nebylo pro jakousi alternativní kulturu místo.

Její land arty ale na rozdíl od těch, které vznikaly na Západě postrádají ekologický přesah a apel. V undergroundu sedmdesátých let se již ekologická témata objevovala, hlavně v textech Egona Bondyho, ale jako jedno ze svých témat si je underground vzal až během osmdesátých let.

Na své happeningy navázala v roce 1988 akcí *40 králíků* v rámci akce *Vítr a objekt* na Křížovém vrchu v Rudě. O happeningových, landartových a konceptuálních akcích konce šedesátých a sedmdesátých let píše Olaf Hanel, že by jejich iniciátory v té době ani nenapadlo, že „by se zdejší establishment měl o jejich aktivity zajímat, že by měly být prezentovány na veřejnosti či dokonce prodávány. Jejich tvorba byla také namířena právě proti němu v různých formách a různé intenzitě.“⁴⁷⁸ Níže tyto aktivity dává do souvislosti s undergroundem, na něžž tato charakteristika velmi sedí. Její happeningy měly rituální charakter, předem je však nekoncepovala.⁴⁷⁹

Často v nich využívala erotických motivů. Pracovala s malými a lokálními hrdiny a hrdinkami a paměť místa. Zároveň se v nich objevuje „šmidrovský“ humor, pomocí něhož tvořila už v šedesátých letech.

Zorka bývá řazena spolu s Knížákem k první generaci akčního a konceptuálního umění u nás.⁴⁸⁰ Eugen Brikcius ji nazval „první a poslední dámou českého akcionismu“⁴⁸¹.

Ságlová spolu se svým bratrem Ivanem Jirousem spoluvytvářela vizuální podobu koncertů psychedelic-rockových kapel The Primateves Group a The Plastic People of the Universe.

Věra Jirousová ji označila vedle Karla Nepraše, Jana Steklíka, Milana Knížáka a Karla Saudka za jednu z autorek, ve které se zosobňují postmoderní ideály.⁴⁸²

⁴⁷⁷ KLIMEŠOVÁ 2001, 391.

⁴⁷⁸ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 10.

⁴⁷⁹ LAMAROVÁ 1995, nestran.

⁴⁸⁰ SMOLÍKOVÁ 1996, 137.

⁴⁸¹ BRIKCIUS 1991, 24.

V roce 1976, po tom, co Jirous navázal kontakt s Havlem, měl s Jirousem její manžel roztržku, o které se hovořilo výše a ukončil s ním styky, čímž se i Zorka Ságlová přestala v undergroundových kruzích pohybovat. Následně se stáhla zpět do ateliéru.⁴⁸³ Během normalizace ji bylo téměř znemožněno oficiálně vystavovat a tvořit. Účastnila se však několika skupinových výstav v Itálii, Francii, USA, SRN ale i v rámci 3. mezinárodního bienále textilních miniatur v Maďarsku.

Vrátila se totiž pragmaticky k textilu jako k řemeslu z existenčních důvodů, ale a zároveň i kvůli okolnosti, že užité umění bylo méně kontrolované.⁴⁸⁴ Proto svá díla oficiálně vystavila v rámci *Mezinárodní výstavy textilních miniatur* v Jindřichově Hradci a na výstavě *Textilní výtvarníci k současnosti* konané v bratislavském Slovenském národním muzeu. Fotografie z jejich předchozích landartů prosákly na výstavy *Krajinná inspirace* v Jindřichově Hradci a *Návraty k přírodě* v Bělehradu.

V osmdesátých letech tvořila své známé králičí motivy, které vychází ze způsobu kreslení textilní patrony. Králík se stal oblíbeným motivem z důvodů, že je „hebký, měkký, živý, bázlivý, vychytralý, sexuální nenasyta, dojemný, utíkající, kompozičně přírodou utvořen do monumentálního tvaru v klidu a dynamických křivek v pohybu.“⁴⁸⁵ Řada těchto vlastností jde spojit s undergroundovou poetikou a způsobem života. Králíky tvořila namalované minuciózně akrylovou barvou na plátně. Králičí motivy tvořila i během devadesátých let. Tehdy je ale tvořila pomocí razítek a vytvářela struktury v pohybu. „Králičí se amébovitě množili v kruhových a spirálových útvarech, které oko sleduje jen s vypětím“⁴⁸⁶, vystihuje Lamarová. V devadesátých letech se mění z domácího zvířete v divoké mýtické bytosti.⁴⁸⁷ Tedy se opět točí kolem mýtických odkazů a symbolů, které byly východiskem jejich týmu při výtvarných koncepcích koncertů The Plastic People of the Universe.

Vrátila se také k tapisériím. Vytvořila [19] známou monumentální tapisérii *Pocta Rudolfovi Schlattauerovi – Batman nad šlechtitelskou stanicí ČSAV v Průhonických* [18]. V ní se vlastně námětem vrací ke své tvorbě z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy opět zobrazuje umělecky krajinu, v Průhonickém parku se odehrál její slavný land art *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*. Batman může odkazovat na ony batmanovské kostýmy, které ušila v roce 1971 pro The Plastic People of the Universe. V tapisérii je patrný britký humor typický pro šedesátá léta i mýtické symboly, které užívali The Plastic People of the Universe

⁴⁸² JIROUSOVÁ 1970, 1.

⁴⁸³ SMOLÍKOVÁ 1996, 137.

⁴⁸⁴ LAMAROVÁ 1995, nestrán.

⁴⁸⁵ LAMAROVÁ 1995, nestrán.

⁴⁸⁶ LAMAROVÁ 1995, nestrán.

⁴⁸⁷ LAMAROVÁ 1995, nestrán.

v období, kdy s nimi Ságlová jako výtvarnice spolupracovala. Dále se v jejich tapisériích z tohoto období znovu objevují králičí motivy. K této tapisérii se vrátila v roce 1992 v dílech *Krajina s měsícem I. a II.*, které vytvořila kombinovanou technikou pomocí malby, razítek a otisků.

Měla zakázáno vystavovat, ale v roce 1988 ji byly uspořádány dvě samostatné výstavy. Jednu v pražském Realistickém divadle a druhou brněnské Drogerii zlevněné zboží, kde vystavovala své „králíky“. Jedná se o stejný rok, kdy *The Plastic People of the Universe*, kdy se už režim bortil a choval se chaoticky. Téhož roku se účastnila také dvou společných výstav. Na konci osmdesátých let se ji dále podařilo vystavovat v brněnské neprodejní Galerii – drogerii Zlevněné zboží, která dávala prostor nezávislým a alternativním výtvarným umělcům a umělkyním.⁴⁸⁸

V devadesátých letech se vrátila k tvorbě z damašku, o němž psala diplomovou práci. Spolu s Janem Ságlem, kvůli jeho fotografickým zakázkám hodně cestovali. V roce 1996 onemocněla rakovinou a nemoci v roce 2003 podlehla.⁴⁸⁹ Dodnes je v undergroundové prostředí brána za uznávanou personu. Harmonikářka Krystyna zpívá v písni *Skla V Oknech* „To jsem já Zorka Ságlová“. V celé její tvorbě hrají důležitou roli symboly starých evropských i mimoevropských kultur, sexuální magie, eros a mystika.

2.4 Juliána Jirousová

Juliana Striczková se narodila ve Staré Říši v roce 1943 akademickému malíři Otto Striczkoví a taktéž malířce Marii Striczkové, která byla dcerou katolického intelektuála a vydavatele Josefa Floriana. Už v dětství jezdila na návštěvy na Reynekův statek, jehož umělecké prostředí ji v budoucnu inspirovalo, podobně jako Ivana i Věru Jirousovy.

Na základní školu nastoupila v roce 1949 a měla tam velké problémy kvůli politické a náboženské orientaci své rodiny. Poté nastoupila na jedenáctiletou střední školu v Telči, kterou zakončila maturitou v roce 1961. Po ní chtěla studovat návrhářství na UMRPUM, ale to ji nebylo pro náboženskou orientaci její rodiny umožněno. V té době ještě nejevila o malířství zájem, z počátku měla ostych tvořit, protože v její rodině bylo velké množství kvalitních malířů a malířek. Od otce si později nikdy nenechávala v souvislosti s tvorbou radit

⁴⁸⁸ HORÁČEK 1996, 170.

⁴⁸⁹ SÁGL 2013, 525.

pro jeho patriarchální osobnost, která se projevovala i v přístupu k umění, ale jen pouze namíchat barvy.⁴⁹⁰ Poté začala žít střídavě v Praze, kde pracovala v prodejně nábytku a Staré říši a věnovala se malování ikon. V roce 1963 pobývala krátce ve Vídni, kde měl její otec výstavu.

Její malířské začátky po střední škole byly inspirované byzantskými emaily a ikonami. Malovala olejomalby. Její první ateliér byl v otcově domě ve Staré Říši. V roce 1964 začala pracovat jako arteterapeutka v Psychiatrické léčebně v Havlíčkově Brodě. Místo ji tam pomohla získat kamarádka Zuzana Renčová. Na svém pokoji na ubytovně v Havlíčkově Brodě měla své první velké tvůrčí období.⁴⁹¹ Bezesporu ji velmi ovlivnila práce v arteterapii. Tam se také zúčastnila experimentů s LSD, což se promítlo do její tvorby.

V roce 1966 byly její práce součástí výstavy Svazu výtvarných umělců, přestože nebyla jeho členkou. V té době už pracovala v Praze jako sanitární sestra. V roce 1968 byla do něj přijata jako kandidátka a dostala od něj stipendium. Díky tomu si pořídila ateliér v pražských Nuslích. V témže roce měla svoji první velkou výstavu společně s Evou Lamrovou, po třech dnech byla vinou srpnové okupace uzavřena.

V roce 1972 se v kultovní hospodě U Zpěváků, které bylo jedním z hlavních center undergroundu, seznámila s Ivanem Martinem Jirousem, který v té době ještě udržoval vztah s Danou Němcovou. Jirouse krátce na to zavřeli, ale po propuštění, navázal s Julianou vztah a velmi rychle ji Jirous uvedl do centra dění undergroundové komunity. Julianu ihned zaujaly undergroundové koncerty a výstavy. Účastnila se kupříkladu dvojice autorských čtení *Invalidních sourozenců* Egona Bondyho v restauraci Na Zavadilce v Klukovicích 4. a 5. listopadu 1974⁴⁹², kde autor tento pro underground významný text představil komunitě. Bondy ji také věnoval báseň z cyklu *Mí přátelé*, kde o ní píše jako o víle, která se skamarádí s vlkem a „...pak začala malovat / mlhovými vodovými barvami / a měsíčními olejovými barvami / a jitřenkovými olejovými barvami / na březovou kůru / a na lopuchové listy / a na kameny / a na salátové olupení / jež kradla v okolních zahradách / tyto obrazy byly zvláště vzácné / Měla celý les za pár roků omalovaný / takže pěší a zvláště motorizovaní turisté se tu mýlili / domnívajíce že se tu rozkládá jihočeský rybník / se žabami / a s čápem / s rákosím / které dosahovalo výšky pomalovaných stromů / ...⁴⁹³ Juliana dále vystupuje ve sbírkách *Mirka*⁴⁹⁴,

⁴⁹⁰ MLEJNEK 2012.

