

# MILAN HLAVSA A PERIPETIE EXISTENCE SKUPINY PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE: ŽIVOTNÍ PŘÍBĚH A DISKURS

*Barbora Pecková*

Fakulta humanitních studií UK Praha

## Milan Hlavsa and the Troubled Existence of the Music Group “The Plastic People of the Universe”: Life Story and Discourse

*Abstract: The paper interprets the life story of the musician and the co-founder of the group “The Plastic People of the Universe”, Milan Hlavsa, through the analysis of interviews realized with Hlavsa in the years 1986–1991. The interpretation focuses on the roots of his relationship to rock ’n’ roll music, of his efforts to be a professional musician, of his relationship to Ivan Jirous, and of his experiences with communist repression. The case study of Hlavsa’s life story embeds the topic of the identification of rock ’n’ roll youth subculture in the underground culture. The oral history and biographical method used in the analysis shows the disproportion of the self-identification of the individual and the discourses built around the underground community. The paper discusses two of the most influential publications about the underground: Miroslav Vaněk’s Byl to jenom Rock’n’ roll (It Was Just Rock ’n’ roll) and Jonathan Bolton’s Worlds of Dissent: Charter 77, The Plastic People of the Universe, and Czech Culture under Communism. It points out how the methodology and selection of historical subjects and sources influences the interpretation of the phenomenon of the underground and its participants.*

**Keywords:** *underground; rock music; Plastic People of the Universe; Milan Hlavsa; life-story*

Komunistická strana v období socialistického Československa autoritativně vymezovala hranice tzv. oficiální kultury, k čemuž využívala nástroje propagandistického a represivního aparátu. Jakákoli kulturní aktivita vymykající se pravidlům komunisty kontrolovaného kulturního prostoru byla v podmínkách státního socialismu považována za společensky nepřátelskou.

V pozici kultury vytlačované mimo oficiální diskurs se ocitla také rock'n'rollová hudba, která se do Československa začala šířit v padesátých letech. Tvůrci a příznivci rock'n'rollu a hudebních stylů, které se z tohoto žánru v dalších desetiletích postupně vyvinuly, se v socialistickém Československu stali jako společenská hrozba předmětem vážného zájmu represivních složek. Policejní orgány ve svých zprávách charakterizovaly vyznavače rockové hudby jako lidi „nepřizpůsobivé k okolí, ohrožující fungování celé společnosti, projevující nechuť k práci, ironizující pokrokové tradice socialistického systému, jako příznivce Západu, neuznávající vedoucí úlohu KSČ, jako pijáky a narkomany“ (Vaněk 2010: 404). Uvedené charakteristiky, převzaté ze zpráv bezpečnostních složek, vyjadřují nejen postoje státních orgánů k subkultuře z prostředí rockové hudební scény, ale lze je vnímat i jako odraz rozšířených dobových předsudků vůči tomuto menšinovému kulturnímu společenství.

Pokud chtěly nonkonformní hudební skupiny veřejně vystupovat, ať už profesionálně, nebo pouze amatérsky, dostávaly se do konfliktu se stanovenými pravidly státem kontrolovaného kulturního prostoru. V období tak zvané normalizace udělovaly hudebníkům osvědčení o způsobilosti vystupovat na veřejnosti zvláštní komise na základě absolvování tzv. kvalifikačních přehrávek. Interpreti měli porotu přesvědčit nejen o kvalitě svého uměleckého projevu, ale také o své politické uvědomělosti. Skupiny, které vyznávaly některý z tehdy avantgardních hudebních stylů, mohly získat potřebné povolení pouze za cenu určitých ústupků, například změny názvu nebo úpravy zevnějšku. V případě, že hudební skupině povolení uděleno nebylo, státní orgány považovaly její další amatérské aktivity za ilegální (Vaněk 2010).

V těchto politických a společenských podmínkách vznikala v Československu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let také underground: společenství umělců stojících mimo komunistickým režimem definované hranice oficiální kultury, které si vytvářelo vlastní struktury kulturní komunikace. Následující text ukazuje uvedenou problematiku, tedy rockovou hudbu v době komunistického Československa, prostřednictvím analýzy životopisného vyprávění Milana Hlavsy jako setkávání dvou různých fenoménů: rockové hudby jako subkultury mládeže a rockové hudby jako součásti undergroundové kultury.

Hlavní interpretační linie spojuje zážitky a názory mladého Hlavsy, které muzikant reflektoval ve svém životopisném rozhovoru s Janem Pelcem v roce 1991 (Hlavsa – Pelc 1992) a v dalších interview poskytnutých v letech 1986–98,<sup>1</sup> se vzpomínkami Ivana Jirouse na skupinu Plastic People of the Universe a s jeho úvahami o identitě undergroundu, které v sedmdesátých letech popsal ve svých textech (Špirit 1997). Důvodem této selektivnosti je, že je v analýze kladen důraz na drobnokresbu životních peripetií Milana Hlavsy a osobní vztah obou aktérů.

Text nemá ambice reprezentativně analyzovat různé diskursy o undergroundu. Kontext těchto diskuzí pouze omezeně naznačuje například konflikt Jirouse s jinou významnou osobností českého undergroundu, Milanem Knížákem. Podobně v případě vyprávění Milana Hlavsy některým jeho výroky konkurují další členové skupiny, nicméně i v tomto případě jim je, v souvislosti s výše uvedenou kvalitativní metodou, vyhrazen odpovídající, alespoň minimální prostor.

V textu je záměrně opomíjena otázka faktografie. Základní informace o legendární skupině jsou obecně dobře známé, případně snadno dostupné. V roce 2016 vyšla rozsáhlá publikace Jaroslava Riedla mapující historii tvorby skupiny od jejího vzniku v roce 1968 do jejího obnovení v roce 1997 (Riedel 2016).

## Československý underground jako téma dvou zásadních soudobých historických analýz alternativní kultury

Miroslav Vaněk ve své knize *Byl to jenom Rock'n'roll?*, kterou lze dosud považovat za jednu z nejlivnějších publikací v oblasti historie rockové hudby v Československu, řadí underground mezi hudební žánry (Vaněk 2010). Tento přístup může povahu undergroundu jen těžko vystihnout, i kdybychom se soustředili pouze na jeho hudební produkci. Společnou charakteristikou undergroundu bylo spíše místní, časové a personální propojení aktérů než jednotný styl uměleckého projevu.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Rozhovor s Milanem Hlavsou, *Revolver revue* 6/1987. Dostupné z <http://www.bubinekrevolveru.cz/tentokrat-bez-maskovacich-manevru> [cit. 2017-06-25]; Petr Placák: „Nezlobte se, vy neexistujete. Rozhovor s Mejlou Hlavsou o StB po 23 letech.“ *Lidovky.cz*, 23. 5. 2015. Dostupné z [http://www.lidovky.cz/nezlobte-se-vy-neexistujete-dgf-/lide.aspx?c=A150517\\_143139\\_lide\\_mct](http://www.lidovky.cz/nezlobte-se-vy-neexistujete-dgf-/lide.aspx?c=A150517_143139_lide_mct) [cit. 2017-06-25].

<sup>2</sup> Srovnejme, jak Jirous ve své *Zprávě o třetím českém hudebním obrození* píše o odlišnostech tvorby skupin Plastic People, DG307 a Umělá hmota, na což dále navazuje takto: „Underground není vázán na určitý umělecký směr nebo styl, přestože například v hudbě se projevuje převážně rockovou formou“ (Špirit 1997: 192–193, 196).

Jonathan Bolton ve své knize *Světy disentu. Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu* charakterizuje underground na základě analýzy literárních textů. Bolton zastává tezi, že underground je hnutí vědomě se identifikující jako opozice komunistického režimu (Bolton 2015). Reflexe undergroundu, kterou v roce 1976 zaznamenal Václav Havel v eseji *Proces*,<sup>3</sup> se Boltonovi v porovnání se zpolitizovanou interpretací undergroundu dominující v Jirousových textech jeví jako pomýlená, nerealistická, naivní.<sup>4</sup>

Nelze však opomenout, že Jirousovým textům konkuruje množství jiných dobových diskursů k identitě undergroundu. Rozbor těchto diskuzí přesahuje vytyčenou interpretační linii tohoto textu. Diverzitu názorů tedy pouze lehce naznačím ukázkou rozporů mezi jedním z hlavních aktérů tohoto článku, Ivanem Jirousem, a další výraznou osobností československého undergroundu, Milanem Knížákem.