⁴⁹¹ CUDLÍN / KARLÍK 2018, 169.

⁴⁹² BONDY 2015, 775.

⁴⁹³ BONDY 2015, 813.

⁴⁹⁴ BONDY 2015, 915.

*Básně z roku 1978*⁴⁹⁵, *Chcípání*⁴⁹⁶ a *Dvě léta*⁴⁹⁷, kde je vykreslena jako Jirousova partnerka, která je ve Staré Říši, kde se bojí o vězněného „Magora“ a stará se o jejich dcery a dává ji do snových souvislostí s vlastní partnerkou Julií.

Juliana Stritzková se provdala za Jirouse 9. ledna 1976 v Praze a následně proběhl církevní sňatek v Jiřicích Pod záminkou oslavy jejich svatby uspořádal Jirous jednu z nejvýznamnějších undergroundových akcí, druhý Festival druhé kultury v Bojanovicích v místní hospodě. Jednalo se o utajovanou akci, kdy většina hostů do posledních chvíle nevěděla kam pojedou.⁴⁹⁸ Na festivalu vystoupili The Old Teenagers, Josef „Bobeš“ Roesler, Umělá hmota III Josefa Vondrušky s hostujícím Egonem Bondym a frakce téže skupiny s číslem II, jejíž frontmanem je Dino Vopálka, a která hraje dodnes. Na akci byl pozván také Milan Knižák, který ale odmítl vystoupit a pouze poslal nahrávku *Kvůli pospolitosti*. Dále na tomto festivalu s podtitulem *Magors wedding* zahráli Sandherin, Svatopluk Karásek se svými novými spirituály, nový repertoár představili také The Plastic People of the Universe a Charlie Soukup, následovaly skupiny Bílé světlo a Hever a Vazelína, večer zakončil písničkář Schulz. Tento festival byl také známý tím, že se jeho průběh a vystupující staly předmětem líčení takzvaného „Procesu s Plastic People“.⁴⁹⁹

Brzy po svatbě byl Jirous zavřen a odsouzen. Do pádu minulého režimu strávil ve vězení celkem osm a půl let. Během Jirousova vězeňského pobytu ve Valdicích vznikla sbírka básní *Magorovy labutí písně*, ve které je mnoho textů adresováno Julianě.

Jirous během věznění v bývalém kartuziánském klášteře pracoval v místním vysvěceném kostele na jehož průčelí byla v jednom z výklenků socha svatého Huga z Lincolu. Svatý Hugo se proto objevuje v řadě básní z jeho nejznámější sbírky *Magorovy labutí písně*, která celá vznikla právě ve věznici Valdice. Po návratu z vězení požádal Julianu, aby mu svatého Huga nakreslila.⁵⁰⁰ [20] Juliana kresba doprovází vydání *Magorových labutích písní* z roku 2006 v nakladatelství Torst. Obrázek *Svatého Huga* pro navrátilivšího se Jirouse se dá brát jako návrat k arteterapii, kterou se živila v šedesátých letech. Po návratech z vězení mu totiž byla oporou a pomáhala mu se psychicky vypořádat s četnými vězeními, které se bohužel na „Magorově“ psychice nenávratně podepsaly.

Většina jejích námětů je religiózních, ve své tvorbě i v životě vychází z hluboké křesťanské víry v Boha. Nejčastěji maluje světce a světice. Ty často nesou texty, které jsou

⁴⁹⁵ BONDY 2016, 209.

⁴⁹⁶ BONDY 2016, 383.

⁴⁹⁷ BONDY 2016, 620.

⁴⁹⁸ RIEDEL 2016, 152.

⁴⁹⁹ RIEDEL 2016, 158.

⁵⁰⁰ ELŠÍKOVÁ 2011, 35.

buď z evangelia či z Juliániných vizí. Juliana vycházela z byzantských ikon a lidových křesťanských obrázků osmnáctého a devatenáctého století, ale v její tvorbě jsou také patrné vlivy Josefa Váchala, naivního umění, surrealismu a psychedelie. Slovy Martina C. Putny jsou zobrazení světců a světic „umísťováni do fantaskních krajin a vyváděni v barvách až „nadreálně“ (dle Juliany: byzantsky) jásavých a intenzivních, vpravdě „rajských“.⁵⁰¹ Putna její tvorbu shrnuje tak, že povýšila žánr svatých obrázků, které jsou „masovým náboženským kýčem“ na velké umění.⁵⁰² Bezpochyby je patrný vliv Staré říše, která byla vždy vnímána, podobně jako Reynekův Petrkov, za křesťanskou enklávu, kterou nedokázal žádný z totalitních režimů dvacátého století zničit.

Na tvorbě Juliány Jirousové se také promítlo kunsthistorické vzdělání a umělecká angažovanost jejího manžela. V dopisech z vězení se s ní radí, jaké věci má malovat či ne. Chválí jí, či vytýká různé umělecké věci. Tak jako třeba v dopise č. 15 z třetího vězeňského pobytu psaného 28. května 1978 ve Stráži pod Ralskem: „*Dej se do malování Madonky, rozhodně si to zaslouží a namaluj ji rychle, abys stihla namalovat ještě něco jiného – budeš na to mít tentokrát víc času než minule.*“⁵⁰³ Můžeme si všimnout, že Jirous své mentorství umělcům ve svém okolí, kolikrát až manipulativní, uplatňoval i na svou ženu.

S Jirousem si v roce 1981 pronajala byt na „vejminku“ v jednom domě ve Staré Říši. Během té doby se jim narodily dcera Marta a Františka. Marta Jirousová je dnes také aktivní výtvarnicí. Přátelé z undergroundových a disidentských kruhů materiálně i finančně podporovaly Juliánu v úloze matky, když byl Jirous Vězněm. Václav Havel ve vězeňských *Dopisech Olze* blahopřál Jirousovi a Julianě k narození Františky.⁵⁰⁴

Měla v té době spoustu práce s výchovou dětí, když byla kvůli Jirousovým vleklým vězeňským pobytům prakticky matka samoživitelka. Proto tyto povinnosti a také věčnou starost o manžela, přestala na čas tvořit a k malbě se vrátila až když děti odrostly.⁵⁰⁵ Poté začala malovat v duchu imaginativního realismu.

V roce 1986 usoudila, že s Ivanem Martinem Jirousem nelze žít v jedné domácnosti, a proto oba společně koupili statek v nedalekém Prostředním Vydrří, kde mohl svobodně žít ve svém zběsilém životním stylu.⁵⁰⁶ Jejich vztah ale pokračoval až do Jirousova posledního věznění v roce 1989. Jejich korespondence během Jirousových pobytů ve vězení vyšla knižně

⁵⁰¹ PUTNA 2012, 8.

⁵⁰² Tamtéž,

⁵⁰³ JIROUS 2005, 173.

⁵⁰⁴ HAVEL 1990a, 71.

⁵⁰⁵ CUDLÍN / KARLÍK 2018, 169.

⁵⁰⁶ BAUEROVÁ / JIROUSOVÁ 2018, 9.

pod názvem *Ahoj můj miláčku-Vzájemná korespondence z let 1977-1989*.⁵⁰⁷ Svůj vztah s Jirousem hodnotí takto: „*Byla to nejdůležitější věc v mém životě a já jsem za to velice vděčná. I když byl pořád zavřený nebo někde jinde, byla to pořád hlava naší rodiny.*“⁵⁰⁸

V polovině devadesátých letech začala opět po několikaleté pauze malovat. Mohla již své obrazy vystavovat. Měla i několik zahraničních výstav, například v rakouském Kautzenu. Ilustrovala sborník křesťanských písňových textů Petra M. Lutky. V roce 2001 začala spolupracovat s keramičkou Marií Lamperovou. Malovala obrazy svatých na hliněné dlaždice, která Lamperová glazurovala a vypalovala. V roce 2013 měla výstavu v Hustopečích u Brna a vytvořila Cyrilometodějský kalendář s obrazy svatých. Juliána dodnes žije ve Staré Říši, kde bydlí s dcerou Martou s rodinou.⁵⁰⁹

2.5 Další umělkyně z prostředí undergroundu

Zde je pro úplnost uveden stručný přehled o dalších umělkyních v undergroundu, kterým v práci nebylo dáno tolik prostoru.

Soňa Švecová byla od roku 1964 byla členkou umělecké skupiny Milana Knižáka Aktual , která tvořila happeningy, které měly všední situace každodenního života učinit překvapivými. Jednou z klíčových realizací byla *Procházka po Novém světě*, kde pracovali s instalovaným prostředím na ulici, ozvláštňením oděvů a dalším napadením stereotypů. Happeningové akce Aktualu se lišily od jiných dobových manifestací, které byla cílené pro určité publikum, tím, že cílily na anonymní a náhodné lidi.⁵¹⁰ Akce Aktualu netvořil jen a pouze Knižák, své nápady realizovali i další členové nebo výše zmíněná členka kolektivu, a právě Švecová byla jednou z nejaktivnějších. Sama například iniciovala akci, kdy se elegantně oblékla, nastoupila do tramvaje, rozprostřela na podlaze hadřík, z tašky vyndala potřebné propriety, vyčistila si boty a následně nabídla spolucestujícím, zda nechtějí také tak učinit. Transponovala tak určitou standardní situaci do neobvyklého prostředí a dala příležitost účastníkům ji plně vnímat. Také byla autorkou drobných zásilek, kdy posílala poštou nalezené předměty, což bylo také jakýmsi ozvláštňením všedního dne. Jiří Valoch napsal o těchto akcích, že byly jedním z předstupňů českého mail artu.⁵¹¹

⁵⁰⁷ JIROUS / JIROUSOVÁ, 2015.

⁵⁰⁸ MLEJNEK 2012.

⁵⁰⁹ CUDLÍN / KARLÍK 2018, 169.

⁵¹⁰ AUSSENBERG / POTUČKOVÁ 1996, 7.

⁵¹¹ PLATOVSKÁ 2007, 246.