Knížák v rozhovoru s Michaelem Kilburnem uvedl, že za počátek undergroundu, tedy „kulturního protestu“, „touhy po jiném typu života“, „něčeho mimo establishment, pronásledovaného policií“, považuje svou hudební skupinu *Aktuál*. Pozdější underground byl podle Knížáka zpolitizovaný na jedné straně státem a na druhé straně právě Ivanem Jirousem.<sup>5</sup> V rozhovoru o tom hovořil následovně:

---

Mikoláš Chadima v rozhovoru s Michaelem Kilburnem, na který odkazuje také Miroslav Vaněk v publikaci *Byl to jenom rock n'roll?*, naopak uvádí následující: „... já dokonce myslím, že underground v tom smyslu našem, český underground, že se dá říct, že to je i hudební styl. Jo? A my osobně, i když jsme řazení do toho undergroundu, tak my jsme byli o pár let mladší, začínali jsme pozdějš a byli jsme mimo. Tato společnost byla dost uzavřená a my jsme si pak vymysleli, že jsme alternativní scéna... vlastně jsme se odlišovali a nebyly moc velké kontakty.“ Na otázku, jaký byl rozdíl mezi alternativou a undergroundem, však vzápětí odpovídá: „vlastně žádný“, a dále vysvětluje: „... co se týká hudby, tak ty kořeny byly stejný...“ Chadimův poněkud zmatený výrok poměrně dobře vystihuje různost vazeb, které můžeme v rámci undergroundu rozlišovat: hudební styl, hudební kořeny, osobní kontakty, generační odlišnosti. Archiv COH, Rozhovor s Mikolášem Chadimou vedla Hana Zimmerhaklová, 2008; Rozhovor s Mikolášem Chadimou vedl Michael Kilburn, 2008.

<sup>3</sup> Václav Havel v době soudního procesu s Plastic People o povaze činnosti undergroundu napsal: „Čím asi chtěli být Jirous a jeho přátelé na lavici obžalovaných? Určitě nechtěli být hrdiny, kteří se stávají jako Dimitrov z obžalovaných žalobci a vrhají světlo drtivě usvědčující reflexe na tento svět. Pochybují, že sledovali jiný cíl než přesvědčit soud o své nevině a uhájít si své právo psát si a zpívat písničky, jaké chtějí“ (Bolton 2015: 185).

<sup>4</sup> Havel podle Boltona nedokázal rozpoznat politickou povahu undergroundu, pouze „kdesi v útrokách tohoto společenství, postoje a tvorby tušil zvláštní čistotu, stud a zranitelnost“ a v jejich hudbě nacházel „zkušenost metafyzického hoře“ (Bolton 2015: 184). Srov. níže Jirousovy motivy spolupráce s Plastic People.

<sup>5</sup> Již v roce 1975 Knížák Jirousovi napsal: „Uměle vytváříš aureolu avantgardy kolem Plastiků, kteří nebyli ničím než partou solidních kluků, kteří chtěli hrát beat a kterým jsi vnucoval a infikoval myšlenky, které jim nepatřily a kterým nerozuměli a nerozumějí, a tak výsledek byl vždycky jen trapnou kopií nebo

„... já jsem si dělal legraci z undergroundu a napsal jsem, že oni jsou undergroundový svaz mládeže, a že Adolf Jirous, Ivan Jirous, to byl takovej jeden z lidí, který se tam pohyboval, jaksi razítku jejich undergroundový, podzemní legitimace...“

Na jiném místě Knížák v rozhovoru nastoluje otázku, nakolik šlo o reálný vliv Jirousovy autoritativní identitotvorné dikce, a nakolik o vliv politických represí: „... i když já vím, že valná většina lidí, která patřila k undergroundu, vlastně s politikou neměla a nechtěla mít nic společného a stali se politickými hrdiny. Viz skupina Plastic People, což byli prostáčci, který zkrátka hráli, chtěli hrát takovej zajímavěj big beat, ale dostali se do politických souvislostí a stali se politickou kapelou, což v podstatě neměli vůbec v úmyslu. A tady začal takzvaný underground vlastně až v sedmdesátých letech.“<sup>6</sup>

Jestliže na Knížákově charakteristice undergroundu a reflexi působení Ivana Jirouse můžeme pozorovat rysy soupeření dvou výrazných osobností, u o generaci mladšího Mikoláše Chadimy dochází pod vlivem dalšího vývoje k mísení pojmů. Pro Chadimu ztělesňovala underground právě „parta kolem Plastic People, kolem Jirouse,“ přesto však pro něj nebyl „programově politickou opozicí“. V rozhovoru s Michaelem Kilburnem k tomu řekl: „Já myslím, že to nebyl program, dělat politickou hudbu. Ale zase z druhé strany jsme nechtěli se nechat omezovat v tom, co chceme říkat.“<sup>7</sup> Na otázku: „To Magor to pojmenoval, že je to underground?“ Chadima odpověděl: „To ne, to se samo říkalo, protože underground, to už přišlo v šedesátých letech, Hendrix byl underground se říkalo, i když to byla prodejní značka. Tady ten underground myslím došel toho smyslu úplného, absolutního.“<sup>8</sup> Chadimovo překotné uvažování o povaze undergroundu ukazuje zamlženost pojmů hudebního stylu, profesionálního působení<sup>9</sup> a komunistických represí.<sup>10</sup>

---

parafrází dávno objeveného.“ Archiv COH, Rozhovor s Milanem Knížákem vedl Michael Kilburn, 2000. Jako další kritiky Jirousovy koncepce undergroundu Vaněk jmenuje Václava Černého, Ivana Svitáka nebo Radima Palouše. Uvedení autoři se z různých názorových pozic stavěli proti jeho údajné netolerantnosti, uzavřenosti a nekulturnosti. Naopak mezi největší kritiky všeho, co vzniklo mimo underground, Vaněk řadí Milana Knížáka a Mikoláše Chadimu.

<sup>6</sup> Archiv COH, Rozhovor s Milanem Knížákem vedl Michael Kilburn, 2000.

<sup>7</sup> M. Chadima dále jmenuje skupiny DG 307, Sanhedrin, Umělá hmota a Teenagers. Archiv COH, Rozhovor s Mikolášem Chadimou vedla Hana Zimmerhaklová, 2008; Rozhovor s Mikolášem Chadimou vedl Michael Kilburn, 2008. Srov. jak Jirous píše o textech Plastic People.

<sup>8</sup> Archiv COH, Rozhovor s Mikolášem Chadimou vedla Hana Zimmerhaklová, 2008. Archiv COH, Rozhovor s Mikolášem Chadimou vedl Michael Kilburn, 2008.

<sup>9</sup> Viz citovaný odkaz na kytaristu Jimiho Hendrixe a poznámka, že interpret vlastně patřil do komerční sféry, přestože v Československu byl považován za underground.

<sup>10</sup> Viz citace: v porovnání s komerčním Hendrixem došel v Československu underground úplného – absolutního smyslu: tedy stál zcela mimo establishment.

Uvedené tematicky a metodologicky odlišné analýzy undergroundu ukazují nejen spletnost struktury tohoto fenoménu, ale také vliv výběru aktérů na výslednou interpretaci jeho identity.

## **Rocková hudba jako subkultura mládeže? Rocková hudba jako součást undergroundové kultury?**

Následující text vychází ve svém přístupu k fenoménu rockové hudby především z pojmu „subkultura mládeže“. V sociologii je subkultura definována jako malá skupina odlišující se od většinové kultury specifickými znaky: životním stylem, chováním, vzhledem, hodnotami apod. Vztah mezi minoritní kulturou subkultury a majoritní kulturou společnosti nemusí být nutně konfliktní, nicméně subkulturní společenství, která „sama sebe vědomě pěstují“, mohou mít sklon vymezovat se vůči svému okolí či na něj dokonce vyvíjet tlak.

V demokratickém systému představuje subkultura součást myšlené kulturní množiny, ve které běžně dochází k výměně mezi minoritní a majoritní kulturou. Většinová kultura může přebírat původně subkulturní znaky, které se tak v podstatě stávají mainstreamem. Neplatí vždy ani pravidlo, že subkultura stojí na okraji kultury.

V podmínkách nedemokratického systému jsou však subkultury většinovou, tak zvanou oficiální kulturou vytěsňovány zcela mimo kulturní prostor. Toto negativní vymezování identity oficiální kultury v nedemokratickém režimu může specifickým způsobem ovlivňovat identitu subkultur (Smolík 2010).

Výše užitý pojem identita nabývá v sociálních vědách různých významů. Pokud budeme o undergroundu uvažovat jako o hnutí, společenství nebo komunitě, můžeme o identitě hovořit jako o kolektivní základně a produktu sociální nebo politické akce. Takto definovaná kategorie identity pomáhá odlišit potenciálně potýkající se roli sebe-porozumění a osobních zájmů, protože umožňuje zachytit procesuální vývoj skupinové solidarity, která je základem kolektivní akce jednotlivců. Na identitu můžeme nahlížet také jako na soupeření různých diskursů. Tento přístup zdůrazňuje především proměnlivost a složitou strukturovanost „současného já“. V biografickém výzkumu analyzujeme identitu dominantně jako sebeurčení jednotlivce: proces stávání se sebou samým, umísťování sebe sama ve společnosti.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Martin Paleček: „Identita – podivný pojem.“ *Antropoweb*. Dostupné z <http://www.antropoweb.cz/cs/identita-podivny-pojem> [cit. 2017-06-25]. Původní text *Identity – Treacherous Concept* zazněl na konferenci Multiculturalism, Conflict and Belonging, 3. – 5. 9. 2007, Mansfield College, Oxford.

Nelze opomenout ani to, že období, jemuž se tento text věnuje, je v životě Milana Hlavsy obdobím jeho dospívání a rané dospělosti. V odborné sociologické a psychologické literatuře je mládí člověka charakterizováno jako „období přechodu mezi dětskou závislostí a svébytností dospělého, období individuálního vývoje, ve kterém dochází k dotváření předpokladů jedince pro jeho reprodukci“. Další odborná literatura přistupuje k mládí také jako k „souboru subkulturních znaků příznačných pro mladé lidi, který významně souvisí s určitým historickým obdobím, jeho podobou a proměnami (Smolík 2010). Na peripetie Hlavsova hudebního působení je nutné pohlížet také jako na proces socializace dospívajícího, respektive utváření sounáležitosti s jednou z dobových subkultur mládeže.

V podmínkách nedemokratického systému a uplatňování konvencí komunistické kulturní politiky byla rocková hudba programově vytlačována na okraj kulturního prostoru. Stala se součástí alternativní kultury undergroundu, která se utvářela v protikladu k oficiální nebo masové kultuře. Skupinová identita československého undergroundu, specificky ovlivněná podmínkami nedemokratického systému, se vyznačovala důrazem na autenticitu, odmítání profesionality a tvůrčí poctivost. Underground byl pro své zastánce životním stylem, který se nemusel projevat nutně jen v tvůrčí podobě (Alan 2001).

Analýza Hlavsova životopisného vyprávění s důrazem na jeho vztah s Ivanem Jirousem a reflexi komunistických represí se snaží o zachycení průsečíku dvou fenoménů: rockové hudby jako subkultury mládeže a rockové hudby jako součásti undergroundové kultury.

## Hlavsova cesta k rock'n'rollu

Milan Hlavsa založil se svým kamarádem Jiřím Števíchem první hudební skupinu už na základní škole. Rocková hudba se následně stala jeho celoživotní vášní: jako hudební žánr i životní styl. V rozhovoru s Janem Pelcem M. Hlavsa zmiňuje dvě důležité inspirace z doby svého mládí: staršího bratra a příběhy o indiánech. Svého bratra Mejla Hlavsa vzpomíná jako „vynavače rock'n'rolu“. Kromě toho, že díky bratrovi měl přístup k nahrávkám západních interpretů, oslovila budoucího frontmana Plastic People zejména stylizace jeho zevnějšku, respektive celé party tak zvaných potápek, do které patřil: „nosili barevný flekatý košile, emany, kotlety“. Společně s výstřední image obdivoval také jejich schopnost se bavit: „byli děsný vodvazové“ (Hlavsa – Pelc 1992: 9).

Vztah k indiánkám, který v Hlavsově životopisném vyprávění výrazně přesahuje období dětství a dospívání, vypovídá o jeho sklonech k „hravé“



dobrodružnosti. Na Mejlovy noční výpravy do Stromovky v indiánském převleku s tomahawkem a lukem v ruce vzpomíná v *Pravdivém příběhu o Plastic People* také Ivan Martin Jirous, který své vyprávění o Hlavsových indiánských epizodách uzavírá slovy: „Láska k Indiánům Mejlu neopustila dodnes, myslím, že by byl nejraději Indián“ (Hlavsa – Pelc 1992: 40–42; Špirit 1997: 245).

Hlavsovy fascinace z dětství a dospívání, plynule přecházející do období dospělosti, vypovídají o jeho představách o životním i hudebním stylu, který charakterizuje záliba v avantgardní estetice, touha po zábavě, volnosti, svobodě a dobrodružství. Realizaci svých představ o způsobu života Milan Hlavsa nerozlučně spojil s dlouhými vlasy a vizí psychedelické hudební skupiny.

Hudební začátky jsou v Hlavsově vyprávění spojeny s bezstarostným obdobím „klukovských dobrodružství“, která se odehrávají „mimo reálný svět dospělých“. Humornou historiku, ve které líčí, jak ukradl aparaturu ze zkušebny jiné skupiny, doplňuje následujícím komentářem: „Tehdy byly tyhle věci naprosto normální. Oběti takový loupeže sice zuřily, ale věděly, že pachatelé jsou jistě nějaký kluci, kteří zakládají kapelu, a ne někdo, kdo chce zbohatnout, takže pátrání se vedlo soukromě bez účasti policie“ (Hlavsa – Pelc 1992: 20).

Klíčovou záležitostí byla pro Mejlu Hlavsu také zmiňovaná stylizace vzhledu hudební skupiny. V interview s Janem Pelcem o tom říká: „Nikdy jsme nevystupovali v civilu, vždycky jsme měli na sobě převleky. Když jsme postoupili na Beatsalonu do finále, paní Jerneková nám ušila z modrého a bílého saténu každému dvě dlouhatánské tógy, který při dobrém nasvícení na pódiu vypadaly velice démonicky. Na vizuální stránku jsme dbali víc než na hudbu“ (Hlavsa – Pelc 1992: 27). Převleky, ať už indiánské, nebo mytologické, je možné interpretovat jako únik z reality, respektive jako prvek zhmotňování vlastní ideální reality.

První konflikty se společenskými konvencemi, o kterých Hlavsa ve svém biografickém vyprávění hovoří, jsou spory s rodinou ohledně délky vlasů.<sup>12</sup> V tomto období hovoří pouze o jediném střetu s policií, který se odehrál během jedné z jeho „indiánských výprav“.

Zásadním problémem se pro Hlavsu stala až nutnost najít si učiliště a posléze zaměstnání, což přijímal s poměrně velkou nevolí: „To byl naprostej omyl. Na to vůbec nebyl čas.“ Nechuť k pracovnímu úvazku posiloval pro

---

<sup>12</sup> Dospívající Hlavsa bránil před rodinou své dlouhé vlasy zabarikádovaný v bytě se sekerou a vzduchovkou. Během incidentu si demonstrativně pořeзал předloktí. Příhoda skončila pobytem v psychiatrické léčebně. Dlouhé vlasy se nelíbily nejen jeho rodičům, ale také bratrovi, který vyznával módu padesátých let (Hlavsa – Pelc 1992: 13).



Hlavsu fakt, že s tím „začaly problémy s vlasama“. Pokus obejít tento problém potvrzením od ČSM, že „co by hudebník potřebuje ke svým vystoupením jako důležitou rekvizitu dlouhé vlasy“, skončil neúspěchem (Hlavsa – Pelc 1992: 14). Východiskem z této situace se pro Hlavsu stala představa profesionální hudební kariéry.

## Hlavsova cesta do undergroundu?

V roce 1968 začali Plastic People vystupovat v Praze v hospodě Na Ořechovce, kde si rychle získali přízeň publika. Následně se zúčastnili soutěže mladých rockových skupin Beat salon a postoupili do finále. V průběhu Beat salonu si skupinu nezávisle na sobě vyhlédli dva manažeři: „ostřílený hudební businessman“ Pavel Kratochvíl a kunsthistorik Ivan Jirous. Oba muži ztělesňovali budoucí letité dilema hudebníků: rozhodování mezi profesionálním působením vyžadujícím přizpůsobování se požadavkům komunistického režimu a amatérskou činností.

Seznámení s Jirousem představuje bezesporu jeden z rozhodujících momentů v životě Milana Hlavsy. Ivan Jirous v *Pravdivém příběhu o Plastic People* líčí setkání se skupinou Plastic People následovně: „A pak jsme uslyšeli Plastiku, a to byl šok. Vůbec nezáleželo na tom, kolik hudebních kiksů v tom vystoupení bylo, ale po dlouhé době jsme zase slyšeli autentickou, pravdivou hudbu, hranou s takovým výrazem a vnitřním napětím, které z rockové hudby učinily duchovní nástroj, který se už nezastavil...“ (Špirit 1997: 240). Pocit objevení reálné existence vlastního svobodného světa uvnitř komunistického systému byla tím, co Jirouse k mladým rockerům přitahovalo. Autenticita projevu „proletářských muzikantů“ oslovila Jirouse, jeho manželku Věru a přátele – výtvarníky Jana a Zorku Ságlovy, kteří se společně s ním dosud podíleli na výtvarné koncepci vystoupení skupiny The Primitives Group – natolik, že upustili od svého původního nápadu vytvořit stylově podobnou skupinu, jejímiž členy by byli „intelektuálové“. Přesvědčení o výjimečnosti skupiny a nutnosti ochrany přirozenosti jejího projevu vedlo Jirouse k jasnému závěru: „Že jsou Plastici skupina, kterou nechat jít obvyklou cestou komercializace, postihující začínající beatové hudebníky, by bylo neodpuštělné...“ (Špirit 1997: 241).

Setkání s originalitou lidské existence v podobě skupiny Plastic People popisuje také Jan Patočka ve svém textu *K záležitostem PP a DG307* napsaném v prosinci roku 1976, ve kterém prostřednictvím metafory přistání kosmonautů na neznámé planetě uprostřed válečné vřavy hovoří o nezatíženosti počátků

lidského života, o mládí jako o přirozeném, ale zároveň velice vrtkavém nositeli nespokojenosti s okolním světem. Patočka sám jako „bytosť lidská“, i když „pocházející z jiné krajiny“ univerza, v eseji vyjadřuje ochotu poskytnout těmto „kosmonautům“ doprovod na jejich cestě. Zároveň jim však jako mladým lidem přiznává právo dopsat závěr „této antipovídky na Dostojevského“ (Machovec 2012: 71–72), tedy na rozdíl od Ivana Jirouse chce jejich seberealizaci ponechat volný průběh.