Helena Wilsonová-Pospíšilová se narodila se 15.8. 1937 v Navarově. Její matka s levicovými názory opustila jejího otce a druhý manžel ji záhy zemřel na rakovinu, a tak v padesátých letech jako matka – samoživitelka vychovala Helenu a její dvě sestry.⁵¹² Později se Helena přestěhovala do Brna. Se svým budoucím manželem kanadským bohemistou a později členem The Plastic People of the Universe Paulem Wilsonem se seznámila na večírku v Londýně. Když následně Wilson projížděl Československem, tak se zastavil u ní v Brně, kde započal jejich vztah a společně se přestěhovali na pražskou Balabenu.⁵¹³ Byla fotografkou, která se věnovala dokumentováním undergroundových akcí a happeningů.⁵¹⁴ Její fotografické dílo Moucha označuje sociálním dokumentem.⁵¹⁵ Byla jednou z členek Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. Byla jejich “oficiální“ fotografkou. Jejich akce, happeningy a aktivity pravidelně fotila a její fotografie jsou unikátním důkazem o smyslu akcí Křižovnické školy. Jirous o nich píše, že „zvýznamňuje bezvýznamné“⁵¹⁶ Díky její práci máme zachycené, jak probíhaly akce Křižovnické školy, která byly v době své činnosti značně uzavřená do sebe. Její fotografie jsou významné z hlediska dokumentace poválečného alternativního umění.⁵¹⁷ 5.5. 1972 se provdala za kanadského bohemistu a člena Plastic People Paula Wilsona.⁵¹⁸ Až do Wilsonova odjezdu z Československa v roce 1977 spolu žili v bytě v centru Prahy. Když mu režim znemožnil žít v Československu emigrovala za ním do Londýna, odkud se na jaře 1978 přestěhovali do kanadského Toronta, kde se usadili.⁵¹⁹ Tam se jim záhy narodil syn Jake. Zpět do rodné země se podívala až po roce 1989, kdy se vrátila až z Kanady kvůli prvním svobodným volbám.⁵²⁰

Brumlistka a hráčka na harmonium kapely DG 307 Jana Jonáková také fotografovala. Svě fotky vystavila v rámci jedné bytové výstavy u Pavla Blunhoffera.⁵²¹

Další fotografkou undergroundu je Gabriela Fárová, která byla součástí „druhé generace undergroundu“. Téměř od jeho vzniku příležitostně spolupracovala se samizdatovým časopisem Desítka, který vycházel na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.⁵²² Následně se podílela se na výtvarných aktivitách v okruhu *Revolver Revue*.⁵²³ U příležitosti emigrace

⁵¹² WILSON 2011, 162.

⁵¹³ JIROUS 2008, 103.

⁵¹⁴ PLATOVSKÁ 2007, 246.

⁵¹⁵ MOUCHA 2001, 351.

⁵¹⁶ JIROUSOVÁ 1991, nestrán.

⁵¹⁷ KLIMEŠOVÁ 2001, 417.

⁵¹⁸ RIEDEL 2016, 208.

⁵¹⁹ BAUEROVÁ / JIROUSOVÁ 2018, 9.

⁵²⁰ WILSON 2011, 158.

⁵²¹ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 179.

⁵²² PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 88.

⁵²³ KLIMEŠOVÁ 2001, 414.

rodina Bartoškovy, u které v bytě na adrese U Santošky 9 na Smíchově nějakou dobu bydlel Jáchym Topol, spolupořádala spolu s lidmi z okruhu Desítky výstavu, kde vystavovala spolu s Davidem Němcem a Markem Hlupým

Iva Vodrážková se narodila v roce 1951 do komunisty pronásledované rodiny. Jejím dědečkem byl akademický sochař Julius Pelikán. Nebylo ji umožněno studovat AVU, a tak vystudovala na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého český jazyk a výtvarnou výchovu. Následně pracovala jako aranžérka. Po seznámení se s Věrou Jirousovou a Danou Němcovou se začala pohybovat v undergroundu, kde poznala svého manžela filosofa a undergroundového hudebníka Mirka Vodrážku. Ve svém bytě pořádali bytové filosofické semináře, kde přednášeli například Egon Bondy, Milan Machovec či Milan Balabán. Vedle toho se u nich hrálo bytové divadlo. Vodrážková se také podílela na vydávání undergroundového časopisu Vokno. Ve své umělecké tvorbě se věnuje malířství a je také textilní výtvarnice. Užívá výtvarných praktik olejomalby, pastelů a textilní koláže. Tyto praktiky s oblibou kombinuje. Užívá recyklovaných textilií a odkazuje se na ekologii. V rámci undergroundu vystavovala na několika neoficiálních výstavách, kupříkladu na výtvarných salonech na Střeleckém ostrově. Ilustrovala také časopis Vokno. Martin Machovec ji označuje jako jednu z výtvarnic, která tvořila „páteř undergroundu“.⁵²⁴ Po roce 1989 se věnuje své profesi pedagožky, dál tvoří a vystavuje u nás i v zahraničí. Na začátku roku měla výstavu v samizdatové knihovně Libri prohibiti s názvem *Požehnání*.

Malířka Olga Karlíková, narozená 1923 v Praze, se jako jedna z mála generace „klasiků“ šedesátých let se po podpisu Charty 77 připojila k undergroundu. Ke společenství přímo nepatřila, ale spojoval je zásadový postoj. Vystudovala VŠUP u profesorů Strnadela a Kybala. Byla členkou umělecké besedy. Od konce padesátých let začala vystavovat.⁵²⁵ Od té doby, co se stala signatářkou Charty 77, ji bylo prakticky znemožněno oficiálně umělecky fungovat. Když ji chtěl Jaroslav Krbůšek protlačit v roce 1986 na výstavu v jedné z nejprogresivnějších pražských galerií v Kulturním středisku Opatov, tak nejenže mu to bylo místními funkcionáři zakázáno, ale dokonce přišel o pozici tamního kurátora.⁵²⁶ Její umění se širší veřejnosti prezentovalo ve výstavních prostorech v Sovinci, kde se dařilo díky skvělé dramaturgické činnosti manželů Štreitových vystavovat díla neoficiálních a undergroundových umělců a umělekýň.⁵²⁷ Její výstava v Doksanech mezi lety 1983 a 1984

⁵²⁴ MACHOVEC 2001, 174

⁵²⁵ AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 46.

⁵²⁶ PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996, 70.

⁵²⁷ DANĚK 1996, 197.

byla po několik měsíců přístupná přátelům.⁵²⁸ V roce 1988 proběhla výstava jejich kreseb ve vstupní chodbě v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze.

⁵²⁸ KLIMEŠOVÁ 2001, 398.

Závěr

Kulturně-politické uvolnění šedesátých let umožnilo progresivně a alternativně vůči dobovému establishmentu tvořícím umělkyním a umělcům na nějaký čas oficiálně či polooficiálně tvořit a svá díla i vystavovat. S nástupem normalizace bylo takovému umění znemožněno být veřejně prezentováno, a proto se část těchto umělců a umělkyní se svou tvorbou přesunuli do kulturního podzemí a formujícího se undergroundu. Přičemž underground není žádným jednotným uměleckým směrem či stylem, ale hlavně duchovním postojem, který se vymezuje se proti establishmentu.

Underground byl i ve výtvarném umění nástrojem k uchování vývoje moderního umění a zachování autenticity tvorby a jeho kořeny můžeme sledovat už od existence samizdatové edice Půlnoc v tvorbě umělců jako byli výtvarníci Vladimír Boudník či Mikuláš Medek. V této linii pokračuje spolek Šmidrové, kde hrála velkou roli recese, primitivismus, symboličnost a pop art. Na ně poté navázala v šedesátých letech Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu a další umělci a umělkyně tvořící v prostředí undergroundu.

Kvůli tomu, že jim režim pomoci zřízení instituce Svaz českých výtvarných umělců, který fungoval tak, že kdo nebyl jeho členem, tak mu prakticky nebylo umožněno oficiálně vystavovat, ale ani se dostat k výtvarnickému zázemí a pomůckám, prakticky znemožnil oficiálně fungovat, se setkáváme s únikem režimu nepohodlným umělců a umělkyní svou tvorbou nebo občanským postojem do podzemí. Buď se jednalo o vertikální únik do hospod, bytů a ateliérů nebo také o únik horizontální – na periferie měst a do přírody. Proto se kromě výstav v periferních výstavních prostorech, bytech, ateliérech nebo v rámci jednodenních výstav, třeba u příležitosti koncertů, v undergroundu velmi pěstovalo akční umění, happening, land art a events.

Žen umělecky či jinak aktivních bylo v undergroundu mnohem méně než mužů. Velmi málo jich najdeme přímo v undergroundových kapelách, větší zastoupení měly ženy v literatuře a výtvarném umění. Jejich doménou bylo ale starání se o „otevřené“ byty a domácnosti, fungování undergroundových komunit, práce v zázemí kapel, a hlavně opisování samizdatů.

Nad'a Plíšková svojí tvorbou, která byla založena na kombinaci pop-artové absurdity a ironie a zároveň užívání hospodské a pivní poetiky ve svých grafikách a objektech, velmi dobře reprezentuje undergroundovou poetiku a životní styl. Zároveň je ve své tvorbě a

životních postojích jakousi českou profeministkou. Na rozdíl od většiny žen v undergroundu a disentu, které svoji ženskost a nerovné postavení žen ve společnosti umělecky ani jinak veřejně příliš nereflektovaly, tak ona ve svých uměleckých dílech, básních a životních postojích ukazuje nespokojenost s patriarchálním nastavením společnosti a prezentuje svou ženskost. Vedle toho byla jednou z neaktivnějších členek Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, která sdružovala velké množství undergroundových výtvarných umělců a umělkyně, a i dalších jinak kulturně a intelektuálně činných osobností z prostředí undergroundu. Tvořili hlavně akce a happeningy recesistického charakteru blízké hospodské kultuře. V tom Křižovnická škola Plíškovou v její další tvorbě velmi ovlivnila.

Věra Jirousová využila své teoretické znalosti coby vystudovaná historička umění ve spolupráci s týmem, který tvořil v té době její manžel Ivan Martin Jirous, Zorka Ságlová a její manžel Jan, který je fotograf, začala vytvářet vizuální koncepci koncertů undergroundových kapel. Jednalo se o přelomovou záležitost nejen v rámci Československa, když specializovaný tým výtvarníků a teoretiků umění pracoval na scénografii a kostýmech koncertů bigbeatových skupin. Rozdíl v jejich práci s The Primitives Group a The Plastic People of the Universe byl v tom, že u „Plastic People“ pracovali i s výběrem textů, které skupina hrála, z nichž Jirousová část sama napsala. Celkově měli ve směřování kapely silnější slovo. Největší přínos Věry Jirousové v rámci undergroundu je, že v počátcích undergroundové kultury vnesla svou teoretickou znalost umění a básnickou vyspělost do prostředí, kde hlavně hudebníci tvořili dosti intuitivně a bez kulturního rozhledu. Je jednou z osobností, díky níž se z The Plastic People of the Universe stal umělecky hodnotný fenomén.

Zorka Ságlová byla jednou z nejprogresivnějších umělkyně šedesátých let. Už v rámci výstavy *Nová citlivost*, ve které vyústily obrodné procesy šedesátých let tíhla ke konceptualismu a akčnímu umění. Po nástupu normalizace ji pro její progresivní a provokativní tvorbu a zároveň spolupráci s undergroundovými kapelami nebylo umožněno vystavovat, a tak se její umělecká tvorba posunula k land artu, ke kterému svou tvorbou v šedesátých letech směřovala. Její landartové akce zasazené do české krajiny oslavovaly lokální hrdiny a hrdinky českých zemí. Z hlediska ženskosti v umění je nutné vypíchnout akci *Kladení plín u Sodoměře*, kde vzdává hold husitským ženám, které důmyslností porazili protivníky. Happeningy a land artové akce, které vytvářela v době, kdy se starala o výtvarnou stránku kapely The Plastic People of the Universe, byly bytostně undergroundové nejen tím, že je navštěvovali lidé z prostředí undergroundu a že je propojovali s činností skupiny, ale také svou povahou – byly pro určitý omezený a předem pozvaný okruh lidí.