Ivan Jirous se ze své pozice „uměleckého vedoucího“ Plastic People snažil povýšit rozhodování o potenciálním profesionálním směřování skupiny z otázky změny vzhledu a uměleckého projevu (délky vlasů, používání vulgarismů nebo morbidních prvků v textech) na morální otázku nepřípustnosti kolaborace s establishmentem. Pokoušel se členy skupiny kulturně vzdělávat svými přednáškami a výlety, tedy záměrně ovlivňovat proces jejich socializace.

Ve *Zprávě o třetím českém obrození* Jirous v podstatě vyjadřuje názor, že je třeba snažit se ovlivnit socializaci mládeže: „Za jeden z největších zločinů současného establishmentu“, píše Jirous, „považuji informační blokádu, kterou obklopuje mladé lidi v tomto nejdůležitějším věku 16–19 let, kdy se člověk formuje pro celý svůj budoucí život. Bere mě čert, když slyším názory, že ten, který je k něčemu určen, se k tomu dostane, že si to najde. Kde si to má najít, když je obklopen zdí neprostupného mlčení a nevědomosti“ (Špirit 1997: 173). Právě rocková hudba byla podle Jirouse místem, kde bylo třeba vést s komunistickým režimem souboj o mládež.

V osobním vztahu k Hlavsovi však tento výchovný přístup, například podle bývalého bubeníka PPU Pavla Zemana, přerůstal až v manipulaci. V kontextu odchodu a následného návratu Jiřího Števicha do skupiny o tom Zeman v rozhovoru s Jaroslavem Riedlem říká: „Já jsem vlastně nikdy nepochopil, proč předtím Števich odešel. Cítil jsem, že Hlavsovi hrozně chybí. Myslím si, že ho vlastně vypudil Magor, aby Mejlu mohl snadněji ovládat. Vlastně tím tak rozbil motor Plastiků. Magora jinak mám samozřejmě hrozně rád a vždycky jsem si myslel, že je to mimořádně ušlechtilý člověk“ (Riedel 2016: 67).

Důležitou dimenzí Jirousova působení v Plastic People byla snaha zprostředkovat mezilidskou výměnu: představit mladým muzikantům jemu vlastní intelektuální svět a zároveň přivést intelektuály do prostředí rockové hudby. O Jirousově fascinaci lidmi shromažďujícími se kolem Plastic People a jeho potěšení ze styku této subkultury mániček se zástupci intelektuálů vypovídá například jedna z jeho vzpomínek na čaje v Horoměřicích: „Kde jsou všechny ty temné a krásné existence, které jezdily do Horoměřic!“, píše Jirous v *Pravdivém*

*příběhu o Plastic People.* „Byla mezi nimi celá parta z Koruny, vlasatci, kteří nikde nepracovali, dojídali zbytky a somrovali pivo... byli rozprášeni počátkem 70. let, kdy policie začala pořádat lovy na příživníky. Za Emanem se táhli všelijací veksláci a narkomani se studenýma očima. Bez všech těch bizarních lidí by atmosféra vystoupení Plastiků nikdy nebyla tím neopomenutelným divadlem... Občas se nám podařilo přivést do Horoměřic nějaké intelektuály. Kunsthistorik Š. fascinovaně zíral na potemnělý sál a říkal: ‚To je apokalypsa.‘ Publikum sledoval ještě fantastičtější než kapelu“ (Špirit 1997: 257).

Ivan Jirous ve vyprávění Milana Hlavsy sice vystupuje jako autorita se specifickým vlivem na rozhodování členů skupiny, zároveň však nelze přehlížet přátelský vztah obou mužů, který oba ve svých vzpomínkách vykreslují veselými, většinou „hospodskými příhodami“.

Například na Jirousovy „střeďeční kulturně vzdělávací přednášky“ Hlavsa vzpomíná následovně: „Magor zjistil, že jsme parta naprostejch nevzdělanců, a rozhodl se, že nás bude vzdělávat. Začali jsme k němu chodit na pravidelný středy, kde nám dával lekce z dějin umění, literatury, vážný hudby... Vyjma mě si na střeďeční přednášky všichni nosili sešity, kam si zapisovali poznámky. Já vždycky netrpělivě čekal, až to skončí a půjde se pro pivo.“ A dodává: „Dnes si myslím, že se Magor těšil stejně jako já, ne-li víc“ (Hlavsa – Pelc 1992: 38).<sup>13</sup> Podobně o sdílené pивní kultuře vypovídá například Jirousova vzpomínka na zmiňované koncerty v Horoměřicích: „Asi o půlnoci čaje končily, publikum vypadlo na autobusy, bedňáci odnášeli aparaturu a já s Mejlou jsme si snesli z celého sálu čerstvě vypadající nedopitá piva, zarovnali jsme s nimi stůl a zasedli. V Horoměřicích byly krásné časy“ (Špirit 1997: 257).

O společné účasti na předčítání Bondyho textů v divadélku Orfeus vypráví Hlavsa i Jirous shodně komickou historku o Hlavsových potížích dostat se z přeplněného sálu v průběhu čtení na toaletu, aby nenarušoval atmosféru (Hlavsa – Pelc 1992: 78). V hodnocení prezentace Bondyho románu *Invalidní sourozenci* se však již rozcházejí. Zatímco podle Jirouse, jak píše ve své *Zprávě*, Egon Bondy v *Invalidních sourozencích* „do důsledku domyslel a básnickou formou zaznamenal filozofické aspekty undergroundu“ (Špirit 1997: 195), z Hlavsových vzpomínek se spíše jeví, že tyto aspekty věci vlastními poznávacími schopnostmi nevnímal, nebo o ně přinejmenším nejevil zájem. O předčítání *Invalidních sourozenců* Hlavsa vypráví: „O několik let později předčítal Bondy nejužšímu kruhu známých ‚Invalidní sourozence‘ v salonku klukovický hospody. S Pavlem

<sup>13</sup> Srov. vyznění stejné citace u Vaňka, kde chybí poslední souvětí (Vaněk 2010: 253).

Zajíčkem jsme přijeli o něco později, zasedli jsme ve výčepu a věnovali se svým záležitostem a pivu. Atmosféra v Klukovicích byla stejná jako v Orfeovi. Později Bondy o tomto čtení říká v jedny své knize asi toto: „... bylo takové ticho, že by bylo slyšet dopadnout špendlík, jen ožralí Plastici chodili zvracet.“ Prostě jsme se trochu otrkali“ (Hlavsa – Pelc 1992: 79).

Podobně se Jirous a Hlavsa rozcházejí ve výkladu textů písní Plastic People. Zatímco umělecký vedoucí skupiny Jirous hledal v písních kritické odkazy na společenské poměry, Hlavsa jako jeden z autorů skladeb sledoval spíše své vnitřní pohnutky. V své *Zprávě* interpretuje Jirous *Universe Symphony and Melody about Plastic Doctor* jako „jakýsi nárys kosmologie podzemí“, ve které je underground chápán mytologicky jako svět odlišné mentality, lišící se od mentality lidí, žijících v establishmentu...“ (Špirit 1997: 177). Naopak Hlavsa politické výklady vlastní tvorby odmítal. V rozhovoru pro časopis *Revolver Revue* v souvislosti se skladbou *Hovězí porážka* řekl: „Slyšel jsem úvahy, že dobytek, kterej je bezbranně vedenej na porážku, jsme vlastně my, kteří jsme drceni mocí. Jak je libo, ať si v tom kdokoli hledá cokoli, ale my jsme to tak namouduši nemysleli. Já jsem totiž dva roky dělal na pražských jatkách a právě na hovězí porážce, takže to někde muselo ven.“<sup>14</sup>

Hlavsovo ohledávání různých duchovních světů a přístupů k životu bylo spíše intuitivní než politicky odůvodněné. Když se Hlavsa v rozhovoru dotýká otázky svého osobnostního vývoje, hovoří o manželích Němcových a své cestě k náboženství,<sup>15</sup> o příteli Pavlu Zajíčkovi a jejich společném zájmu o mytologii a filozofii Ladislava Klímy nebo o svém experimentu s jógou a askezí, ke kterému ho přivedl písničkář Charlie Soukup (Hlavsa – Pelc 1992: 99). Absenci odkazů na Jirouse v tomto kontextu však nelze interpretovat pouze jako prostý odpor k přijímání politického uvažování o životě. Hlavsa pravděpodobně zaznamenal názory, které charakterizovaly jeho vztah s Jirousem jako manipulaci. Opomíjení Jirousova vlivu může být výrazem snahy obejít pro nyní dospělého Hlavsu nepříjemné téma.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> „Rozhovor s Milanem Hlavsou.“ *Revolver revue* 6/1987. Dostupné z <http://www.bubinekrevolveru.cz/tentokrat-bez-maskovacich-manevru> [cit. 2017-06-25].

<sup>15</sup> V seriálu *Bigbit* hovoří Jiří Němec o náboženství a filozofii jako o myšlenkách, které „v té době byly ve vzduchu“ a které underground přirozeně nasával. O bytu Němcových v Ječné 7 hovoří jako o útočisti i další příznivci undergroundové kultury. Milan Hlavsa si vzal dceru manželů Němcových Janu a v jejich bytě v Ječné několik let bydlel. Česká televize, seriál *Bigbit* 26, 1998.

<sup>16</sup> V době prvních kvalifikačních přehrávek podle Hlavsy podobně komentoval jejich tehdejší manažer Pavel Kratochvíl vliv Jirouse na celou skupinu: „Je mi jasný, že se nehodláte přizpůsobit. Jirous by vám to ostatně ani nedovolil, natolik vás má obtočený kolem prstu...“ (Hlavsa – Pelc 1992: 53).

Podobnou výpovědní hodnotu má i Hlavsovo vyprávění o seznámení s vůdčími osobnostmi Charty 77, ve kterém dominuje Jirousova koordinační úloha, Hlavsovy osobní pocity z lidského setkání a sdílení zájmu o tvorbu Plastic People. O prvních kontaktech s Václavem Havlem a Janem Patočkou vypráví Milan Hlavsa následovně: „V Ječný mě Jirka Němec později seznámil s Vaškem Havlem. Mělo to tak trochu předehtu. Když Vašek napsal ten slavný dopis Husákovi, přinesl ho Magor na zkoušku, přečetl ho a řekl nám, že je to věc intelektuálů a my jsme tady proto, abychom dělali hudbu. Od té chvíle jsem měl o Vaškovi představu, že je to nějaký suchý přísný intelektuál, ale když jsem ho poznal, pochopil jsem, že je to velice milej a skvělej kluk. Hned jsme se domluvili, že až bude kapela pohromadě, musíme na Hrádečku ve stodole udělat koncert. Později mě Dana odvedla za profesorem Patočkou, který toho pro nás moc udělal. Měl jsem z toho vítr, nevěděl jsem, o čem se s ním budu bavit, ale nakonec to bylo podobný jako s Vaškem Havlem. Profesor byl výborný člověk, zajímala ho kapela, a co budeme dělat dál. Pro mě to byl obrovský zážitek“ (Hlavsa – Pelc 1992: 124).

Přátelský vztah Ivana Jirouse a Milana Hlavsy vypovídá o povaze lidské výměny, která mezi nimi probíhala. Plastic People a Hlavsa byli pro Jirouse pojítkem se světem mládežnické rockové subkultury mániček, jejich autentickým odpolitizovaným světem. Jirous byl pro Hlavsu a celou skupinu důležitou organizační podporou, zejména v období silících represí.

## Zkušenosti s komunistickými represemi

V roce 1968 se před skupinou rýsovala profesionální kariéra. Nový manažer Pavel Kratochvíl pro ně zařídil oficiální status v rámci agentury Akord. Podepsal za skupinu smlouvu s Pražským kulturním střediskem a získal pro ni aparaturu a zkušebnu. Na jaře 1970 se však členové skupiny odmítli zúčastnit povinných přehrávek a od května tím ztratili oprávnění profesionálně vystupovat na veřejnosti (Riedel 2016: 43).

Tehdy sedmnáctiletý Milan Hlavsa události roku 1968 a počátek normalizace nijak zvlášť nevnímal, dokud nepřišla realita kvalifikačních přehrávek. Zprávy o „utahování šroubů“ a o „obsazování důležitých míst Husákovými lidmi“ – tedy i v PKS, které mohlo rozhodovat o dalším působení skupiny – Hlavsa zpočátku pouze slýchal ve svém okolí, ale nepřikládal mu větší význam: „Nechápali jsme, proč se všichni trápí nějakým Husákem a prověrkama, který hodlal uskutečnit. Copak jsme v KSČ? – říkali jsme si“ (Hlavsa – Pelc 1992: 53).

Podmínky udělení rekvalifikace, které pro Hlavsu znamenaly „stručně řečeno: ostříhat se, změnit anglickej název kapely na české, změnit repertoár podle vkusu ministerstva kultury, čili ministerstva vnitra, a stát se hudebním kroužkem tvořivosti mládeže, kterej s písni na rtech oblažuje pracující lid“, byly pro skupinu nepřijatelné. Na rekvalifikační „posrávky“ se tedy nechystali, ale podle Hlavsových slov vůbec neuvažovali tak, „že nejt k přehrávkám je politickej postoj a statečnej čin a naopak přehrávky udělat je kolaborace s komunistickým režimem.“ Zdůvodnění, proč se nezúčastnit přehrávek, bylo spíše intuitivní a souviselo zejména s hudebními preferencemi: „Jenom jsme cítili, že je to ponižující a o rock'n'rollu jsme měli trochu jiný představu než pánové z odborný komise“ (Hlavsa – Pelc 1992: 53–54).

Manažer Pavel Kratochvíl, který předpokládal jejich odmítavý postoj k účasti na přehrávkách, nabídl skupině jako východisko z dané situace cestu do Malajsie, kde měla vystupovat v barech. Ivan Jirous se proti Kratochvílovu plánu ostře ohradil. Argumentace, kterou se snažil Plasty přesvědčit, že vycestování není řešením, stejně jako účast na přehrávkách, se podle Hlavsy soustředila okolo jediného bodu: nepřestat „hrát to, co mají rádi“, i přesto, že je „opravdu čeká konec jejich krátké profiery“ (Hlavsa – Pelc 1992: 54). V Hlavsově vyprávění o průběhu setkání členů skupiny s Jirousem, při kterém o tomto problému hovořili, se neobjevuje žádná zmínka o kompromisech s režimem v politické rovině. Tuto linii Jirousova uvažování v kontextu účasti skupiny na přehrávkách se Hlavsa snažil popřít už v roce 1986 v rozhovoru pro *Revolver Revue*, ve kterém říká: „Předně: není pravda, že bychom se po sedmdesátým třetím roce o přehrávky nepokoušeli. A to, že by snaha o absolvování přehrávek byla přestupkem proti (neexistujícím) regulím (neexistující) sekty androšů, který ustanovil její velekněz Magor, to je holej nesmysl... Magor sice (v nějakým článku) tvrdí, že ideální stav je hrát si pro sebe, ale já jsem přesvědčen, že pokud by PP hráli na oficiálním koncertě, rozhodně by nemluvil o opuštění a zradě idejí undergroundu. On se totiž taky rád baví.“<sup>17</sup>

Členové skupiny se nakonec rozhodli vydělat si peníze na nové vybavení, o které přerušením spolupráce s PKS přišli, prací v lesním podniku v Humpolci, kde také vystupovali na „venkovských tancovačkách“ (Riedel 2016: 43). Milan Hlavsa podle svých slov ještě v době odchodu do Humpolce nepocítoval nastalou situaci jako zásadní změnu v hudebním působení skupiny, ale vnímal ho spíše

<sup>17</sup> „Rozhovor s Milanem Hlavsou.“ *Revolver revue* 6/1987. Dostupné z <http://www.bubinekrevolveru.cz/tentokrat-bez-maskovacich-manevru> [cit. 2017-06-25].

jako krok k samostatnému životu dospělého člověka: jako příležitost „postavit se na vlastní nohy“. Stále ještě předpokládal, že bude možné amatérsky – bez přehrávek a PKS – pokračovat v tom, co dělali dosud. Až po návratu do Prahy zjistil, že to nepůjde.<sup>18</sup>

Zásadním problémem, kvůli kterému Hlavsovi hrozil konflikt se státními orgány, byla nezaměstnanost, respektive obvinění z příživnictví. Hlavsa byl v tomto období bez práce po různě dlouhá období, ne ale více než půl roku. O svých problémech s hledáním zaměstnání vlekoucích se jeho životem již od učňovských let vypráví Hlavsa humorně, spíše jako o zvoleném životním stylu než o vnějších překážkách. Ve vyprávění o období sedmdesátých let například popisuje různé komické převleky, pomocí kterých se snažil vyhnout tomu, aby byl příslušníky bezpečnostních složek vyzván k legitimaci: „...když jsem potřeboval dopoledne jít do města, používal jsem převlek student ČVUT. Vypadal následovně: baret, aby zakryl vlasy, baloňáček a diplomatka, ze který koukal obrovské tubus. Na večer do hospod jsem měl převlek basketbalista nebo cyklista... U Malvazů se sedávalo do deseti a pak se chodilo do průjezdu naproti Prašný brány. Tam byl bufet, kde se prodávaly lahvky a buřty. Konečná pražské somráků a jinech podobnejch existencí. Sem jezdili policajti každou hodinu a chtěli občanky. Když došlo na mě, řekl jsem jim, že jdu z tréninku a občanku mám doma...“ (Hlavsa – Pelc 1992: 80–83).<sup>19</sup>

Pokud jde o téma komunistických represí, sleduje Hlavsa ve svém životopisném vyprávění především to, jaké byly jejich důsledky v osobní rovině. O existenci StB se Milan Hlavsa dozvěděl asi na přelomu roku 1971/72 od Ivana Jirouse. S příslušníky StB se poprvé setkal v roce 1973 při koncertě na parníku Vyšehrad u příležitosti svatby písničkáře Charlie Soukupa (Hlavsa – Pelc 1992: 86, 108).