Juliana Jirousová je v práci uvedena jako protipól vůči Plíškové, Ságlové a Věře Jirousové, které byly v undergroundu velmi aktivní, iniciovaly různé akce, snažily se hýbat s poetikou undergroundové kultury a často chodily spolu s muži do hospod. Juliána, přestože v undergroundové komunitě byla velmi váženou postavou, tvořila hlavně v ústraní.

Ženy–umělkyně v undergroundu, podobně jako v dalších případech v historii stály u zrodu revoluční myšlenky, ale později byly muži vytlačeny či se jejich počet postupně začal ztenčovat. Je tu například paralela v případě prvních následovníků Ježíše Krista, k jehož učení se zpočátku přidávalo více žen než mužů. Můžeme si všimnout obdobného trendu na počtu světic, jejichž počet se začal postupně ztenčovat, úměrně tomu, jaký měly ženy v katolické církvi prostor. Tři významné umělkyně v undergroundu Ságlová, V. Jirousová a Plíšková mají společné to, že vzešly z akademického prostředí, byly velmi aktivní v druhé polovině šedesátých let, kdy tvořili v rámci polooficiálních scén a s nastupující normalizací se stáhly do undergroundu, kde byly aktivní v prostředí undergroundových kapel a Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu. V počátcích byly zásadními osobnostmi undergroundové kultury, kterou pomáhaly po umělecké stránce spoluvytvářet. Následně se kvůli proměnám diskurzu undergroundové kultury, uměleckým či osobním neshodám svou tvorbou stáhly do sebe a tvořily pouze v ateliéru či psaly básně, ale v prostředí undergroundu se stále pohybovaly.

Zkoumané umělkyně z prostředí undergroundu, s výjimkou V. Jirousové, pocházely z umělecky a intelektuálně zaměřených rodin. U mužů máme menší zastoupení vysokoškoláků a umělců, kteří vyrůstali v tvůrčím prostředí. Umělkyně v undergroundu si také hledaly partnery, kteří se nějak umělecky realizovali, což není ale takovým překvapením v rámci uzavřené undergroundové komunity a situace platí i obráceně.

Přestože se za přímo žensky angažované umění dá ze zkoumaných autorek označit jen tvorba Nadi Plíškové, tak se ženská emancipace jistým způsobem v životech a dílech objevuje i u ostatních umělkyň. Ságlová oslavovala ženskou emancipaci husitských žen, v poezii Věry Jirousové můžeme sledovat „ženskost“ jejich veršů a zároveň si dokázala získat respekt undergroundových hudebníků při své výtvarné práci s kapelami. Juliana Jirousová zvládla těžký úděl manželky věčně zavřeného Jirouse a složitý vztah s touto divokou postavou a vlastně tak plnila úlohu matky samoživitelky, což se také promítlo do jejího díla.

Když se podíváme na to, co bylo umění v undergroundu a umění žen v undergroundu, tak to jsou hlavně aktivity výtvarného týmu ve složení Věra Jirousová, Zorka Ságlová, Ivan Martin Jirous a Jan Ságel kolem fungování undergroundových kapel, společné akce Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu a landartové akce a happeningy Zorky Ságlové, do kterého bylo zataženo širší společenství lidí většinou z prostředí undergroundu. Zde

můžeme hovořit o umělkyních a umění v rámci undergroundu. Ostatní věci sólové povahy jako kresba, malba, socha a tak podobně bych spíše označil za umělkyně a umělce pohybujících se v prostředí undergroundu.

Obrazová příloha

1. **Nad'a Plíšková:** Mona Lisa, 1968, 43x30 cm, suchá jehla



2. **Helena Wilsonová-Pospíšilová:** Akce Vltava, 1974, fotografie



3. **Nad'a Plíšková:** Sedm litrů gulášové polévky, plastika



4. **Nad'a Plíšková:** Návrh na pomník Karla Nepraše, 1979, 64x50 cm, suchá jehla



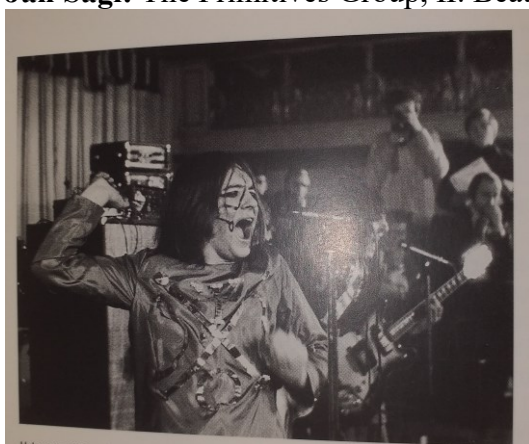
5. **Jan Šágl:** Ivan Hajnič a Věra Jirousová v bytě Jirousových při přípravě na Bird Feast skupiny The Primitives Group, 1968, fotografie



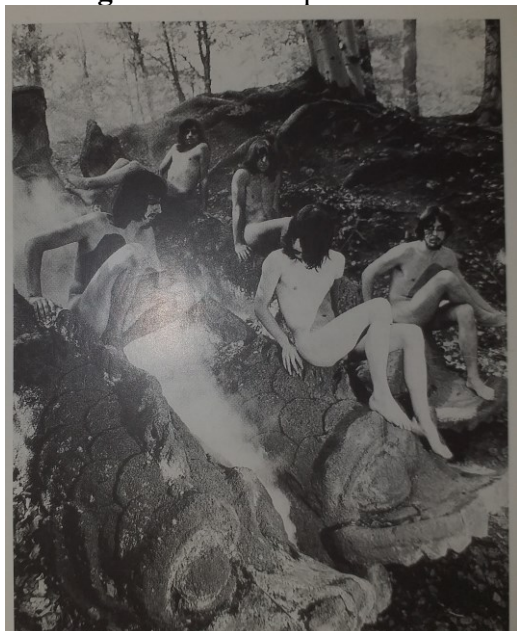
6. **Jan SágI:** Bird Feast skupiny The Primitives Group, 1968, fotografie



7. **Jan SágI:** The Primitives Group, II. Beatový festival, Lucerna, 1968, fotografie



8. **Jan SágI:** Hudební skupina The Plastic People of the Universe, 1969, fotografie



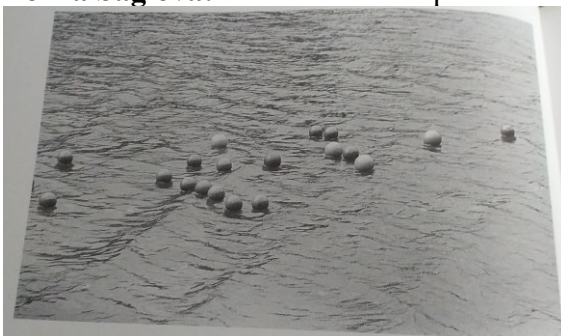
9. **Jan SágI:** The Plastic People of the Universe, 1970, fotografie



10. **Jan SágI:** The Plastic People of the Universe, kostýmy pro Poctu Warholovi 1971, fotografie



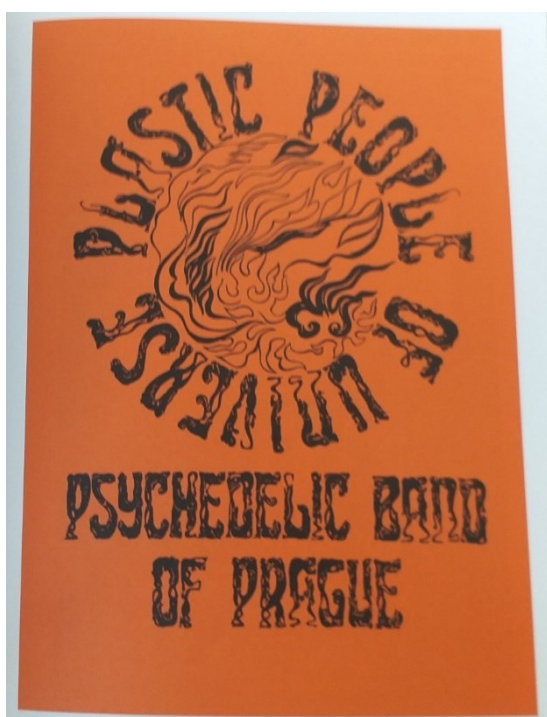
11. **Zorka Ságlová:** Házení míčů do průhonickeho potoka Bořín, 1969, land-art



12. **Zorka Ságlová:** Házení míčů do průhonického potoka Bořín, 1969, land-art



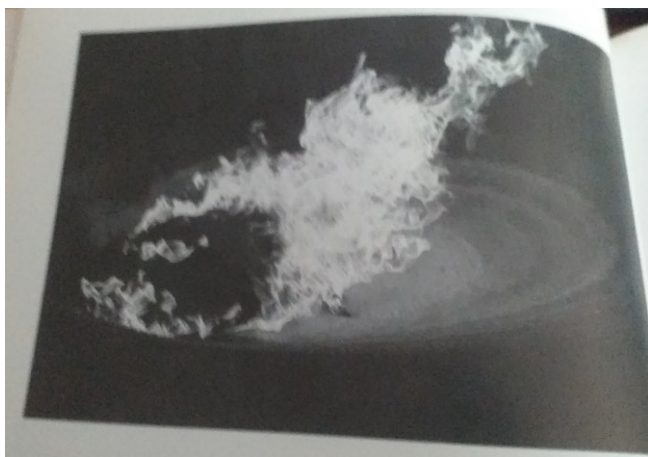
13. **Zorka Ságlová:** Plakát na pravidelné koncerty The Plastic People of the Universe v Horoměřicích u Prahy, 1969



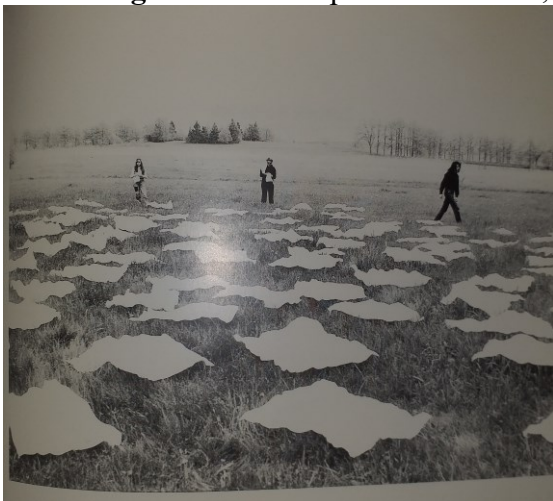
14. **Zorka Ságlová:** Seno - sláma, 1969, instalece



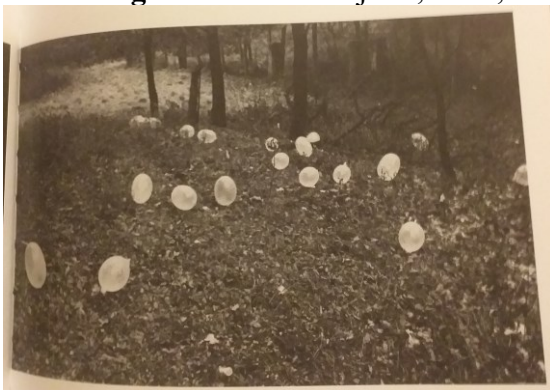
15. **Zorka Ságlová:** Pocta Gustavu Obermanovi, 1970, land-art



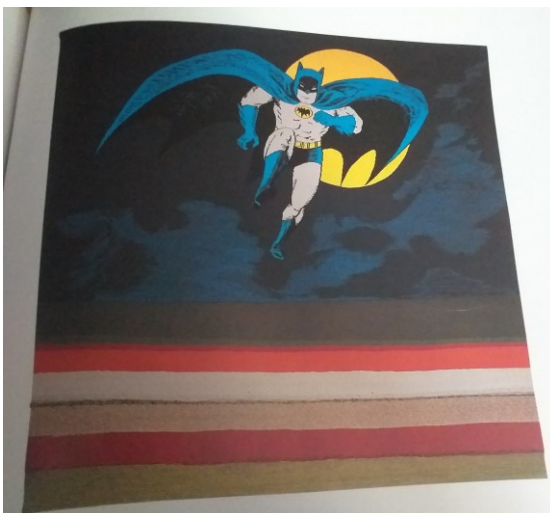
16. **Zorka Ságlová:** Kladení plín u Sodoměře, 1970, land-art



17. **Zorka Ságlová:** Pocta Fafejtovi, 1972, land-art



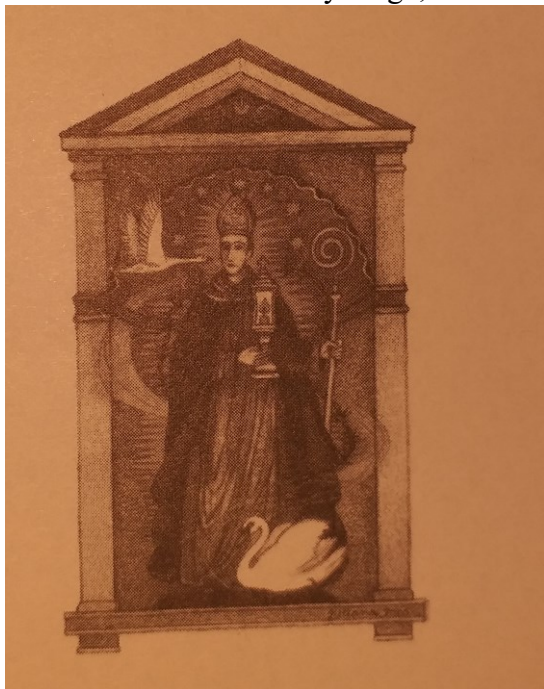
18. **Zorka Ságlová:** Pocta Rudolfu Schlattauerovi, 1981-1982, 240 x 240 cm, tapisérie, vlna



19. **Jan Ságl:** Zorka Ságlová vytváří tapisérii Pocta Rudolfu Schlattauerovi, 1982



20. **Juliana Jirousová: Svatý Hugo, 1985**



Seznam vyobrazení

1. **Nad'a Plíšková:** Mona Lisa, 1968, 43x30 cm, suchá jehla. Reprodukce z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Nad%C4%9B%C5%BEda_PI%C3%AD%C5%A1kov%C3%A1%2C_Mona_Lisa%2C_dite_La_Joconda%2C_such%C3%A1_jehla%2C_43x30_cm%2C_1968.jpg Vyhledáno dne: 13.7.2020
2. **Helena Wilsonová-Pospíšilová:** Akce Vltava, 1974, fotografie. Reprodukce z: JIROUSOVÁ 1991, nestránkováno.
3. **Nad'a Plíšková:** Sedm litrů gulášové polévky, plastika. Foto: Jan Sággl. Reprodukce z: http://www.bubinekrevolveru.cz/tato-vira-je-i-pozadim-roudnicke-vystavy-rozhovor-s-dunou-slavikovou?fbclid=IwAR3Q_N3oSF41hxNL_ccBEW0xWWAU_AuuaQlnxWemCH5mtuR1zG4loCXsFRc Vyhledáno dne: 13.7.2020
4. **Nad'a Plíšková:** Návrh na pomník Karla Nepraše, 1979, 64x50 cm, suchá jehla. Reprodukce z: https://vltava.rozhlas.cz/pivo-za-pliskovou-z-vyjimecne-tvorby-vytvarnice-a-basnirky-nadezdy-pliskove-8153865?fbclid=IwAR0w1Dr_f79NCPoCvfb7lwo_5_IF-d5UWYFmEO96VCHKpsh0c1CLkQ1Bb-E#&gid=1&pid=6 Vyhledáno dne: 10.7.2020
5. **Jan Sággl:** Ivan Hajnič a Věra Jirousová v bytě Jirousových při přípravě na Bird Feast skupiny The Primitives Group, 1968, fotografie. Reprodukce z: JIROUS 2008, 27.
6. **Jan Sággl:** Bird Feast skupiny The Primitives Group, 1968, fotografie. Reprodukce z: SÁGL 2013, 102.
7. **Jan Sággl:** The Primitives Group, II. Beatový festival, Lucerna, 1968, fotografie. Reprodukce z: AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 5.
8. **Jan Sággl:** Hudební skupina The Plastic People of the Universe, 1969, fotografie. Reprodukce z: AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 11.
9. **Jan Sággl:** The Plastic People of the Universe, 1970, fotografie. Reprodukce z: SÁGL 2013, 234.
10. **Jan Sággl:** The Plastic People of the Universe, kostýmy pro Poctu Warholovi 1971, fotografie. Reprodukce z: SÁGL 2013, 234.
11. **Zorka Ságlová:** Házení míčů do průhonického potoka Bořín, 1969, land-art. Foto: Jan Sággl. Reprodukce z: LAMAROVÁ 1995, nestránkováno
12. **Zorka Ságlová:** Házení míčů do průhonického potoka Bořín, 1969, land-art. Foto: Jan Sággl. Reprodukce z: JIROUS 2008, 37.
13. **Zorka Ságlová:** Plakát na pravidelné koncerty The Plastic People of the Universe v Horoměřicích u Prahy, 1969. Reprodukce z: STÁREK / VALENTA 2018, 67
14. **Zorka Ságlová:** Seno – sláma, instalace, 1969. Foto: Jan Sággl. Reprodukce z: LAMAROVÁ 1995, nestránkováno
15. **Zorka Ságlová:** Pocta Gustavu Obermanovi, 1970, land-art. Foto: Jan Sággl. Reprodukce z: LAMAROVÁ 1995, nestránkováno
16. **Zorka Ságlová:** Kladení plín u Sodoměře, 1970, land-art. Foto: Jan Sággl. Reprodukce z: AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996, 93.
17. **Zorka Ságlová:** Pocta Fafejtovi, 1972, land-art. . Foto: Jan Sággl. Reprodukce z: SÁGL 2013, 317.
18. **Zorka Ságlová:** Pocta Rudolfo Schlattuerovi, 1981-1982, 240 x 240 cm, tapisérie, vlna. Reprodukce z: LAMAROVÁ 1995, nestránkováno
19. **Jan Sággl:** Zorka Ságlová vytváří tapisérii Pocta Rudolfo Schlattauerovi, 1982. Reprodukce z: LAMAROVÁ 1995, nestránkováno
20. **Juliana Jirousová:** Svatý Hugo, 1985. Reprodukce z: ELŠÍKOVÁ 2011, 35

Seznam použitých pramenů a literatury

Vydané prameny

- BÁRTA / NĚMCOVÁ 2003 — Jan BÁRTA / Dana NĚMCOVÁ: Lidé mého života. Praha 2003
- BAUEROVÁ / JIROUSOVÁ 2018 — Jana M. BAUEROVÁ / Františka JIROUSOVÁ: Mága. Praha 2018
- BENETKOVÁ 1990 — Marie BENETKOVÁ: Zlatý kopec (dějiny české undergroundové komuny). In Revolver Revue 15/1990
- BENETKOVÁ 2017 — Marie BENETKOVÁ: Zlatý z nebe. Praha 2017
- BONDY 2016 — Egon BONDY: Básnické spisy III. 1976-1994. Praha 2016
- BONDY 1991 — Egon BONDY: Invalidní sourozenci. Praha 2012
- BONDY 1995 — Egon BONDY: Ples upírů. Mnichov 1991
- BONDY 2002 — Egon BONDY: Prvních deset let. Praha 2002
- BOUDNÍK 1993 — Vladimír BOUDNÍK: Z literární pozůstalosti. Praha 1993
- BOUDNÍK 1994 — Vladimír BOUDNÍK: Z korespondence I (1949–1956). Praha 1994
- ČERNÁ 1991 — Jana ČERNÁ: Adresát Milena Jesenská. Praha 1991
- ČERNÁ 2016 — Jana ČERNÁ: Tohle je skutečnost. Praha 2016
- BRABENEC 2016 — Vratislav BRABENEC: Trdliště. Praha 2016
- BRABENEC / KALENSKÁ 2010 — Vratislav BRABENEC / Renata KALENSKÁ: Evangelium podle Brabence. Praha 2010
- HAVEL 1990a — Václav HAVEL: Dopisy Olze. Brno 1990
- HAVEL 1990b — Václav HAVEL: Moc bezmocných. Praha 1990
- HLAVSA / PELC 2001 — Milan HLAVSA / Jan PELC: Bez ohňů je underground. Praha 2001
- JIROUS / JIROUSOVÁ 2015 — Ivan Martin JIROUS / Juliana JIROUSOVÁ: Ahoj můj miláčku-Vzájemná korespondence z let 1977–1989. Praha 2015
- JIROUS 2005 — Ivan Martin JIROUS: Magorovy dopisy. Praha 2005
- JIROUS 2008 — Ivan M. JIROUS: Pravdivý příběh Plastic People. Praha 2008
- JIROUSOVÁ 1995a — Věra JIROUSOVÁ: Co je tu, co tu není. Praha 1995
- JIROUSOVÁ 1998 — Věra JIROUSOVÁ: Krajina před bouří. Praha 1998
- JIROUSOVÁ 2003 — Věra JIROUSOVÁ: Podél řeky. Praha 2003
- JIROUSOVÁ 2018 — Věra JIROUSOVÁ: Tweety 1956–1963. Praha 2018

- JURÁSEK / POSPÍŠIL 2015 — Vladimír JURÁSEK / Ivo POSPÍŠIL: Příliš pozdě zemřít mladý. Praha 2015
- KARÁSEK 1998 — Svatopluk KARÁSEK: Víno tvé výborné. Praha 1998
- KLEČÁČKÁ-BEYLY 2008 — Marie KLEČÁČKÁ-BEYLY: Vzpomínky malostranské. Praha 2008
- KOSTŮR 1993 — Jiří KOSTŮR: Satori v Praze. Praha 1993
- MEDEK 1995 — Mikuláš MEDEK: Texty. Praha 1995
- MICHL 2012 — Otakar Michl: Trable den co den. Vzpomínky na léta v undergroundu. Praha 2012
- PLACÁK 2007 — Petr PLACÁK: Fízl. Praha 2007
- PLÍŠKOVÁ 1998 — Naděžda PLÍŠKOVÁ: Hospodská romantika. Brno 1998
- PLÍŠKOVÁ 1991 — Naděžda PLÍŠKOVÁ: Plíšková podle abecedy. Praha 1991
- PLÍŠKOVÁ 2000 — Naděžda PLÍŠKOVÁ: Plíšková sobě. Praha 2000
- RÖSSLER 2010 — Josef RÖSSLER: Obraz doby aneb Chaotické vzpomínky na život v českém undergroundu 70. let. Praha 2010
- ŠVANKMAJER 1979 — Jan ŠVANKMAJER: Otevřená hra. Mezi surrealismem a surracionalismem. Surrealistická skupina v Československu 1969–1979. Praha 1979
- VÁVRA 2004 — Stanislav VÁVRA: Zvířený prach. Praha 2004
- VODSEĎÁLEK 2000 — Ivo VODSEĎÁLEK: Felixír života. Brno 2000
- VONDRUŠKA 1993 — Josef VONDRUŠKA: A bůh hrál rock'n'roll. Ostrava 1993
- ZAJÍČEK 2002 — Pavel ZAJÍČEK: Zápisky z podzemí (1973–1980). Praha 2002

Sekundární literatura

- ALAN 2001 — Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- ARÁTOR 2006 — Přemysl ARÁTOR: Brázda. Praha 2006
- AUSSENBERG / POTŮČKOVÁ 1996 — Štěpán AUSSENBERG, Alena POTŮČKOVÁ: Umění zastaveného času: Česká výtvarná scéna 1969-1985. Praha 1996
- AUZIMOUR / JIROUSOVÁ / PUTNA / REYNEK / ŠERÝCH 2002 — Annick AUZIMOUR / Věra JIROUSOVÁ / Martin C. PUTNA / Jiří REYNEK / Jiří ŠERÝCH: Bohuslav Reynek - Pieta v loďce/Pietà dans la barque. Praha 1996
- BARTLOVÁ / PACHMANOVÁ 2008 — Milena BARTLOVÁ / Martina PACHMANOVÁ: Artemis a dr. Faust. Praha 2008
- BENDA 1980 — Václav BENDA: Paralelní polis. In O svobodě a moci. Köln-Řím 1980

- BENDOVÁ 2005 — Kamila BENDOVÁ: Ženy v disentu. In Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968-1989. Praha 2005
- BENÝŠEK 1990 — Zbyněk BENÝŠEK: Jarda Kukal. Praha 1990
- BENÝŠEK / BRIKCIUS / DUBSKÝ / HAVEL / KOHÁČEK / LOPATKA / MACHONIN / STANKOVIČ / TICHÝ — Zbyněk BENÝŠEK / Eugen BRIKCIUS / Ivan DUBSKÝ, Václav HAVEL / Petr KOHÁČEK / Jan LOPATKA / Sergej MACHONIN / Andrej STANKOVIČ / Jiří TICHÝ: Jaroslav Kukal. Katalog výstavy. Praha 1992
- BĚLINA / GRULICH / HALADA / HRBEK / MAREŠ / MORAVCOVÁ / POKORNÝ / RAK / ROČEK / TOMEŠ 1992 — Pavel BĚLINA / Tomáš GRULICH / Jaroslav HALADA / Jaroslav HRBEK / Petr MAREŠ / Dagmar MORAVCOVÁ / Jiří POKORNÝ / Jiří RAK / Petr A. ROČEK / Josef TOMEŠ: Dějiny země koruny české II. Praha 1992
- BÍLEK / ČINÁTLOVÁ 2010 — Petr A. BÍLEK / Blanka ČINÁTLOVÁ: Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace. Příbram 2010
- BLAŽEK 2005 — Petr BLAŽEK (ed.): Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968–1989. Praha 2005
- BLAŽEK 2017 — Petr BLAŽEK: Svědectví neokázalé emancipace. In Marcela LINKOVÁ, Nad'a STRAKOVÁ: Bytová revolta: Jak ženy dělaly disent. Praha 2017
- BLAŽEK / PAŽOUT 2008 — Petr BLAŽEK / Jaroslav PAŽOUT: Nejcitlivější místo režimu. Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných (VONS) pohledem svých členů. Praha 2008
- BLAŽEK / POSPÍŠIL 2010 — Petr BLAŽEK / Filip POSPÍŠIL: Vraťte nám vlasy!. Praha 2010
- BOLTON 2012 — Jonathan BOLTON: Worlds of Dissent. Charter 77, The Plastic People of the Universe and Czech Culture under Communism. Harvard 2012
- BREGANT / ČIHÁK 2001 — Michal BREGANT / Martin ČIHÁK: Skutečnější než realita. Alternativy v českém filmu. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- BREN 2013 — Paulina BREN: Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru. Praha 2013
- BRIKCIUS 1991 — Eugen BRIKCIUS: Vyložení umělci aneb kunsthistorické pohádky. Praha 1991
- BROWN 2011 — Archie BROWN: Vzestup a pád komunismu. Brno 2011
- BUČILOVÁ 2009 — Lenka BUČILOVÁ: Zorka Ságlová. Praha 2009

- CUDLÍN / KARLÍK 2018 — Karel CUDLÍN / Viktor KARLÍK: Ateliéry 2018/LIII. Juliana Jirousová. In *Revolver Revue* 111/2018, s. 167–178.
- ČEPELÁKOVÁ 1996 — Zdena ČEPELÁKOVÁ: Letohrádek Ostrov. In *Výtvarné umění* 1-2/96
- ČERNÝ 2008 — František ČERNÝ: Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989). Praha 2008
- ČERNÝ 1992 — Václav ČERNÝ: Nad verši Věry Jirousové a o kulturním stanovisku našeho undergroundu. In *Tvorba a osobnost I*. Praha 1992
- ČERVINKA 2003 — Stanislav ČERVINKA jr.: 19 rozhovorů. Praha 2003
- ČIHÁKOVÁ-NASHIRO 1994 — Vlasta ČIHÁKOVÁ-NASHIRO: Vladimír Merta. Praha 1994
- ČIHÁKOVÁ-NASHIRO / JIROUSOVÁ 1991 — Vlasta ČIHÁKOVÁ-NASHIRO / Věra JIROUSOVÁ: Umění akce. Katalog výstavy. Praha 1991
- ČIHÁKOVÁ-NASHIRO / HLAVÁČEK / PARDRTA / VALOCH 1994 — Vlasta ČIHÁKOVÁ-NASHIRO / Josef HLAVÁČEK / Jiří PARDRTA / Jiří VALOCH: Nová citlivost. Litoměřice 1994
- DANĚK 1996 — Ladislav DANĚK: Olomoucká scéna. In *Výtvarné umění* 1-2/96
- DENČEVOVÁ / STÁREK / STEHLÍK 2012 — Ivana DENČEVOVÁ / František Čuňas STÁREK / Michal STEHLÍK: Tváře undergroundu. Praha 2012
- DVORSKÝ 2001 — Stanislav DVORSKÝ: Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let. In Josef ALAN (ed.): *Alternativní kultura*. Praha 2001
- DUFEK 1987 — Antonín DUFEK: Černobílá fotografie. Praha 1987
- DUŠKOVÁ / MORGANOVÁ / ŠEVČÍK — Dagmar DUŠKOVÁ / Pavlína MORGANOVÁ / Jiří ŠEVČÍK: České umění 1938–1989. Programy / kritické texty / dokumenty. Praha
- EFFENBERGER 1969 — Vratislav EFFENBERGER: Realita a poesie. Praha 1969
- EFFENBERGER 1969 — Vratislav EFFENBERGER: Výtvarné projevy surrealismu. Praha 1969
- ELŠÍKOVÁ 2011 — Monika ELŠÍKOVÁ (ed.): Aby radost nezmizela. Pocta Magorovi. Praha 2011
- FERENCOVÁ 2012 — Yvona FERENCOVÁ: A je takové ticho... In *Ateliér* 18/2012, s. 7
- FIDELIUS 1993 — Petr FIDELIUS: K Jirousově koncepci undergroundu. In *Souvislosti* č.1/1993

- GROSSMAN 1991 — Jan GROSSMAN: Analýzy. Praha 1991
- HANEL 1993 — Olaf HANEL: Rudolf Němec, katalog výstavy. 1993
- HAŠKOVCOVÁ / SCHMELZOVÁ / VÁCHOVÁ 2012 — Marie HAŠKOVCOVÁ / Radoslava SCHMELZOVÁ / Lucie VÁCHOVÁ: Křižovnická škola. In Ateliér 18/2012
- HAVEL 1989a — Václav HAVEL: Dálkový výslech. Praha 1989
- HAVEL 1990c — Václav HAVEL: Do různých stran. Praha 1990
- HAVEL 1990d — Václav HAVEL: O lidskou identitu. Praha 1990
- HAVEL 2006 — Václav HAVEL: Prosím stručně. Praha 2006
- HAVELKOVÁ / OATES-INDRUCHOVÁ 2015 — Hana HAVELKOVÁ / Libora OATES-INDRUCHOVÁ: Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989. Praha 2015
- HARTMANN 2002 — Antonín HARTMANN (ed.): Mikuláš Medek. Praha 2002
- HECZKOVÁ / PACHMANOVÁ / ŠÁMAL 2014 — Libuše HECZKOVÁ / Martina PACHMANOVÁ / Petr ŠÁMAL: Jak odlesk měsíce v jezeře. Praha 2014
- HEJDA 2012 — Zbyněk HEJDA: Kritiky a glosy. Praha 2012
- HLAVÁČEK 1996a — Josef HLAVÁČEK: Schůzky v ateliérech. In Výtvarné umění 1-2/96
- HLAVÁČEK 1996b — Ludvík HLAVÁČEK: Konfrontace – spontánní umělecký výraz 80. let. In Výtvarné umění 1-2/96
- HOLUB 1996 — Karel HOLUB: Jiné kontexty. In Výtvarné umění 1-2/96
- HORÁČEK 2006 — Filip HORÁČEK: Příběh totality očima žen. In A2, 7/2006
- HORÁČEK 1996 — Radek HORÁČEK : Otevírání prostoru. In Výtvarné umění 1-2/96
- HOROVÁ 1995a — Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění I. Praha 1995
- HOROVÁ 1995b — Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění II. Praha 1995
- CHADIMA 2015 — Mikoláš CHADIMA: Alternativa. Praha 2015
- CHALUPECKÝ 1999 — Jindřich CHALUPECKÝ: Cestou necestou. Praha 1999
- CHALUPECKÝ 1987 — Jindřich CHALUPECKÝ: Na hranicích umění. Praha 1990
- CHALUPECKÝ 1967 — Jindřich CHALUPECKÝ: Naděжда Plíšková. Katalog výstavy. Galerie mladých Mánes. Praha 1967
- CHALUPECKÝ 1994 — Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách. Praha 1994
- CHALUPECKÝ 1966 — Jindřich CHALUPECKÝ: Umění dnes. Praha 1966
- CHALUPECKÝ 1999 — Jindřich CHALUPECKÝ: Tíha doby. Olomouc 1999

- CHALUPECKÝ 1970 — Jindřich CHALUPECKÝ: Umění v našem věku. In Výtvarné umění 2/1970
- JAKUBEC 2008 — Ivan JAKUBEC: Hospodářský vývoj českých zemí v období 1848–1992. Praha 2008
- JIROUS 1969a — Ivan Martin JIROUS: II. beatový festival. In Výtvarná práce 25–26/1969, s. 9
- JIROUS 1970a — Ivan Martin JIROUS: Čas unáší Krásu / Čas odhaluje Pravdu. In Výtvarná práce 18/1970, č.13
- JIROUS 1970b — Ivan Martin JIROUS: Dejte šanci míru!. In Výtvarná práce 3/ leden 1970
- JIROUS 2019 — Ivan Martin JIROUS: Magorova oáza. Praha 2019
- JIROUS 1997 — Ivan Martin JIROUS: Magorův zápisník. Praha 1997
- JIROUS 1969b — Ivan Martin JIROUS: Sedmá generace romantiků. In Divadlo 20, 5/1969, s. 13–19.
- JIROUS 1969c — Ivan Martin JIROUS: The Primitives Group. Česká tvář undergroundu. In Sešity pro literaturu a diskusi 30, 4/1969, s. 50
- JIROUS 1968 — Ivan Martin JIROUS: Mesalinace či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním. In Výtvarná práce 3/1968
- JIROUS 2016 — Ivan Martin JIROUS: Zpráva o činnosti Křížovnické školy. In Revolver Revue 102/2016, s. 163–173
- JIROUSOVÁ 1991a — Věra JIROUSOVÁ: Katalog výstavy: Informelní kresby a koláže Jana Steklíka. Praha 1991
- JIROUSOVÁ 1971 — Věra JIROUSOVÁ: Katalog výstavy Land Art. Blansko 1971
- JIROUSOVÁ 1994 — Věra JIROUSOVÁ: Karel Nepraš a Jan Steklík: K.Š. Ředitelské výstavy k neznámému výročí Křížovnické školy čistého humoru bez vtípu. Praha 1994
- JIROUSOVÁ 1991 — Věra JIROUSOVÁ: Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu (K. Š.). Katalog výstavy. Praha 1991
- JIROUSOVÁ 1999 — Věra JIROUSOVÁ: Perplex jako propletenec nervů. In Ateliér XII/1990, č. 12, s. 4
- JIROUSOVÁ 1995b — Věra JIROUSOVÁ: Poselství strohého romantismu. In Lidové noviny 23. září 1995
- JIROUSOVÁ 1970 — Věra JIROUSOVÁ: Případ postmoderny. In Výtvarná práce XVIII/1970, č. 5

- JIROUSOVÁ 1990a — Věra JIROUSOVÁ: Velký malý králík – k výstavě Zorky Ságlové.
In Ateliér 14/1990
- JIROUSOVÁ 1993 — Věra JIROUSOVÁ: Velký malý králík Zorky Ságlové. In Výtvarné umění 1/1993
- JIROUSOVÁ 1990b — Věra JIROUSOVÁ: Zpěv ptáků. In Ateliér 20/1990
- JIROUSOVÁ 1993 — Věra JIROUSOVÁ: Zemi, katalog výstavy. Praha 1993
- JIROUSOVÁ / KOBLASA 2005 — Věra JIROUSOVÁ / Jan KOBLASA: Šmidrové: Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky. Olomouc 2005
- JIROUSOVÁ / ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ 1990 — Věra JIROUSOVÁ, Jiří ŠEVČÍK, Jana ŠEVČÍKOVÁ: Zorka Ságlová. Karlovy Vary 1990
- JUDLOVÁ 1990 — Marie JUDLOVÁ: Jaroslav Vožniak. Praha 1990
- JUDLOVÁ 1994 — Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963. Praha 1994
- JUDLOVÁ 1996 — Marie JUDLOVÁ: Sympozium v Mutějovicích. Pokus o překonání možného in Výtvarné umění 1-2/96
- JUNGMANNOVÁ 2001 — Lenka JUNGMANNOVÁ: Neoficiální dramatika v letech 1945-1990. Dramatika silného hrdiny in Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- JUŘÍKOVÁ 1996 — Magdalena JUŘÍKOVÁ: Zpráva o sympoziu v Přední Kopanině 1982-89. In Výtvarné umění 1-2/96
- JUST 2001 — Vladimír JUST: Divadlo – pokus o vymezení. Prolegomena ke každé příští historii alternativního divadla, která se bude chtít stát vědou. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- KANTŮRKOVÁ 1980 — Eva KANTŮRKOVÁ: Sešly jsme se v této knize. Köln 1980
- KLIMEŠOVÁ 2001 — Marie KLIMEŠOVÁ: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. Alternativa a underground, umění a společnost. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- KNÍŽÁK 1995 — Milan KNÍŽÁK: Milan Knížák. Nový ráj. Praha 1995
- KNÍŽÁK 1996 — Milan KNÍŽÁK: Krajíc chleba. In Výtvarné umění 1-2/96
- KNÍŽÁK / POKORNÝ / VALOCH 2006 — Milan KNÍŽÁK / Marek POKORNÝ / Jiří VALOCH: Zorka Ságlová. Praha 2006
- KOBLASA 1963 — Jan KOBLASA: Mikuláš Medek. Výstava obrazů z let 1959-1963. Teplice 1963

- KOBLASA 1994 — Jan KOBLASA: Vzpomínka na šedesátá léta. In kolektiv autorů:
Nová citlivost. Praha 1994
- KOHÁK 1993 — Erazim KOHÁK: Jan Patočka. Filosofický životopis. Praha 1993
- Kolektiv autorů 2015 — kolektiv autorů: Atentát na underground. A2 17/2015
- Kolektiv autorů 2017 — kolektiv autorů: Jaroslav Vožniak. Praha 2017
- Kolektiv autorů 1984 — kolektiv autorů: Chmelnice 83'. Samizdatový sborník a katalog.
Praha 1984
- Kolektiv autorů 2012 — kolektiv autorů: Křižovnická škola. In Ateliér 18/2012, s.3
- Kolektiv autorů 1968 — kolektiv autorů: Nová citlivost. Brno 1968
- Kolektiv autorů 1968 — kolektiv autorů: Nová citlivost. Křižovatka a hosté. Karlovy Vary.
1968
- Kolektiv autorů 1992 — kolektiv autorů: Katalog výstavy Ženské domovy. Praha 1992
- KOSATÍK 2011 — Pavel KOSATÍK: Česká inteligence. Od Jaroslava Golla po Magora.
Praha 2011
- KOSTÚR / STÁREK 2008 — Jiří KOSTÚR / František STÁREK: Baráky. Souostroví
svobody. Praha 2008
- KOZELKA 1996 — Milan KOZELKA: Na půdě a v podpůdí in Výtvarné umění 1-2/96
- KROUTVOR 1996 — Josef KROUTVOR: Grotoska pomalu zapadá do historie in
Výtvarné umění 1-2/96
- KROUTVOR 1990 — Josef KROUTVOR: Karel Nepraš a česká grotoska. In Výtvarné
umění XIX, 1990, č.5.
- KŘÍŽ 2000 — Jan KŘÍŽ: Jaroslav Vožniak. Pocta divnosti. Dílo z let 1957-1999. Praha
1970
- KŘÍŽ 1970 — Jan KŘÍŽ: Šmidrové. Praha 1970
- KUDRNA 2019 — Ladislav KUDRNA: Od mániček k undergroundu. Praha 2019
- KUDRNA / STÁREK 2017 — Ladislav KUDRNA / František STÁREK: „Kapela“ -
Pozadí operace, která stvořila Chartu 77. Praha 2017
- KUNEŠ / NÁDVORNÍKOVÁ 1995 — Aleš KUNEŠ / Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Emila
Medková 1928-1985. Praha 1995
- LAMAROVÁ 1995 — Milena LAMAROVÁ: Zorka Ságlová 1965-1995. Praha 1995
- LANGEROVÁ 1998 — Marie LANGEROVÁ: Experimentální poezie šedesátých let. In
Česká literatura 3/98. Praha 1998
- LIBÁNSKÝ 2004 — Abbé J. LIBÁNSKÝ: My Underground. Praha 2004

- LINKOVÁ / STRAKOVÁ 2017 — Marcela LINKOVÁ / Nad'a STRAKOVÁ: Bytová revolta: Jak ženy dělaly disent. Praha 2017
- LOPATKA 2010 — Jan LOPATKA: Předpoklady tvorby (Kritické vydání). Praha 2010
- MACURA 2008 — Vladimír MACURA: Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře). Praha 2008
- MACHALICKÝ 2000 — Jiří MACHALICKÝ (ed.): Naděžda Plíšková – Ticho musí léčit. Praha 2000
- MACHOVEC 2013a — Martin MACHOVEC (ed.): Hnědá kniha o procesech s českým undergroundem. Praha 2013
- MACHOVEC 2013b — Martin MACHOVEC: Ivan Martin Jirous. In Ivan Martin JIROUS: Magorův noční zpěv. Praha 2013
- MACHOVEC 2016 — Martin MACHOVEC: Komentáře. In Egon BONDY: Básnické spisy III. 1976–1994. Praha 2016
- MACHOVEC 2013c — Martin MACHOVEC: Libor Krejcar. In Ivan Martin JIROUS: Magorův noční zpěv. Praha 2013
- MACHOVEC 1996 — Martin MACHOVEC: O vzniku časopisu Revolver Revue. In Výtvarné umění – 1-2/96
- MACHOVEC 2001 — Martin MACHOVEC: Od avantgardy přes podzemí do undergroundu. Skupina edice Půlnoc 1949-1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969-1989. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- MACHOVEC 2008 — Martin MACHOVEC (ed.): Pohledy zevnitř. Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích. Příbram 2008
- MAINX 2007 — Oskar MAINX: Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho. Ostrava 2007
- MAYER 2009 — Francoise MAYER: Češi a jejich komunismus. Paměť a politická identita. Praha 2009
- MAZAL 2002 — Tomáš MAZAL: Místo drogy jsme měli ovocný vermut... In Egon BONDY: Prvních deset let. Praha 2002
- MLEJNEK 2012 — Josef MLEJNEK: Začátek moudrosti spočívá v tom, že se necháme poučit. In Kontexty 3/2012
- MORGANOVÁ 2010 — Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění. Olomouc 2010
- MORGANOVÁ 2015 — Pavlína MORGANOVÁ: Procházka akční Prahou. Praha 2015
- MORGANOVÁ / ŠEVČÍK 2000 — Pavlína MORGANOVÁ, Jiří ŠEVČÍK: České umění 1939-1999. Programy a impulzy. Praha 2000

- MOUCHA 2001 — Josef MOUCHA: Fotogenie rezistence: 1939-1989. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- MRÁZ 1970 — Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Praha 1970
- NÁDVORNÍKOVÁ 1999 — Alena NÁDVORNÍKOVÁ: K surrealismu. Praha 1999:
- NEOMYTOVÁ 2007 — Jarmila NEOMYTOVÁ (ed.): Humpolecký Magor. Praha 2007
- NEŠLEHOVÁ 1994 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bylo, nebylo... In kolektiv autorů: Nová citlivost. Praha 1994
- NEŠLEHOVÁ 1996 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Fórum '88. In Výtvarné umění – 1-2/96
- NEŠLEHOVÁ 1997 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu. Praha 1997
- ONUFEŘOVÁ / POKORNÁ 2014 — Edita ONUFEŘOVÁ, Terezie POKORNÁ (ed.): Magorova konference /k dílu I. M. Jirouse/. Praha 2014
- OTÁHAL 2011 — Milan OTÁHAL: Opoziční proudy v české společnosti 1969-1989. Praha 2011
- PACHMANOVÁ 2002 — Martina PACHMANOVÁ (ed.): Neviditelná žena. Praha 2002
- PACHMANOVÁ 2013 — Martina PACHMANOVÁ: Zrození umělkyně z pěny limonády. Praha 2013
- PÁNKOVÁ / SLAVICKÁ 1996 — Marcela PÁNKOVÁ / Milena SLAVICKÁ: Zakázané umění II. in Výtvarné umění – 1-2/96
- PETROVÁ 1991 — Eva PETROVÁ: Abstraktní figurace Rudolfa Němce. In Ateliér 22/1991
- PILAŘ 1999 — Martin PILAŘ: Underground. Brno 1999
- POTŮČKOVÁ 1996 1996 — Alena POTŮČKOVÁ: O výstavě v Gongu. In Výtvarné umění 1-2/96
- PLACÁK 2001 — Petr PLACÁK: Kádrový dotazník. Praha 2001
- PLATOVSKÁ 2005 — Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění V. Praha 2005
- PLATOVSKÁ 2007 — Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1,2. Praha 2005
- PRIMUS 2004 — Zdenek PRIMUS: Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem. Praha 2004
- PUTNA 2017 — Martin C. PUTNA: Česká katolická literatura (1945–1989). Praha 2017
- PUTNA 2009 — Martin C. PUTNA: Měli jsme underground a máme prd. Praha 2009
- PUTNA 1993 — Martin C. PUTNA: Mnoho zemí v podzemí. In Souvislosti 1/1993
- PUTNA 1999 — Martin C. PUTNA: My poslední křesťané. Praha 1999

- PUTNA 2012 — Martin C. PUTNA: Půjdu-li tmou. In Lidové noviny 5. prosince 2012, s. 8
- PUTNA 2011 — Martin C. PUTNA: Václav Havel – Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století. Praha 2011
- RAIMANOVÁ 1996a — Ivona RAIMANOVÁ: Vzpomínky na Melechov in Výtvarné umění 1-2/96
- RAIMANOVÁ 1996b — Ivona RAIMANOVÁ: Za uměním na Rockfest. In Výtvarné umění 1-2/96
- RIEDEL 1997 — Jaroslav RIEDEL: The Plastic People of the Universe. Praha 1997
- RIEDEL 2016 — Jaroslav RIEDEL: Plastic People a český underground. Praha 2016
- RULLER 1996 — Tomáš RULLER: Mezi. In Výtvarné umění 1-2/96
- RŮŽIČKOVÁ 2001 — Alice RŮŽIČKOVÁ: Originální Videojournal. Pokus o „samizdatovou televizi“. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001s
- SÁGL 2013 — Jan SÁGL: Tanec na dvojitém ledě. Praha 2013
- SKALNÍK 1992 — Joska SKALNÍK (ed.): Minisalon. Praha 1992
- SKALNÍK 1996 — Joska SKALNÍK: Originální Videojournal. In Výtvarné umění 1-2/96
- SLAVÍKOVÁ 2015 — Duňa SLAVÍKOVÁ: Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu. Roudnice nad Labem 2015
- SMOLÍKOVÁ 1996 — Marta SMOLÍKOVÁ: Zajímalo nás rozbít určitý model, který tady byl in Výtvarné umění 1-2/96
- SRP 2005 — Karel SRP: Emila Medková. Praha 2005
- STANKOVIČ 2001 — Andrej STANKOVIČ: Až řekne Bůh dost, chtěla bych být doma v posteli. In Revolver Revue 47/2001, s. 206–218.
- STANKOVIČ 2001 — Andrej STANKOVIČ: Kdo nedrží krok, poslouchá nejspíš jiný buben. In Revolver Revue 37/1998, s. 62–64.
- STÁREK / VALENTA 2018 — František Čuňas STÁREK / Martin VALENTA: Podzemní symfonie Plastic People. Praha 2018
- SÝKORA 1994 — Zdeněk SÝKORA: Léta šedesátá. In kolektiv autorů: Nová citlivost. Praha 1994
- ŠETLÍK 2012 — Jiří ŠETLÍK: Cesty po ateliérech: 1976-1986. Praha 2012
- ŠETLÍK 1994 — Jiří ŠETLÍK: Šedesátá léta. In kolektiv autorů: Nová citlivost. Praha 1994
- ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ 1989 — Jiří ŠEVČÍK, Jana ŠEVČÍKOVÁ (ed.): Popis jednoho zápasu. Česká avantgarda osmdesátých let. Karlovy Vary 1989

- ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ 1991 — Jiří ŠEVČÍK, Jana ŠEVČÍKOVÁ: Umění akce. In Ateliér 16/1991
- ŠIKLOVÁ 2008 — Jiřina ŠIKLOVÁ: Podíl českých žen na samizdatu a opoziční činnosti v Československu období tzv. normalizace v letech 1969–1989. In Gender, rovné příležitosti, výzkum, 9/2008, s. 39–44
- ŠIKLOVÁ 2006 — Jiřina ŠIKLOVÁ: Význam participace žen na samizdatu i tamizdatu v období tzv. normalizace v ČSSR v letech 1969–1989. In V srdci Evropy, 3/ 2006
- ŠIMKOVÁ 2019 — Lenka ŠIMKOVÁ: Zorka Ságlová. Litomyšl 2019
- ŠMEJKAL 1996 — František ŠMEJKAL: České imaginativní umění. Praha 1996
- ŠMEJKAL 1984 — František ŠMEJKAL: Návraty k přírodě in Výtvarná kultura 3/9 1984, s. 20–31
- ŠMEJKALOVÁ 1996 — Jana ŠMEJKALOVÁ: Ty jeho lunou zbičované kroky. Vzpomínka na Františka Šmejkal. In Výtvarné umění 1-2/96
- ŠPIRIT 2016 — Michael ŠPIRIT: Text Paula Wilsona... In Revolver Revue 102/2016, s. 157–158
- ŠUTROVÁ 1989 — Petruška ŠUSTROVÁ: Na poklepávání po ramenou by zahynula jakákoliv kultura... In Ivan JIROUS: Magorovy labutí písně. Praha 1989
- ŠVEHLA 2017 — Marek ŠVEHLA: Magor a jeho doba. Praha 2017
- TUCKEROVÁ 2016 — Veronika TUCKEROVÁ: Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu a její dějiny. In Revolver Revue 102/2016, s. 203–205
- VACHTOVÁ 1967 — Ludmila VACHTOVÁ: Olga Karlíková. In Výtvarné umění 17/1967
- VANČÁT — Jaroslav VANČÁT: Dobříš, začátek 80. let. In Výtvarné umění 1-2/96
- VANĚK 2010 — Miroslav VANĚK: Byl to jenom rock'n'roll?. Praha 2010
- VANĚK 2002 — Miroslav VANĚK: Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu. Praha 2002
- VALOCH 1991 — Jiří VALOCH: Akce 70. let, Umění akce, katalog výstavy. Praha 1991
- VALOCH 2006 — Jiří VALOCH: Běla Kolářová. Praha 2006
- VALOCH 1975 — Jiří VALOCH: Česká vizuální poezie. Praha 1975
- VALOCH 1993 — Jiří VALOCH: Land Art a konceptuální krajina, katalog Krajina – 1. výstava Sorosova centra v GHMP. Praha 1993
- VALOCH 1983 — Jiří VALOCH (ed.): Milan Knížák (1953–1988). Brno 1983
- VALOCH 1996 — Jiří VALOCH: Nejen králíci... In Ateliér 4/1996

- VALOCH 1994 — Jiří VALOCH: Výstava Nová citlivost. In kolektiv autorů: Nová citlivost. Praha 1994
- VALOCH 1992 — Jiří VALOCH: Zorka Ságlová 1965–1992. Brno 1992
- VALOCH / ZATLOUKAL 1997 — Jiří VALOCH, Pavel ZATLOUKAL (ed.): Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém umění 1939–1989. Katalog výstavy. Olomouc 1997
- VLČEK 2001 — Josef VLČEK: Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- VODÁKOVÁ / VODÁKOVÁ 2003 — Alena VODÁKOVÁ, Olga VODÁKOVÁ: Rod ženský. Kdo jsme odkud jsme přišly, kam jdeme?. Praha 2003
- VODRÁŽKA 2007 — Mirek VODRÁŽKA: deCivilizace. Červený Kostelec 2007
- VODRÁŽKA 1999 — Mirek VODRÁŽKA: Esej o politickém harémismu. Kritická zpráva o stavu feminismu v Čechách. 1999
- VODRÁŽKA 2013 — Mirek VODRÁŽKA: Filosofie tělesnosti dějin. Praha 2013
- VODRÁŽKA 1997 — Mirek VODRÁŽKA: Chaokracie / z nového světa – A-vropy. Praha 1997
- VODRÁŽKA 2017 — Mirek VODRÁŽKA: Rozumí ženy vlastní historii?. Praha 2017
- VOLKOVÁ 2019 — Kateřina VOLKOVÁ (ed.): Jaroslav Kukal. Fotograf nejen druhé kultury. Praha 2019
- VRBA 2001 — Tomáš VRBA: Nezávislé písemnictví a svobodné myšlení v letech 1970–1981. In Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- WAGNEROVÁ 2017 — Alena WAGNEROVÁ: Žena za socialismu: Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm. Praha 2017
- WILSON 2012 — Paul WILSON: Bohemian Rhapsodies. Praha 2012
- WILSON 2016 — Paul WILSON: Zemský Ráj, ale to jen na pohlednice... (ad I. M. Jirous: Zpráva o činnosti Křižovnické školy). In Revolver Revue 102/2016, s. 159–162
- WITTLICH 1978 — Petr WITTLICH: České sochařství ve 20. století. Praha 1978
- ZATLOUKAL 1996 — Pavel ZATLOUKAL: Olomouc. In Výtvarné umění 1-2/96
- ZHOŘ 1991 — Igor ZHOŘ: Brněnské výtvarnické samizdaty. In Ateliér, č.4/1991
- ŽANTOVSKÝ 2019 — Michael ŽANTOVSKÝ: Kančí na dančím. Kuchařka Václava Havla. Praha 2019

Elektronické zdroje

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/> Vyhledáno dne 4.3.2020

<https://www.vons.cz/> Vyhledáno dne 13.3.2020

<https://www.ustrcr.cz/> Vyhledáno dne 13.3.2020

<http://scriptum.cz/> Vyhledáno dne 13.3.2020

http://www.totalita.cz/txt/txt_ch77_dok_1977_01_01.php, vyhledáno 4. 5. 2020.

<http://zenyvdisentu.soc.cas.cz/> Vyhledáno dne 24.4.2020