Pověstný policejní zásah proti konání koncertu Plastic People v Českých Budějovicích v roce 1974 v životopisném vyprávění Hlavsa sice zmiňuje, ale osobně mu nepřikládá velkou důležitost. V roce 1991 na něj vzpomínal následovně: „...v sále nastaly nějaký šumy a ruchy a rozšířila se zpráva, že přijela policie. Přerušili koncert. Začali jsme se s nima dohadovat, co se děje a proč to dělají. Zbytečně. Nebavili se s náma, jenom pořád opakovali, že je konec.

<sup>18</sup> Česká televize, seriál Bigbít 26, 1998.

<sup>19</sup> Srovnejte *Zpravu* Dany Němcové k tzv. „procesu s Plastic People“ (Machovec 2012: 85–94). Autorka ve snaze obhájit mladé hudebníky uvádí jejich krátké medailonky, ve kterých uvádí jejich „řádné zaměstnání“ a popírá, že by se vyhybali práci nebo přes míru konzumovali alkohol. Podobně viz *Dopis Věry Jirousové* (ibid.: 95–96).



Vyzvali kapely, aby si zabalily nástroje a odjely.“ O dalším průběhu událostí se dozvěděl až zprostředkovaně: „Odjeli jsme a až večer v Praze jsme se začali dovídat, co se tam dělo. Policajti nasadili psy, speciální jednotku a rozhodli se udělat masakr. Mlátili hlava nehlava. Byl to od roku šedesát devět nejbrutálnější zásah proti většímu počtu lidí.“ Přes toto hodnocení závažnosti policejního zásahu však na otázku, jaký dopad to mělo na skupinu, odpovídá: „Na nás ještě pořád žádnéj, ale bylo 150 zadrženejch. Naše fanoušky, kteří tam byli a někde studovali, vyhazovali ze škol. Existoval na to dokonce i nějakej oběžník. Byly i soudy a nepodmíněný tresty“ (Hlavsa – Pelc 1992: 90–92). Od dalšího působení ho tato zkušenost nijak neodradila, na Pelcovu otázku: „Měli jste chuť po této nezdařené akci na další koncerty?“, Hlavsa odpověděl: „Tím spíš! Navíc jsme získali novýho zřizovatele: TJ Sokol Černolice. Parta výbornejch kluků, se kterejma jsme po koncertě v Klukovicích utužovali vztahy i na sportovním poli“ (ibid.: 97).

Přítomnost Státní bezpečnosti Hlavsa registroval i na dalších koncertech, v rozhovoru to komentuje slovy: „Chtěli nás zastrašit. Z Postupic [září 1974, pozn. BP] i Kostelce [koncert DG307, pozn. BP] odvezli plný autobusy lidí na výslechy, některý až do Ruzyně, ale nás si zatím příliš nevšímali. Pak přišly Bojanovice 1976, kde policie neasistovala, což bylo všem velice podezřelý, ale samozřejmě nespali. Asi za čtrnáct dní po tom nás všechny sebrali“ (Hlavsa – Pelc 1992: 108).

Muzikantova počáteční neznalost se postupně proměnila ve vědomí sledování a nebezpečí vězení. O svém zatčení, které proběhlo při návštěvě hospody v Mařenicích, vypráví: „Čárlí se hned pustil s místníma do debaty o chovu ovcí, ale já jsem si všiml, že u stolu sedí dva chlapíci, kteří se všeobecnýho veselí v hospodě nezúčastňují. Jeden pil limonádu, druhý měl před sebou pivo, ze kterýho se napil za celou dobu jen jednou. Prostě byli krajně podezřelí. Řekl jsem, co si o nich myslím, ale všichni se mi smáli, že mám stíhu. Ovšem netrvalo dlouho a moje slova se naplnila.“ Přestože příslušníci bezpečnosti zadržené ujišťovali, že se jedná pouze o prošetření stížnosti sousedů na hluk, Hlavsa „věděl, která bije“, a na policistovu otázku: „Pane Hlavsa, vy také na něco hraje, že?“ odpověděl: „No sem tam, ale nic vážnýho.“ Společně s Pavlem Zajíčkem byl na rozdíl od optimistického Charlie Soukupa přesvědčen, že „jdou bručet“ (Hlavsa – Pelc 1992: 109).

Přes tyto projevy „smyslu pro realitu“ se mladý Hlavsa zároveň v situaci orientoval stále ve vlastních „mentálních rámcích“. Vězení pro něj znamenalo, „že budou ostříhaný a tím pádem společensky naprosto znemožněný“ (Hlavsa

– Pelc 1992: 109–110). Zmínky o jeho pocitech v době zadržení na stanici v České Lípě však značí, že zachovat si typický „bezstarostný“ stav myslí nebylo zcela možné: „Pustili jsme si služební televizi, dělali si ze všeho srandu, ale byla to už trochu křeč“ (ibid.: 109–110). V praktických záležitostech střetu s orgány státní moci se mladý Hlavsa příliš neorientoval, důležité informace a rady, o jak rozsáhlý případ se jedná, o jakého advokáta požádat nebo jak se chovat při výsledku, získal od Jirouse, se kterým se zkontaktoval ve vazbě: „Magor byl v těchto věcech oproti nám mazák“ (ibid.: 112).

Ve svém vyprávění Hlavsa nehledá systémové příčiny represí. V nastalé situaci sledoval spíše roli lidského faktoru. Například vyvrcholení svého zadržení Hlavsa popisuje následovně: „Čekali jsme dost dlouho, když tu náhle přišla krásná ženská a představila se jako prokurátorka. Okamžitě mi bylo jasné, že jdeme domů, protože taková krásná bytost nás nemůže poslat do vazby...“ (ibid.: 111).

Během dalších výsledků se Hlavsa snažil, ne příliš úspěšně, zapírat: „Plynuly dny, týdny, měsíce. Dost pravidelně jsem chodil k výsledkům, který byly stále stejné, a nikam to nespělo. Dlouho jsem zapíral, že jsem v Bojanovicích byl. Až jednou mi vyšetřovatel předložil výpověď Vrátí Brabence, ve který stálo: ‚Jediné problémy, které jsem kvůli kapele měl, byly problémy s manželkou, které vadilo, že můj kolega M. Hlavsa se vyjadřuje do mikrofonu sprostě. V Bojanovicích...‘ mám pokračovat? Tak jsem Bojanovice nakonec přiznal... A v tyto polohumorný formě jsme pokračovali. Ale oni po mě moc nešli, jako kdyby nevěděli, jak to navlíknout, aby to vypadalo přesvědčivě“ (Hlavsa – Pelc 1992: 114).

V den uzavírání spisů, když měli obžalovaní možnost do tisícistránkového svazku nahlédnout, Hlavsovův obhájce JUDr. Sodomka rezolutně prohlásil: „Pane Hlavsa, to přece nebudete číst, takové bláboly.“ Hlavsa chtěl „trochu protestovat“, protože by „rád věděl, co stojí ve spisech, aby se orientoval u soudu“, ale na rozdíl od Jirouse nebo Pepy Janička ve spisu nečetl (Hlavsa – Pelc 1992: 116).

Ivan Jirous z výpovědí uvedených ve spisu odvozoval, že „... nejvíc škod napáchali intelektuálové... Naproti tomu máni – nebo androši, jak se jim říká dneska, vypovídali perfektně. Čtení protokolů budilo dojem, že je to stádo nemyslicích kretěnu. Člověk se vlastně jenom divil, proč vlastně do těch Bojanovic jeli. Největší chybou totiž je, snažit se uchovat si před vyšetřovatelem hrdost tím způsobem, že ukazují, jak jsem chytrý. Vlasatci vypovídali: ‚Koncert Plastiků jsem neslyšel, protože jsem předtím vypil moc piv, a tak jsem před koncertem usnul.‘ – ‚Já jsem byl úplně vožralej, nepamatuju se vůbec na nic.‘ – ‚Já

jsem při koncertu Plastiků stál na výčepu frontu na pivo, a tak jsem o koncert přišel“ (Špirit 1997: 361).

Hlavsa naopak popisuje pocity dezorientace a selhání: „Nikdy jsem se u výslechu nechoval jako hrdina. Měl jsem z nich strach a navíc jsem nedokázal reagovat na to, když mi tvrdili nějaký nehoráznosti.“ Pro ilustraci Hlavsa uvádí svůj „největší výpadek statečnosti při zátahu na samizdatový časopis Vokno“. V domnění, že není svědek, ale podezřelý, vypověděl, že dostal od Františka Stárka bez finanční úhrady dva výtisky časopisu. Když zjistil, jaké jsou okolnosti jeho zadržení, odmítl proti Magorovi nebo Čuňasovi svědčit: „K soudu jsem se skutečně nedostavil, ale asi bych udělal líp, kdybych tam šel a odvolal výpověď. No, co si budeme namlouvat. Měl jsem strach, že mi naparájí dvojku za křivou výpověď.“ V následných výčitkách svědomí se odráží odpor k situacím, do kterých ho okolnosti represí staví, a obavy o přátelské vztahy: „Dlouho jsem se tím trápil. Mokrát jsem si dokonce říkal, že kdybych byl emigroval, mohly mě všechny tyhle věci minout... Magorův výstup se blížil. Svěřil jsem se se svým trápením Václavovi a ten mě částečně uklidnil. Myslel si, že nejlepší bude, když do Valdic pro Magora pojedou a všechno si za tepla řekneme... Hned jak jsme začali stolovat, Václav otevřel bolavý téma. Magor z toho nedělal žádnou aféru (na rozdíl od některých dobrodinců, kteří mne ujišťovali o něčem zcela opačným). Řekl, že ho mrzelo moje selhání, ale že se to může stát kdykoli a komukoli. Podobně shodil celej problém ze stolu na Klamovce Franta Stárek. Spadl mi ze srdce poměrně velké kámen“ (Hlavsa – Pelc 1992: 136–137).

Po propuštění z vězení pro Hlavsu nastalo období soustavné policejní šikany (opakovaná 48hodinová zadržení, noční zatýkání, pravidelné výslechy StB, zabavení řidičského průkazu nebo prořezané pneumatiky u osobního automobilu), která měla za cíl donutit ho k vystěhování. Poté, co Hlavsa emigraci otevřeně odmítl, ho příslušníci StB začali přesvědčovat, aby s nimi podepsal dohodu o spolupráci. Policejní nátlak se zmírnil až v roce 1986, kdy byl Hlavsa předvoláván k výslechu již „jen“ jednou až dvakrát za rok.

Příslušníky StB podle Hlavsových slov při výsleších zajímalo: „Kdy bude příští koncert, co připravujeme a podobně.“ Když vyšla první deska Plastic People v Kanadě, vyšetřovatelé očividně hledali spojitost mezi činností skupiny a protirežimní opozicí. Při výslechu na Hlavsu křičeli: „Kdo desku vydal, kde byla natočená, kdo na ní hraje, co je tam za skladby, kdo dělal obal, kdo psal texty, kdo hudbu,“ a chtěli vědět, „kolik jsme za to dostali od Havla nebo od CIA atd.“ (Hlavsa – Pelc 1992: 133–134). Z Hlavsova pohledu tyto kontakty neměly valný politický význam. O horizontech svých aktivit v této oblasti v rozhovoru

pro *Revolver revue* v roce 1987 řekl: „... Nejsem chlápek, který by politikou žil. Do roku 1976 jsem například neměl tušení, jak se jmenuje čs. ministr vnitra, ostatně dnes to nevím zase. Později jsem podepsal některá prohlášení Charty 77 a spolu s Čárlím sesmolil žádost o propuštění Honzy Prince, ale to je asi tak všechno, co se má veřejný činnosti týče. Ačkoliv – ne tak docela. Ještě jsem – opět s Čárlím – zaslal dopis paní M. Thatcherové, v kterém ji důrazně žádáme, aby přiznala statut politických vězňů Bobbymu Sandsovi a dalším pistolníkům z IRA. To byl nápad Čárlího. Když za mnou přišel, jestli bych to nepodskráb, byl jsem trochu překvapený, že pod textem dopisu má pouze jedinej podpis, totiž svůj. Říkám mu: ‚To jdeš za mnou jako za prvním?‘ – na což mi Čárlí odpověděl: ‚To ne, spíš za posledním...‘ Uznej, že jsem ho v tom nemoh nechat. A chceš-li znát mou ‚politickou dráhu‘ opravdu detailně, pak nesmím zapomenout ani na známou akci 10 000 piv za Magora, které jsem se taky zúčastnil. Pokud tě zajímá, v jakým politickým zřízení bych chtěl žít, tedy v takovém, který by mělo ve své ústavě vepsáno jediný článek a ten byl pečlivě dodržován: ‚Neubližujte druhým, neničte zařízení!‘ Tečka. Jelikož ale takový stát neznám, jsem rád tam, kde jsem, a domov máš tam, kde seš rád, i když se někdy nepohodneš s panem domácím, se sousedy, s rodinou...“<sup>20</sup> Součástí dění v Chartě 77 byl Hlavsa již jen tím, že bydlel v bytě manželů Němcových v Ječné ulici. Tam ho „šustění šustáky“, jak Hlavsa spolu s přítelem Pavlem Zajíčkem přezdívali schůzkám chartistů nad jejich prohlášeními, nemohlo zcela minout. Podle jeho vzpomínek se ho však dotýkaly spíše praktické peripetie honiček s policií než ideový obsah činnosti disidentského hnutí.

Důležitým a zároveň velice citlivým tématem byla pro Milana Hlavsu také již zmiňovaná otázka spolupráce s StB. V rozhovoru popisuje rozporuplné pocity, které v něm policejní nátlak vyvolával: „Hned první výslech na toto téma byl šilenej. Začal v devět ráno a trval do osmi večer. Střídali se na mě dva a zkoušeli to jak po dobrým, tak po zlým. Chvilka se chovali jako šilenci. Kopali do židlí, bušili do stolů, ale musím říct, že se mě za celou dobu nedotkli. Byl jsem úplně na dně, chtělo se mi zvracet. Nešlo jim už o nic jinýho než o podpis... Měl jsem strach. Šilenej živočišnej strach... Podělanej strachy jsem ze sebe vytlačil: Nezlobte se, ale tohle je mez, kterou nemůžu překročit. Spolupráci vám nikdy nepodepíšu.“ Na závěr vyprávění o těchto letitých peripetiích dodává: „No a dneska po ‚velký něžný‘ jsem v jejich seznamech.“ A jakoby o tento fakt nejevil

<sup>20</sup> „Rozhovor s Milanem Hlavsou.“ *Revolver revue* 6/1987. Dostupné z <http://www.bubinekrevolveru.cz/tentokrat-bez-maskovacich-manevru> [cit. 2017-06-25].

valný zájem, pokračuje: „Nehodlám s tím nic dělat, vím, co jsem udělal a co ne. Když si představím, že bych měl jako svědky, kteří jediní mi můžou dosvědčit, že jsem spolupráci nepodepsal, právě chlápky, co mě k tomu devět let nutili, je mi na nic. A žalovat je? Proč?“ (Hlavsa – Pelc 1992: 136).

V rozhovoru s Petrem Placákem v souvislosti s uveřejňováním seznamů spolupracovníků Státní bezpečnosti Hlavsa uvedl: „Člověk se v podstatě může stát agentem, může jim podepsat cokoli z nevědomosti nebo z neznalosti. Ilustroval jsem to na svém příkladu z devětašedesátého nebo sedmdesátého roku, kdy jsem bydlel na Letné u holky, s kterou jsem chodil. Do toho bytu docházela taková parta a jeden z ní vykradl místní automat na Letné. Takže oni nás samozřejmě jali, jednoho po druhém, a po výslechu na kriminálce mně dal policajt nějaký papír, abych to podepsal. Já si to přečetl, bylo to napsané na stroji, nebyl to žádný formulář, a stálo tam, že jsem si vědom toho, že jakýkoliv trestný čin musím ohlásit, že je to moje občanská povinnost. Já to podepsal a šel jsem. Pak jsem to večer vyprávěl v hospodě, kde se sdělovaly dojmy, a myslím, že Magor nebo kdo mi říkal: ‚Víš, co jsi udělal, ty vole, tys jim podepsal spolupráci!‘ Já se zhrozil, druhý den jsem tam namakal, čekal jsem tam na toho poldu a říkal mu: ‚Nezlobte se, vy jste na mě udělal trošku takový podraz, vy jste mě nechal podepsat spolupráci? Přišel jsem vám říct, že to nepřichází v úvahu!‘ On se rozčilil a já mu řekl, ať to roztrhá a hodí do koše. On na to: ‚Jednou toho budete litovat.‘ Teď toho samozřejmě lituju, protože tahle příhoda se dostala do nějakých souvislostí. Ale já jsem to spíš vyprávěl Honzovi jako ilustraci, jak člověk může do věci zapadnout.“<sup>21</sup>

Odvrátit pozornost od citlivosti tématu a obhájit pozici lidí, kteří se dostali do problematického styku s StB, se Hlavsa na jiném místě snaží navozením dojmu vlastní lhovosti: „Já na svoji pověst kašlu, jsem zvyklý na to, že nás celý léta lidi udávali jako nepřátele režimu, a jsem vůči tomu, co si o mně myslí druzí, otrlý.“ Zároveň se snaží upozornit, že předmětem diskuzí by měli být příslušníci StB, nikoli oběti letité policejní šikany: „Ale nejvíc mě štve to, že tyhleti estébáci se tím dneska baví, protože se celý sedmdesátý a osmdesátý léta snažili vyvolat v disentu rozbroje, a teď se mohou díky tomu selektivnímu výběru, který se tady dělá, smíchy potřhat.“<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Petr Placák: „Nezlobte se, vy neexistujete. Rozhovor s Mejlou Hlavsou o StB po 23 letech.“ *Lidovky.cz*, 23. 5. 2015. Dostupné z [http://www.lidovky.cz/nezlobte-se-vy-neexistujete-dgf-/lide.aspx?c=A150517\\_143139\\_lide\\_mct](http://www.lidovky.cz/nezlobte-se-vy-neexistujete-dgf-/lide.aspx?c=A150517_143139_lide_mct) [cit. 2017-06-25].

<sup>22</sup> *Ibid.*

## Hlavsova cesta z undergroundu?

Okolnosti rozpadu skupiny, který v roce 1988 zapříčinily spory ohledně nevydařených pokusů o spolupráci s oficiálními strukturami, ukazují, že Hlavsovy postoje byly stěžejí společné všem členům skupiny. Mezi komunistickými represemi a vlivem intelektuálního prostředí undergroundu vznikal prostor pro různé životní příběhy, resp. dospívání jednotlivých osobností mladých rockerů.<sup>23</sup>

Na podzim 1986 se Milan Hlavsa na Klamovce seznámil s výpravčím z Mníšku pod Brdy Martinem „Franz Josefem“ Kubíkem, který se Hlavsovi později „s mírným studem svěřil“, že je kulturním referentem SSM v Letech. Následně Hlavsovi řekl, že už zorganizoval „několik dobrejch koncertů“. Nabídl mu spolupráci, a aby bylo formálně vše v pořádku, stala se organizace SSM zřizovatelem skupiny Plastic People.

Hlavsa svou reakci na Kubíkovu iniciativu v rozhovoru s Janem Pelcem popisuje slovy: „Musím se přiznat, byl to pro mne šok. Říkal jsem si, tak vida, mladej hoch, nezatíženěj mindrákama minulosti, má víc odvahy než my. Dohodli jsme se, že dál budeme jednat, až se vyjádří kapela“ (Hlavsa – Pelc 1992: 148). Josef Janíček a Jiří Kabeš podle Hlavsy sice neprojeвили zvláštní radost, nicméně souhlasili. Jan Brabec se společně s Hlavsou pro novou příležitost přímo nadchl. Oba začali okamžitě vymýšlet novou tvář skupiny. Našli pro Plastic People zpěvačku a začali se připravovat na veřejné vystoupení.

Následně se k Plastic People dostala zpráva, že organizátoři Rockfestu by je rádi viděli na připravovaném ročníku. Skupina podle Hlavsových slov přistupovala k této pobídce z počátku trochu s despektem: „Moc se nám do toho nechtělo, podobný masový akce jsme nikdy v oblibě neměli“, ale Ivo Pospíšil ze skupiny Garáž je nakonec přesvědčil, „že by se tak dala prolomit bariéra, která je obklopuje.“ Natočili tedy kazetu pro porotu, dostali nejlepší hodnocení a byli přijati mezi účastníky Rockfestu. Museli však souhlasit s tím, že na plakátě budou uvedeni pouze pod zkratkou PPU, nikoli pod celým názvem. Přijatelnost této podmínky si, podle Hlavsy, zdůvodnili faktem, že pod zkratkou PPU o nich píše i zahraniční tisk, nejedná se tedy o nic nedůstojného. Podepsání smlouvy tedy nic nebránilo.

<sup>23</sup> Srov. také například aktivity jeho přátel a spoluvyšetřovaných, Pavla Zajíčka, Svatopluka Karáska a V. Brabence, ve věci pomlouvačné mediální kampaně, která následovala po tzv. „procesu s Plastic People“ (Machovec 2012) a o které se Milan Hlavsa ve svém životopisném vyprávění téměř vůbec nezmiňuje (Hlavsa – Pelc 1992).

Martin Kubík domluvil skupině koncert na Chmelnici a v klubu Futurum a všichni netrpělivě očekávali termín Rockfestu. O jejich aktivity se však začala zajímat StB, uvedené plány nakonec skončily nezdarem a ve skupině nastal spor o to, jak pokračovat dál.

Ivo Pospíšil po uvedeném neúspěchu přivedl za členy skupiny do zkušebny Lenku Zogatovou, vedoucí jednoho brněnského klubu a členku poroty Rockfestu, která skupině nabídla možnost vystoupit u ní v klubu. Na plakátě by tentokrát, aby nevzbuzovali nežádoucí pozornost StB, bylo pouze „koncert pražské skupiny“. Milan Hlavsa spolu s novými členy skupiny Míšou a Tomášem v zájmu uskutečnění koncertu, na který se všichni těšili, s podmínkami souhlasili. Jiří Kabeš, Josef Janíček a Jan Brabec však trvali na uvedení celého názvu na plakátu. Jan Brabec se podle Hlavsy v této souvislosti vyjádřil: „nejen že nebude hrát s jiným názvem nebo bez něj, ale už nikdy nechce mít nic společného s lidma, jako jsou svazáci z Chmelnice, Martin Kubík atp.“ Hlavsu jeho přístup rozladil: „To mě naštvalo. Byl jsem přesvědčen, že právě tyhle lidi pro nás chtěli něco udělat. Že to nevyšlo, není jejich vina. Cejtil jsem to jako velkou křivdu vůči nim.“ Ostatním členům skupiny Hlavsa řekl, že se před týdnem dohodli na něčem jiném, a žádal je, „ať opustí uraženeckou pózu“ (Hlavsa – Pelc 1992: 154). Spor nakonec eskaloval v ostrou hádku a rozpad skupiny.

Jestliže pro Hlavsu i po dosavadních zkušenostech s komunistickými represemi zůstávala prioritou možnost tvořit a vystupovat, hodnotit lidi podle jejich osobních kvalit a konkrétní činnosti, nikoli podle jejich příslušnosti k organizacím, u jiných členů skupiny se projevil zásadový odpor ke spolupráci s oficiálními institucemi. V uvedeném sporu již některým členům skupiny nešlo o zachování image nebo hudebního stylu, ale o principiální odmítnutí spolupráce s organizacemi působícími v rámci struktur komunistického režimu.

## Závěr

Životopisné vyprávění Milana Hlavsy se odvíjí na pozadí jeho příslušnosti k rockové subkultuře mládeže, která se vyvíjela ve specifických podmínkách nedemokratického politického systému. Tyto okolnosti společně se seznámením s Ivanem Jirousem posunuly aktivity mladého muzikanta do prostředí undergroundové kultury.

Hlavsou retrospektivně prezentovaný odpor k hrdinství, odmítání ztotožnění se se skupinovou identitou undergroundu, nevole k uveřejňování seznamů spolupracovníků StB a lhostejnost k trestání viníků policejní šikany mohou mít



různé příčiny: nespokojenost s vlastním jednáním, vyčerpání a touhu zapomenout na nepříjemnou minulost, může se jednat o určitou reprodukci disidentického morálního étosu smířlivosti a kompromisu nebo o stylizaci do pozice bezstarostného apolitického rockera. Tyto vnitřní motivy jednotlivce, resp. to, do jaké míry se v některých diskurzech pohyboval nebo do jaké míry reflektoval svou existenci jim navzdory, můžeme těžko jednoznačně interpretovat.

Uvedená analýza životopisného vyprávění Milana Hlavsy a Jirousových textů však umožnila zobrazit lidskou rovinu vztahu obou aktérů a ukázat tak jednu z důležitých rovin pozadí vzniku jednoho z vlivných diskursů o identitě undergroundu: dikursu zakládajícího mimo jiné mýtus Plastic People.

**Barbora Pecková** je absolventkou magisterského studia soudobých dějin na Fakultě sociálních věd UK a orální historie – soudobých dějin na Fakultě humanitních studií UK. V současnosti je doktorandkou Fakulty humanitních studií UK v oboru Soudobé evropské dějiny. Odborně se zaměřuje na soudobé dějiny střední Evropy, období demokratické transformace a dějiny komunistických a postkomunistických stran. Kontakt: barka.peckova@seznam.cz

### Použité prameny a literatura

- Archiv COH, Rozhovor s Micolášem Chadimou vedla Hana Zimmerhaklová, 2008.  
 Archiv COH, Rozhovor s Micolášem Chadimou vedl Michael Kilburn, 2008.  
 Archiv COH, Rozhovor s Milanem Knížákem vedl Michael Kilburn, 2000.  
 Česká televize, seriál Bigbeat, 1998.
- Alan, Josef (ed.). 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny,  
 Bolton, Jonathan. 2015. *Světy disentu. Charta 77, Plastic People o the Universe a česká kultura za komunismu*. Praha: Academia.  
 Hlavsa, Milan – Pelc, Jan. 1992. *Bez ohňů je underground*. Praha: BFS.  
 Machovec, Martin (ed.). 2012. „*Hnědá kniha*“ o procesech s českým undergroundem. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů.  
 Riedel, Jaroslav. 2016. *Plastic People a český underground*. Praha: Galén.  
 Smolík, Josef. 2010. *Subkultury mládeže. Uvedení do problematiky*. Praha: Grada.  
 Špirit, Michael (ed.). 1997. *Magorův zápisník*. Praha: Torst.  
 Vaněk, Miroslav. 2010. *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia.