

Cesta excentriků z přízemí ven: Nástin vývoje české neoficiální hudební scény 80. let a její změny po roce 1989¹

Jan Bárta

V roce 1989 vyšla první relevantní studie mapující neoficiální hudební scénu 80. let. Pod názvem *Excentrici v přízemí* ji v edici Impuls vydal Panton, nakladatelství Českého hudebního fondu, jež v edičních novinkách předtím v roce 1987 k připravovanému sborníku avizovalo, že jeho cílem „nebylo vytvořit jen nekritický propagační katalog, nýbrž dynamicky postihnout mladou rockovou hudbu v jejím vývoji a souvislostech.“² Lze konstatovat, že anotace odpovídala pozdějšímu výsledku. Publikace čítala více než čtyři desítky medailonů tehdejších kapel a uvedena byla rozsáhlým programovým esejem hudebního teoretika a publicisty Josefa Vlčka „Nová vlna – příběh dušičkový“.³ Kniha byla hodna pozornosti rovněž i dodnes živým a svěže atraktivním grafickým provedením, jež připravil výtvarník Karel Haloun. Samotný text *Excentriků* se vyznačuje dvěma symptomatickými rysy pro dobu vzniku bezprostředně před listopadovou revolucí. Na jedné straně jde o stále ještě patrnou jistou míru obezřetnosti autorů v některých dílčích formulacích. Zároveň ovšem v daném kontextu vystupují z textu jejich entuziasmus a snaha popsat daný hudební a sociální fenomén, kterým byly punk a tzv. česká nová vlna, se zjevnými sympatiemi a co možná nejotevřeněji. Průkopnický počín odpovídal atmosféře bezprostředně před pádem státního socialismu v tehdejší Československu. Kniha je dodnes cenným pramenným zdrojem, stejně jako patří k základním referenčním přehledovým publikacím pro jakýkoliv výzkum nezávislé rockové hudby 80. let.

Následující text se zaměří na vybrané trendy směřování těch souborů a skupin z české hudební scény, jež lze žánrově a generačně přiřadit primárně právě k původnímu fenoménu tzv. české nové vlny, resp. v posunutém smyslu případně rovněž k šířeji chápané alternativě a dalším hudebním projevům, pro něž platilo,

¹ Tato studie je výsledkem badatelské činnosti podporované Grantovou agenturou České republiky v rámci grantu GA ČR P410/20-24091S „Překrásný nový svět: mládež, hudba a třída v českém postsocialismu“.

² „Impuls z Pantonu“, *Melodie* 25, č. 7 (1987): 17.

³ Josef Vlček a Aleš Opekar, ed., *Excentrici v přízemí* (Praha: Panton, 1989).

že v 80. letech nepatřily k hudebnímu mainstreamu. Předmětem pozornosti je vývoj těchto skupin od většinově polooficiálního statusu první poloviny 80. let směrem k závěru dekády a zároveň postihnout i jejich další směřování po proběhlých politických a společenských změnách v roce 1989.

Samotný pojem „česká nová vlna“ je dodnes spojen s jistými terminologickými nejasnostmi. Na základě Vlčkova eseje a hodnocení dalších domácích hudebních vědců a historiků⁴ lze přesto konstatovat, že se jednalo o žánrově sice nesourodý proud neprofesionálních skupin zakládaných mladými lidmi v první polovině 80. let, pro které nicméně patřilo k jednotícím rysům časté užívání humoru a „smíchových“ nebo sarkastických podob sdělení. Skupiny se vyznačovaly často výstřední jevištní prezentací, výraznými kostýmy a líčením, propojováním s divadelními a happeningovými formami. Z hlediska „řemeslných dovedností“ jednalo se o původně amatérskou scénu, a to nikoliv jen ve smyslu úředním, tedy neprofesionálních souborů bez nároku na honorář – ale amatérskou rovněž i z hlediska počátečních instrumentálních nedostatků, jež však nahrazovaly hráčské nadšení a důraz na autenticitu vyjádření. S tím souvisel rovněž v neposlední řadě rovněž intuitivní návrat k češtině jako volenému prostředku sdělení.⁵ Vojtěch Lindaur⁶, muzikolog a hudební publicista – ale jako dramaturg kulturního domu v Praze na Opatově v polovině 80. let také i výrazný organizátor tehdejšího hudebního dění – k definiční charakteristice tzv. české nové vlny šířeji dodával:

⁴ Základní diskusi shrnuje na webové platformě dokumentárního seriálu České televize *Bigbit*: Petr Hrabalik, „Česká nová vlna začátku 80. let“, in *Bigbit* (<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/160-ceska-nova-vlna-zacatku-80-let>), 28. 11. 2020. Uvedený televizní seriál z roku 1998 zároveň činí společně s jeho internetovým rozhraním neobsáhlejší faktografickou základnu mapující v celistvosti dějiny české a slovenské rockové hudby.

⁵ Na rozdíl od předtím často idealizované angličtiny, jako „vzorového“ jazyka rockové hudby, anebo instrumentálního hraní alternativních tvůrců 70. let, coby obranné strategie před výtkami k textům ze strany dobových kulturních komisí a mocenských institucí.

⁶ Vojtěch Lindaur (1957–2018) jako pořadatel proslul zejména v roce 1985 koncertem západoněmecké zpěvačky Nico, původně členky skupiny Velvet underground. Její předchozí vystoupení v Brně úspěšně utajila organizátorka Lenka Zogatová (1956–2014), to pražské bylo však již ukončeno zásahem veřejné bezpečnosti, načež byl Lindaur z Opatova propuštěn. Ve druhé polovině 80. let působil v redakcích časopisů *Melodie* a *Gramorevue*. Na počátku 90. let zakládal magazín *Rock&Pop*, jehož byl dlouhodobým šéfredaktorem. Kauzu obou vystoupení Nico podrobně zpracovala historička: Hana Zimmerhaklová, „Nico, legenda hudebního undergroundu, v Brně a v Praze: Ke koncertování zahraničních hudebníků v komunistickém Československu“, *Soudobé dějiny* 18, č. 3, (2011): 414–436. Z historiografické perspektivy zaměřil pozornost k fenoménu rockové hudby komplexně zejména: Miroslav Vaněk, *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989* (Praha: Academia, 2010). Na hudebně historické a umělecké souvislosti se zaměřoval: Jan Blüml, *Progresivní rock: světová a československá scéna ve vybraných reflexích* (Praha: Togga, 2017).

Rozhodně to nemá nic společného s new wave, která řekneme v Anglii přestavovala něco jako kultivovaný punk. Jediné, co si české kapely z té britské nové vlny přinesly, byly některé řekneme vnější prvky. Vnější projevy – oblečení, poněkud výstřední líčení, kupříkladu, ale jinak si myslím, že ta česká nová vlna v podstatě pro historii českého rock'n'rollu znamenala jedno z nejkreativnějších období vůbec. [...] Myslím si, že to bylo hodně dané tím, že se lidé snažili tu novou vlnu sem přijmout, ale že vlastně dost dobře nevěděli, o čem to je. Takže bylo nezbytné si určité věci dovymýšlet a určité věci dodělat podle svého. Tady spatřuji originalitu nové vlny. Na druhou stranu, co se týče žánrového vymezení, tak to byla strašná směsice, která hudebně vymezit nešla. Ale na druhou stranu téměř každá z těch kapel stavěla na podobných principech, které spočívaly v reflexi skutečnosti. Ne jako underground, který se k tomu stavěl vážně, nebo alternativa – Chadima, kteří se k tomu stavěli také trošičku odlišně. Tady měl na vrchol černý humor a sarkasmus, což si myslím, že byly základy české nové vlny, která byla samozřejmě ryze intelektuální. Na rozdíl od metalu, který ji potom převálcoval bleskurychle, tak česká nová vlna měla ryze intelektuální náboj.⁷

Ve svém původním smyslu, tak jak byla prezentována výše, česká nová vlna s koncem 80. let dle Vlčka i Lindaury zanikala. Petr Hrabalik v seriálu *Bigbít* soudí, že u původní generace docházelo jednak částečně ke zmírnění jejich polemičnosti a provokativnosti, a jednak že více než o generační revoltě je možné na samém závěru 80. let hovořit spíše o konfliktu dílčích hudebních žánrů. Skupiny se dále rozrůžňovaly, ale výrazný byl např. příklon k novoromantismu, resp. popu a snahy o komercializaci. Souběžně s tím se prosazoval český punk se svou druhou vlnou, počínající hardcore a zejména velmi populární metal.⁸

Lindaury se ve své pamětníko-přehledové práci *Život v tahu aneb 30 roků rocku*⁹, jež se stala podkladem pro uvedený seriál *Bigbít*, zaměřil na několik nejvýraznějších souborů zejména pražské scény první poloviny 80. let. Vymezil v ní, jak uváděl, „velkou osmu“ skupin, na kterých demonstroval nápaditost někdejších mladých hudebníků a jejich žánrové invence. Řadil sem a blíže rozváděl skupiny: Precedens, Hudba Praha, Máma Bubo, Babalet, Garáž, Krásné nové stroje, Dybbuk a Nahoru po schodišti dolů band.¹⁰ Lindauryův výčet uvádíme při vědomí jeho neúplnosti, ostatně ani autor uvedené ambice nesledoval, chápal jej

⁷ Záznam rozhovoru autora s Vojtěchem Lindaurem z 29. 3. a 3. 5. 2006 (v osobním archivu autora).

⁸ Petr Hrabalik, „Česká nová vlna začátku 80. let“, in *Bigbít*, (<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/160-ceska-nova-vlna-zacatku-80-let>), 20. 11. 2020.

⁹ Vojtěch Lindaury a Ondřej Konrád, *Život v tahu aneb 30 roků rocku* (Praha: Tvorba, 1990). Kromě uvedeného cyklu blíže ke sledovanému hudebnímu fenoménu a některým souborům srov. Josef Vlček, „Hudební alternativní scény sedmdesátých až osmdesátých let“, in *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, ed. Josef Alan (Praha: NLN 2001), 234–254.

¹⁰ Výčet a charakteristiky cit. dle druhého vydání knihy, viz Vojtěch Lindaury a Ondřej Konrád, *Bigbít* (Praha: Torst, 2001), 120–128.

v antologickém smyslu, zdůrazňoval význam např. brněnské scény apod. Uvedený výčet slouží zejména jen pro kontextualizaci dále vybraných souborů, k nimž budeme dále sledovat rovněž zejména skupiny Mňága a Žďorp a Už jsme doma. Zkoumaným materiálem budou v dalším výkladu u vybraných skupin především hudební texty. Zajímá nás otázka, zda a jakým způsobem se proměňovaly poetika a sdělované s ohledem na politické a společenské změny před a po roce 1989. Pokusíme se rovněž v podobě několika stručných sond nastínit jejich další existenci ve vztahu ke vznikajícímu hudebnímu showbusinessu.

V případě skupiny Krásné nové stroje sahal její vznik do roku 1982, specifický projev a koncepce souboru se pak začaly formovat o dva roky později. V nástrojovém obsazení zaujímal výrazné místo dechová sekce. Žánrově se soubor pohyboval na pomezí nové vlny, funku a jazzu. Josef Vlček charakterizoval kapelu ve filmovém dokumentu *Hudba 85* jako „dechovku, jež potkala v Praze jazz“.¹¹ Jejich vystoupení umocňovala zvláště vizuální stránka. Nalíčení hudebníci se během hraní divoce pohybovali, přičemž největší pozornost na sebe upoutával mimo vedoucího Stanislava Diviše, zejména excentrický tanečník Martin Choura. K ohlasu na jejich produkci ze strany publika Lindaur doplňoval: „Divoce se zmitající dav křepčil v divných rytmických vzorcích a vizuálně dotvářel hudbu, kterou Stroje hrály.“¹²

Výstřednosti souboru odpovídal rovněž také výběr jazykových prostředků na úrovni písňových textů, ve kterých kapela hojně užívala citoslovce, případně si i vytvářela vlastní jazyk neologismů. K refrénovým sloganům složených ze zvukomalebných slov a novotvarů dodával jeden z jejich autorů, výtvarník Stanislav Diviš: „U komisi jsme měli velké problémy s tím, proč místo vět, veršů, používáme nic neříkající slogany jako třeba ‚duci buci‘, ‚trisestrický‘ nebo ‚kykyrkyky‘, jenže v tom je ten fór, ta napěchovaná absurdita slova. V našem podání, kde rovnoměrně působí hudební a vizuální složka, by byl jakýkoli vysvětlující text zavádějící a ztrácel by smysl. Tady se musí pracovat s náznakem.“¹³ Pro generaci hudebních skupin první poloviny 80. let nebylo však uplatnění „generačního jazyka“ s dadaistickým vyzněním ničím neobvyklým. Jazykové hříčky a absurditu uplatňovali hojně např. brněnští Ještě jsme se nedohodli: „Máma močí – táta močí – svět se

¹¹ Jednalo se o dvouhodinový dokumentární film mapující kapely pražské klubové scény, který v roce 1984 natočili tři filmoví a hudební nadšenci Alexej Guha, Vladislav Burda a Petr Ryba. Primárním záměrem dokumentu bylo zachytit na film koncerty některých rockových skupin, u nichž nebylo jisté, zda budou mít v budoucnu ještě šanci hrát. Dokument vyšel na DVD: *Hudba 85* (Levné knihy, 2005).

¹² Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád, *Bigbít*, 126.

¹³ Medailon skupiny Krásné nové stroje na webu *Bigbít*, (<http://www.ceska-televize.cz/specialy/bigbit/kapely/1179-krasne-nove-stroje/>), 1. 12. 2020.

točí“, z četných dalších jmenujme písň „Harušťápápi“ (Visací zámek), „Žulanci“ (Ještě jsme se nedohodli) nebo „Kobox“ (OZW).

Skupina Krásné nové stroje se s koncem 80. let potýkala s personálními problémy. Její čelní členové se zaměřili své aktivity na jiná hudební tělesa (Martin Choura skupinu Ženy, Robert Nebřenský založil posléze v 90. letech velmi úspěšnou skupinu Vltava;) a k obnově došlo až v roce 1991. Podobně jako u ostatních platí, že první dlouhohrající desku vyprodukovala až v první polovině 90. let (album *Může hořící sojka zapálit les*, 1995). Specifická poetika souboru se rovněž v tomto případě uplatnila v kombinaci reflexe aktuální společenské reality. Nejviditelněji zřejmě ve skladbě „Felicie“: „Můj svět je má felicie, jejejeje / můj svět je má felicie, jejejeje / Nemohu vám zastavit, kdybych vám zastavil, kdybych vám zastavil, povezu vás svým životem, svým štěstím, starostmi / Můj svět je má felicie, jejejeje / Nemohu vám zastavit.“

Ve srovnání s Krásnými novými stroji dospěla pražská skupina Nahoru po schodišti dolů band (NPSDB) patrně ještě na vyšší pozici české klubové scény 90. let, zejména ovšem hlavně v jejich druhé polovině, resp. na přelomu milénia. Skupina se zformovala v roce 1983 a obdobně jako velká část jejich generačních soupeřů začínala s nevelkými hudebními zkušenostmi. Typickým poznávacím znakem kapely bylo ve své době inovativní užívání akordeonu, jehož zvuk do značné míry harmonicky utvářel jednoduché skladby. S kapelou byly posléze spojovány dobovou hudební publicistikou rovněž žánrové vlivy reggae a ska, spolu s názvy domácích lidových a pololidových popěvků, propojení české kabaretní tradice a městského písničkářství s novou vlnou.¹⁴ Výstřednímu projevu odpovídaly kostýmy nebo pantomimické produkce doprovodného divadelního souboru Vrata, které vizuálně doprovázely satirické písň skupiny. Vůbec prvním vlastním textem NPSDB, za nímž stál autorsky bubeník a výtvarník Marek Brodský, byl satirický přírůbek „Pytlíky ČSA“ z roku 1984: „Pytlíky ČSA nejen dle návodu / pytlíky ČSA celému národu / netřeba na záchod ani do houští / pytlíky ČSA nepropouští.“¹⁵

Vlček ve svém esejí označil na sklonku 80. let motiv „města“ za jeden z hlavních zdrojů frustrace a deprese mladého člověka vůbec.¹⁶ Reflexe života na periferii nebo městské sídlištní aglomeraci náležela k dalším z hojných motivů amatérských a novovlnných interpretů, např. skupina Manželé hodnotila žitou zkušenost následovně: „Jó Jižák Jižák město snů / bydlím tam už spoustu dnů / beton je tady / beton je i tam / všechno je na betón / a každé fandí nám.“ V obdobném duchu se vyjadřoval Jan Sahara Hedl ze skupiny Precedens, v podobě osobitého

¹⁴ Vladimír Vlasák, „Nahoru po schodišti dolů band“ in *Excentrici v přizemí*, 155–156.

¹⁵ Nahoru po schodišti dolů band, CD *Album první* (1993, 2002).

¹⁶ Josef Vlček, „Nová vlna...“, in *Excentrici v přizemí*, 47–52.

sloganu: „Bydlím teď v ledničce / jsem jako jedno z mas.“ Z mnohých uvedme rovněž vnímání městské ulice v písni „Měsíc ocelový fauny“ skupiny Garáž: „Na periférní ulici je asfaltovej lesk / měsíc ocelový fauny tmavý stíny hází / vem si sendvič televizní / sleduj, kdo jde ulicí“. Nahoru po schodišti dolů band cílil kriticky k městu v písni „Vožen se“, zároveň s řadou pro skupinu typických a ironizujících spojení, a směřovanou rovněž směrem k měšťácké společnosti a životnímu stereotypu: „Vožen se, vožen se / fakt se to vyplácí / snad by ses nestyděl / před ženou v teplácích / Vožen se vožen se / v lednici pivečko / třeba na jižňáku vyškemráš hnízdečko.“

S obdobnou ironií se skupina NPSDB vyjadřovala ke sdělovacím prostředkům („Schovat se kulturně“), dobové pop-music („Jede, jede“), omezeným možnostem cestování („Blbá náhoda“), militarismu a ozbrojeným složkám („Praporčice Hildegarda“, „Experimentální mateřská školka“). Ve druhé polovině 80. let se stala viditelnou součástí pražské klubové scény, domovským se pro ni stal klub Gong v Praze-Vysočanech a také legendární Junior klub na Chmelnici. S videoklipem k písni „Hozená do gala“ stala se v prosinci 1989 kapela součástí silvestrovského „studentského“ televizního vysílání, načež se v roce 1990 rozešla. Důvody byly personální, nicméně bez zajímavosti nejsou hodnocení jejich čelných postav Marka Brodského a zpěváka Martina „Doktora“ Krajíčka, jakým způsobem se skupina stavěla k aktuální pomyslné „ztrátě protivníka“ v roce 1989. Druhý ze jmenovaných k tomu uváděl:

Potom jsme ale najednou přemýšleli, co budeme hrát. Ne že bychom byli nějak programově zaměření, ale v těch textech to všude bylo, a hlavně všichni na to reagovali a najednou jsme měli pocit, že je to úplně zbytečný. Dokonce i o některých nových věcech, které jsme měli, jsme si říkali, že je nemůžeme hrát. Měli jsme zrovna takový text: „Na letenský pláni, cirkus Slovan“. A to jsme si najednou říkali – to nemůžeme hrát. To by bylo najednou takové, jako kdyby to byl cirkus. Tenkrát to brali všichni hrozně vážně, jaká to je úžasná věc, že se chodí demonstrovat na Letnou, takže to bychom vlastně nemohli hrát tuhle písničku. Takže situace se změnila a říkali jsme si, co budeme dělat.¹⁷

Oba členové částečně bagatelizovali závažnost a politickou podmíněnost tvorby skupiny a zároveň zdůrazňovali neexistenci ambic stát se undergroundovou, zakazovanou a protirežimní skupinou. Žádali jen tvůrčí svobodu i možnost vystupování bez toho, aniž by byli nuceni slevit ze svého stanoviska. Zároveň ovšem užitými sarkasmem, ironií a přímocarostí vyznačovaly se texty skupiny ve vztahu ke společnosti a tím i jejímu politickému zřízení značnou provokativností. Proměnu témat na pozadí politických změn hodnotil Marek Brodský:

¹⁷ Záznam rozhovoru autora s Martinem Krajíčkem z 18. 1. a 19. 2. 2006 (v osobním archivu autora).

Nepatřili jsme k těm lidem, co neměli najednou o čem psát. Ono je pokaždé o čem psát. A my jsme nikdy nepsali žádné: „Husáku jsi vůl.“ Psali jsme o nějakém pocitu – to zní hrozně jako klíšé – ale o nějakém pocitu, jak se cítíš v nějakém prostředí, o vztazích, o outsidersch... A to platí furt stejně, nepřítel je možná dneska někde jinde. Máš pořád nějaký svůj pocit. Společenský systém, to je pořád jen nějaké procento, které zapadá do nějaké mozaiky tvého uvažování a vymezování se vůči okolnímu světu. To neznamená, že se máš cítit líp, že ten bolševik není. Samozřejmě cítím se líp, ale zároveň mám také jiné problémy.“¹⁸

Skupina NPSDB obnovila svou činnost v roce 1993, kdy nejprve vydala retrospektivně původní skladby z 80. let, tvorbu z následující dekády pak v roce 1997.¹⁹ Nejúspěšnější se posléze stalo album *Svinska pržola* z roku 2001. Skupina se v uvedené době vyznačovala kombinací tanečního a energického hudebního projevu s často výrazně skeptickými texty, jako např. v písni „Průměrnej den“: „Pár cizích šavlí se válí u baráku / brečící dítě vlečou k holiči / zabíjej cikán už to má na háku / po ulici lítaj tupí voliči / průměrnej den, ještě na chvíli ven / Vyzrazil jsem na hranice Žižkova a Karlína / mám prošlej pas a nevím kam jít – do piva nebo do vína?“

Dobový kritický ohlas na obě desky byl výrazně pozitivní. Recenzenti si všímali vyzrálého zvuku, hudebních nápadů a setrvávající autenticity souboru. Zároveň ovšem hodnotili NPSDB jako skupinu s nezřídka výrazně melancholickou a posmutnělou polohou: „NPSDB let devadesátých možná není tak veselý jako před lety. Jeho humor zhořkl a možná tak odráží nejen osobní zkušenosti autorů písní [...] ale obecné společenské rozčarování ze ztracených iluzí... Celková nálada by při povrchním pohledu mohla působit až bezútěšně, ale opak je pravdou. Písničkami a osobitým humorem se tu bojuje proti beznaději.“²⁰

Zářným příkladem úspěšné skupiny, jež vzešla z původně novovlnného žánru a svěbytné estetiky a která se v porevoluční dekádě propracovala směrem k vrcholu české hudební scény, je valašsko-meziříčská Mňága a Žďorp. Kapela sdružená kolem hudebníka Petra Fialy vznikla mimo jiné z jeho původního souboru Slepé střevo. Fiala k úvodním motivacím jeho založení uváděl: „Základní pravidla kapely byla tato: Neznalost not a harmonie, odpor k hard rocku a chuť nasrat svým hudebním projevem co nejvíc lidí. [...] Nakonec zvítězil název Slepé střevo, jelikož byl dokonalým symbolem toho, co jsme chtěli hrát. Slepák na nic nepotřebuješ, je to vcelku zbytečnost, ale když se zanítí, může tě pořádně potrápít.“²¹

¹⁸ Záznam rozhovoru autora s Markem Brodským ze 12. 2. 2006 (v osobním archivu autora).

¹⁹ Nahoru po schodišti dolů band, CD *Ukazovák nasliněnej* (1997)

²⁰ Recenze Saši Neumana v časopise *Klan*, včetně dalšího kritického ohlasu cit. dle Marek Brodský a Ondřej Bezr, *Celý to mám v mlze* (Praha: Maťa, 2003), 209–214.

²¹ Petr Fiala, *Mňága a Žďorp. Z nejhoršího jsme uvnitř!* (Olomouc: Hájek, 1994), 19.

Texty Slepého střeva a pozdější Mňágy a Žďor se vyznačovaly častým sarkasem. Subjektivní chápání společenské reality s pocitem bezmocnosti vyslovil Fiala např. v písni „Křeč“ (1984): „Pravda neustále vítězí / pravda neustále vítězí / pravda neustále vítězí / A lháři už dávno vyhráli.“

Skupina se v průběhu 80. let propracovala jako velká část původně ryze amatérských souborů k vyvrážděnějšímu hudebnímu projevu, v rámci někdejších poloprofesionálních možností pravidelně koncertovala a bezprostředně před listopadovou revolucí náležela k viditelným reprezentantům někdejší nezávislé hudební scény. Zásadním předělem se pro ni stal až rok 1990, kdy nahrála své zásadně průlomové a zároveň první dlouhohrající album, *Made in Valmez*. Jeho původnost a nápaditost byly zjevně důsledkem dlouhodobě nashromážděné tvůrčí energie, hudební i textové invence a jeho úspěch nastartoval rovněž i následný úspěch skupiny, která se po svém následném zprofesionalizování v roce 1992 propracovala k nejvíce úspěšným a viditelným kapelám celých 90. let. Uvedenou pozici Mňágy a Žďor, stejně jako i význam alba *Made in Valmez*, zpětně ztvdilo v roce 2000 rovněž jeho vítězství čtenářské i novinářské části ankety „Deska desek deváté dekády“ uspořádané ve své době prestižním hudebním časopisem *Rock & Pop*.²²

Z písní, jež figurovaly na desce *Made in Valmez*, náleží mnoho z nich dodnes ke klíčovým v repertoáru skupiny („Hodinový hotel“, „Ne, teď ne“, „Výhledové“, „Nevzpomínám“). Zároveň u některých byla jasně patrná atmosféra politických změn, jež vystupovala např. z písně „Svoboda“, anebo „Zlaté časy“. Lakonickým způsobem, v zásadě popisného apelu se v ní obrátili k cynismu politických procesů a bezpráví justice 50. let. Kompletním textem celé písně bylo: „Pověsili jsme je za svítání / bosé nohy se marně snažily dosáhnout na zem / cigarety a protokoly / zlaté časy v třiapadesátém / v třiapadesátém...“

Reflexe nedávné komunistické minulosti byla nicméně patrná u více skupin. V 90. letech další z veleúspěšných, pop-rocková *Lucie*, uvedla v roce 1990 svou skladbu „Oheň“ slokou: „Už se nechcem nikdy vracet / Tam kde nám bylo mi-zerné / Já už se těším, jé-jé-jé, já se těším.“ Zjevně patrné naděje vkládané do nově utvořené společenské reality byly ovšem relativizovány rovněž další částí písně.

²² Celkové výsledky ankety byly následující: „Deska desek deváté dekády – novinářská anketa“:

1. Mňága a Žďor – *Made In Valmez*; 2. Vltava – *Marx Engels Beatles*; 3. Petr Skoumal – *Poločas rozpadu*; 4. Bittová / Václavek – *Bílé inferno*; 5. Jaromír Nohavica – *Dívne století*; 6. Vladimír Mišík & ETC... – *Nůž na brdle*; 7. Jaromír Nohavica – *Mikymauzoleum*; 8. Vlasta Třešňák – *Zeměměřič*; 9. *Lucie* – *Černý kočky mokré žaby*; 10. Sahara – *Tajnej svatej* (*Rock & Pop*, 6/2000). „Deska desek deváté dekády – čtenářská anketa“: 1. Mňága a Žďor – *Made In Valmez*; 2. Jaromír Nohavica – *Dívne století*; 3. Vladimír Mišík & ETC... – *Nůž na brdle*; 4. Bittová / Václavek – *Bílé inferno*; 5. Vltava – *Marx Engels Beatles*; 6. Echt! – *Hořký pití*; 7. Petr Skoumal – *Poločas rozpadu*; 8. Jaromír Nohavica – *Mikymauzoleum*; 9. *Vlasta Redl / AG Flek & Jiří Pavlica / Hradišťan*; 10. *Pavla Milcová & Tarzan Pepé* (*Rock & Pop*, 10/2000). Cit. dle: <http://www.czechmusic.net/charts/dddd.htm>, 3. 12. 2020.

Z hlediska kulturně-paměťového lze říci rovněž v obrácení směrem k „normalizační“ konformitě, kdy zároveň skupina dodávala: „Nejhůř na tom byli soudci / Dělalí, že neslyšej a neviděj / První, druhá, třetí pátá ovce / Já vím zrovna ty za nic nemůžeš / Oheň, bude svítit, oheň...“

Pro porevoluční hudební scénu byly typické rovněž návraty řady osobností z exilu.²³ Jednou z nejvýraznějších takových postav byl Ivan Král, v 70. letech basový kytarista skupiny Patti Smith Group, anebo posléze např. známý svou spoluprací s Iggy Popem. Král se mimo jiné producersky podílel např. na úspěšném albu skupiny Lucie *Černý kočky mokřý záby* z roku 1994, kam přispěl rovněž skladatelsky písní „Šťastnej chlap“.²⁴ Autory textu byli David Koller (dříve Jasná páka, resp. Hudba Praha), Robert Kodým (společně s Kollerem v roce 1988 také spolu zakládající člen skupiny Wanastowi Vjegy) a Michal Dvořák. Píseň je zároveň dokladem trendu, kdy populární a rocková hudba otevírala do té doby zapovězená témata, jakým byla např. prostituce: „Holky za padesát, všechny je mám rád / Trochu si vydělat, potom dobře vdát / Procházím se tady asi zbytečně / Z toho chce se mi smát / Stojí tu šťastnej chlap – jedem! / Mám ji asi rád, a nemám padesát...(marek).“ Před rokem 1989 zdánlivě neexistující prostituční jednání se s všeobecnou liberalizací stalo tématem zbaveným nejen předešlé tabuizace, ale hudba zároveň odrazila i neblahý společenský trend, kdy společně s otevíráním se světu došlo k jejímu skokovému nárůstu. Odlišnou poetikou, ale sdělením do jisté míry obdobně vyzněla rovněž např. píseň skupiny Tři sestry „Václavák“, ve které byla však perspektiva lyrického subjektu obrácena k samotné ženě-prostitutce: „Zejtra přidu zas / udělám si čas / vždyť jsem ještě hrozně mladá a pasu po markách.“²⁵

Zatímco poetika pub-rockových Tří sester stavěla dominantě na „hospodském“ žánru a skupina Lucie se v mnohém v průběhu 90. let přibližovala pop-rocku a střednímu proudu, tak v případě Mňága a Žďorp jednalo se jimi sdělovanými obsahy o výpověď značně odlišnou. Nemalá míra skepse byla textům skupiny vlastní dlouhodobě. Mířily zpravidla intimním způsobem

²³ Z dalších osobností jednalo se např. o folkové zpěváky Jaroslava Hutku, Vlastimila Třešňáka, Karla Kryla, dále např. undergroundového hudebníka a básníka Pavla Zajíčka (Plastic people of the universe, DG307), anebo z interpretů populární hudby např. o Waldemara Matušku.

²⁴ Album bylo v roce 2011 vyhlášeno cenami Anděl v kategorii skupina za vítězně „Album dvacetiletí“. Viz. web České televize: „Andělům 2010 se líbí Tepláky. Těm dvacetiletým Lucie“, (<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1283118-andelum-2010-se-libi-teplaky-tem-dvacetiletym-lucie>), 19. 11. 2020.

²⁵ Tři sestry, CD *Hudba z marsu* (1995). Srov. album rockové skupiny Kabát, CD *Colorado* (1995) a jeho titulní písní, kde se objevuje nejen reflexe prostituce: „Místo krav tam, nelžu vám, prej pasou holky“ ale její text jako celek tematizuje řadu problémů a negativních jevů spojených s domácí transformací, včetně refrénu: „Z Billa na Nováka změním si svůj jméno / A až tu malou zemi celou rozkradem / Tak se vrátím ve svůj rodný Colorado / A o tý zlatý zále řeknu doma všem.“

směrem k subjektu, často se obracely k tématům jedince a jeho existenciálním nejistotám, neutěšeným mezilidským vztahům, stereotypu, žité rutiny apod., nicméně výjimkou nebyla ani rovněž prvoplánově striktní vymezení se vůči okolní společnosti. Jako jistou míru relativizace skutečnosti, re-kontextualizace na pozadí proměněného sociálního a politického rámce, lze interpretovat např. již předrevoluční skladbu „Výhledově“: „Výhledově – budeme všichni šťastni / Výhledově / Výhledově – v týchle divný době asi ne.“ Distanci k dobovému optimismu reprezentovala z pozdějšího repertoáru pak v roce 1995 zjevně např. píseň „Budoucnost“: „Budoucnost nikdy nepřijde, do země idiotů / do ráje cesta nevede, sedíme jen u plotů / a máváme skrz dráty na sebe / kdopak má lepší pouta?! / vzorný blb s pitomou manželkou / venčí psa idiota / Něco se povídá o budoucnosti / jsou to jenom samé staré kosti / otrlí bohové s náma hrajou karty / nashledanou pochodující zadky.“²⁶

Kromě zmiňované písně „Výhledově“, tak dobové platnosti některých sdělovaných obsahů a posunům v jejich čtení s ohledem k proměňujícím se vnějším vlivům stojí za pozornost z hlediska „předlistopadových“ písňových textů skupiny např. dvojice „Pravda neustále vítězí“ a dále skladba „I cesta může být cíl“. V případě první jmenované se jednalo o výše uvedenou píseň „Křeč“ z roku 1984, aktualizovanou jejím opětovným vydáním v roce 1995.²⁷ U druhé ze jmenovaných patří v širším povědomí k nepřilíš známým skutečností, že původně šlo o folk-bluesovou skladbu Oldřicha Janoty „Zrychlený vlak“ z počátku 80. let: „Zrychlený vlak náhle stojí / asi tak v půli cesty / zbývá vzdát čest padlému stroji / a zbytek dojet pěšky / a náhle už není kam spěchat / vítací výbory nebudou čekat / kufry a přibory tu můžeme nechat / až děšť se vsákne tak vystoupí řeka / i cesta může být cíl.“²⁸

Mňága a Žďorp píseň převzala a následně v taneční podobě i zpopularizovala, přičemž skladba se stala následně i jednou z ústředních v jejich tvorbě jako celku.²⁹ Janotovu reflexi pozadí jejího vzniku zprostředkovala hudebnice a antropoložka Pavla Jonssonová, který k tomu uváděl: „Byla to reakce na dobu po Chartě. Ta píseň bylo o tom, že když jsou cíle znemožněny, i cesta sama o sobě je velikým cílem, že pojďme hrdě s hlavou vztyčenou.“³⁰ Na příkladu skladby je patrná jednak pozměněná realita domácího hudebního provozu po roce 1989, jeho komercializace vedoucí spíše k mainstreamovým a neproblematickým formám sdělení, ale také i doklad obecnějšího trendu, tedy posunu v chápání významu s ohledem na proměnu okolního kontextu. K tomu Janota dodával:

²⁶ Mňága a Žďorp, CD *Ryzí zlato* (1995).

²⁷ Mňága a Žďorp, CD *Ryzí zlato* (1995).

²⁸ Oldřich Janota, CD *Jako měsíc* [pozměněno z původního *Měsíc nad Radlicemi*, 1980] (2003).

²⁹ Mňága a Žďorp, CD *Ryzí zlato* (1995).

³⁰ Pavla Jonssonová, *Devět z české hudební alternativy osmdesátých let* (Praha: Karolinum, 2019), 184.

„Proslavila se proto, že jí Petr Fiala vtiskl ten taneční charakter, zjednodušil ji. A to je model, co rádio v Čechách může přijmout, nemůže přijmout něco, co by posluchače zavádělo někam do nitra, neznepokojoval [...] Ani to lidé nevědí, že jsem autor, ale mě to stačí, to hrdé vědomí.“³¹

Vojtěch Lindaur v jím uváděném vzorku možných čelných souborů tzv. české nové vlny neřadil mezi ně striktně skupiny punkové. Rovněž Jiří Černý ke vztahu punku a původním inspiračním zdrojům v anglo-americké nové vlně přelomu 70. a 80. let soudil: „Jeden čas se nová vlna nesprávně směřovala s punk rockem. Prostě a jasně, byl punk rock – hudební styl, úmyslně oholený na rytmickou dřev, a reakcí na něj byla právě nová vlna, která vznikla proto, protože muzikanti, kteří uměli hrát, si v tom punku zkrátka nezahráli.“³² V uvedených případech se však jedná jen o rozpor rigorózně definiční, možno povědět že do jisté míry i umělý. Lindaur i ostatní domácí hudební historikové a teoretici se shodovali na tom, že punková autenticita, rebelství a důraz na vyjádření byla české nové vlně výrazně blízká, import obou hudebních proudů i jejich posazování v československém prostředí probíhaly souběžně a řada skupin neoficiální scény 80. let z punkové energičnosti vycházela, a to i hudebním projevem.³³

Vlček označil v dokumentu *Hudba 85* za hlavní město československého punku severočeské Teplice. K nejzásadnějším kapelám české punkové scény 80. let příslušeli tamější F.P.B.³⁴, skupina založená a následně vedená výraznou autorskou osobností, Miroslavem Wanekem. Z tvorby souboru přesahujícího meze punkové jednoduchosti lze uvést např. píseň „Kárný tábor“, inspirovaný tvorbou Franze Kafky, směřující k obecnému tématu moci a otázkám viny, nebo skladbu „Egoista“: „Furt jenom ve svém ego hloubal / a pořád nevěděl čím vlastně chtěl by být / z huby mu tekly proudem zvracky keců / o tom jakéj jednou bude světověj / a zatím kostičer pýchy ho provrtával / až jednou upad a každej se mu smál / Egoista blbej prašivej.“

Wanekův svěbytný tvůrčí rukopis, vycházející mimo jiné rovněž z předválečné avantgardy, konkrétně dadaismu, surrealismu a expresionismu, se uplatnil zejména poté, co se v roce 1985 postavil do čela rovněž teplických Už jsme doma (UJD).³⁵ Z nich posléze od konce 80. let vytvořil z hlediska experimentální invence jednu z nejoriginálnějších a zároveň s tím rovněž i později ve světě nejúspěšnějších

³¹ Tamtéž, 184.

³² Cit. dle Petr Hrabalik, „Punk a new wave (nová vlna)“ in *Bigbit* (<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/new-wave/clanky/77-punk-a-new-wave-nova-vlna/>), 28. 11. 2020.

³³ Hrabalik shrnuje základní diskusi ke vztahu punku a nové vlny, srov. tamtéž.

³⁴ Jednalo se o jazykovou hříčku: F.P.B. [Fourth price band], čtvrtá cenová skupina, odkazující na nejnížší kvalitativní kategorii někdejších pohostinství.

³⁵ K Wanekovým uměleckým inspiracím blíže srov. Jonssonová, *Devět z české hudební alternativy osmdesátých let*, 67–79.

domácích kapel vůbec. Skupina, zároveň žánrově jen obtížně jednoznačně zařaditelná, je chápána za projev avantgardního nebo intelektuálního punku, jazz-punku, post-punku, případně obecněji jako progressive a alternative rocku.

Rovněž pro Miroslava Waneka znamenal rok 1989 zásadní osobní předěl. Po jeho krátkém občanském angažmá v místním Občanském fóru, zaměřil se na pokračování v hudebních aktivitách, a to jak již ryze profesionálně se skupinou UJD, tak producersky směrem k dalším zástupcům domácího hudebního dění. Skupina UJD vydala v roce 1990 koncepční LP *Uprostřed slov* (Globus, 1990) a následně o rok později *Nemilovaný svět* (Panton, 1991) a zároveň začala intenzivně koncertovat v zahraničí (Německo, Holandsko, Švýcarsko, USA).³⁶ Jistým mezníkem se pro skupinu stalo album *Hollywood* (BMG International, 1993), včetně stejnojmenné titulní písně (závěrečná část): „Hromada k věčnosti odsouzená / Nehybná – bezedná – jako pěna / Spát budem neklidně / Vedle ní / Co unesu – odnesu! / A co odpluje – překřičím! / Co překřičím – nevnímám...“ Zatímco na předchozí dvojici alb figurovaly stále ještě písně z doby před rokem 1989 (např. „Koroze“, „Soubor opatření“, „Jo nebo nebo“), tak v uvedeném případě se vyjma stejnojmenné ústřední skladby jednalo již o tvorbu aktuální. Samotnou píseň „Hollywood“ interpretuje Pavla Jonssonová jako propojení motivů milostného s osobním, hollywoodského s historickým. Autorka dále parafrázuje rozhovor s Miroslavem Wanekem, jenž téma skladby definoval jako otázku tolerance, neschopnosti lidí naslouchat si, tolerovat jinakost, odlišný životní styl, náboženství apod.³⁷

Skupinám Už jsme doma a Mňága a Žďorp byla od raných 90. let společná skutečnost, že se v uvedeně době profesionalizovaly. Ve smyslu komerčním lze na nich zároveň poměrně plasticky ilustrovat proměny a řadu specifik domácí scény po roce 1989. Její základní vývojovou tendenci lze charakterizovat jako dočasnou symbiózu, kdy se poptávka po alternativě ze strany publika spojovala s krátkodobou přízní nahrávacích společností, jež vstupovaly na rodící se trh, a kdy prvotní euforii střídala postupně jistá deziluze části hudebníků a fanoušků spojená s komercializací prostředí a návratem dominujícího středního proudu.

Miroslav Wanek, jak bylo uvedeno, se profilel od roku 1990 rovněž producersky. Spolupracoval s Miroslavem Velfem, původně redaktorem vydavatelství Panton a následně zakladatelem společnosti Punc, jenž společně s Vojtěchem Lindaurem sledoval záměr připravit k vydání dlouhohrající desky skupinám z původně „pantonovské“ EP edice „Rock debut“ z let 1987–1990. Jednalo se

³⁶ Uvedený rys je UJD vlastní dodnes, v zahraničí koncertuje aktivně stále a má svou fanouškovskou základnu z mimoevropských států rovněž např. v USA (více než dvě desítky koncertních turné), anebo Japonsku.

³⁷ Jonssonová, *Devět z české hudební alternativy osmdesátých let*, 83. Srov. Miroslav Wanek, *Výlov šuplíka. FPB. Už jsme doma*, ed. Jaroslav Riedel (Praha: Maťa, 2012), 51.

o deset alb skupin: Dybbuk, Krásné nové stroje, Betula Pendula, Z kopce, Ošklid, Psí vojáci (pod jménem PVO), Už jsme doma, Mňága a Žďorp, Vltava a OZW. Nakladatelství Punc společně s komplexním Wanekovým producentským dohledem nakonec vydalo LP v roce 1991 skupinám Dybbuk (*Ale čert to vem*) a Ženy (*K smrti vylekán*).³⁸

Samotná skupina Už jsme doma podepsala potom v roce 1993 smlouvu s mezinárodním vydavatelstvím BMG. Wanek přisuzuje počáteční zájem nadnárodních hudebních společností vydávat alternativní skupiny a upozadit tím rovněž stěžejní záměry (totiž vydávat na českém trhu světovou pop-music) specifické atmosféře. Řada vrcholných politických činitelů v Československu včetně prezidenta Havla byla totiž s nezávislou kulturou spjata, nebyla dle něho komerci nakloněna a jednalo se tedy z jejich strany o formu public relations a programového utváření pozitivního obrazu: „Strategií těchto společností bylo udělat se hezčími, a tak začaly podporovat různé původně undergroundové, punkové nebo avantgardní umělce [...] a po určitou dobu ignorovaly místní popovou scénu. Na téhle vlně se UJD setkali z BMG.“³⁹ Ve spojitosti s tím není bez zajímavosti interview otištěné v časopisu *Melodie* z uvedeného roku 1993. Ten představil rozhovor se saxofonistou UJD Jindřichem Dolanským a baskytaristou Pavlem Keřkou úvodníkem, že česká pobočka koncernu BMG „věrná svému inauguračnímu prohlášení, že se bude věnovat pouze tomu nejosobitějšímu z tuzemské scény, po UJD nemohla nesáhnout – hned za Mňágou a Žďorpem tedy následuje „modré“ album Hollywood“.⁴⁰ Firma skupině financovala nahrávací studio a velkolepě pojatou propagaci včetně opulentního večera u příležitosti křtu vydaného alba. Po změně strategie společnosti však z původně vydaných rekordních 10 000 nosičů bylo bez varování 4000 zničeno a skupina vyškrtána z propagačního katalogu. Wanek zpětně hodnotil spolupráci s BMG jako z její strany kalkul: „Byli jsme pro ně jen dočasná investice, aby se uvedli na trhu a postupně ukončili podporu čehokoliv kromě Jacksonů a Madon.“⁴¹

Obdobně skepticky k přehlacení trhu a jeho opětovném opanování středním proudem se ve smyslu procitnutí do reality vyslovil Marek Brodský z NPSDB: „Já jsem nikdy netrpěl takovou tou představou, že se po převratu najednou černé v bílé obrátí a rádia teď už budou hrát jenom Jasně páky, Garáže, Psí vojáky, Chadimy a třeba Schodiště. Na druhou stranu musím přiznat, že to, že za pár let bude nejprodávanější deskou Best of Michala Davida jsem si nepředstavoval ani v nejčernějších snech.“⁴² Zpětně k tomu dodával rovněž podrobnosti k ne-

³⁸ Jonssonová, *Devět z české...*, 84.

³⁹ Miroslav Wanek, *Výlov šuplíka...*, 51.

⁴⁰ František Fiala, „Pět statečných z Hollywoodu“, *Melodie* 31, č. 4 (1993): 22–23.

⁴¹ Miroslav Wanek, *Výlov šuplíka...*, 51–52.

⁴² Marek Brodský a Ondřej Bezr, *Celý to mám v mlze*, 83.

dlouho trvajícím úvahám členů skupiny NPSDB o její případné profesionalizaci: „Vyjednávali jsme s jedním z bossů showbusinessu, kromě jiného se řešily takové věci, jak bych mohl souboru mediálně pomoci svým příjmením nebo jak bychom textově pojednali potenciální rozhlasový hit [...] Čím víc jsem poslouchal bossovo vyprávění, za jakých podmínek bychom mohli být „slavní“, moje zděšení narůstalo [...] Včas jsem to tehdy zařít a zaplatpámbu mám čistý svědomí. Dobře to dopadlo. Zůstali jsme chudý...“⁴³

Skutečností ovšem bylo, že zároveň otázka případná profesionalizace s sebou často nesla rovněž i řadu limitů a obtíží, daných prostou skutečností vzniku hudebního trhu a často přirozenou nezkušeností s ním ze strany interpretů. Marek Brodský popsal zvukově nepodařené vydání prvního alba skupiny v roce 1990 jako důsledek absence producenta a jejich neschopnosti bránit se v pro ně tehdy nesrozumitelných situacích: „Měli jsme problém si to vyválcit [...] přišli jsme po nahrávání do studia a ono už bylo smícháno. Když jsme říkali, že se nám ten mix nelíbí a že ho – klidně za svoje peníze – necháme udělat jinde, bylo nám řečeno, že to nepřichází v úvahu. Leda že bychom si celou nahrávku koupili. Byli jsme prostě v pasti [...] Rozumíš, celá léta děláš něco, co tě baví, pak se to odvážíš dát na nosič – a musíš se za to stydět. Já o tý desce radši vůbec nikomu neříkal. Dovedeš si ten pocit představit?“⁴⁴

Petr Fiala vykreslil ve své vzpomínkové knize v kapitole nazvané příznačně „Sou tam dva z BMG, mám je pustit?“ první setkání se zástupci společnosti jako ze strany skupiny zcela lhostejné, neboť o její existenci neměli doposud takřka žádnou představu. Rozhodnutí definitivně opustit zaměstnání líčil, navzdory dlouhodobě neudržitelné zátěži ze vzájemně kolidujících hudby, rodiny a povolání, spíše jako obavu z nejistoty. Rovněž *Mňága a Žďorp*, jejíž druhé album *Furt rovně* (1993) vydávala BMG, se dostala se společností do konfliktu. Důvodem byla jeho nedostatečná distribuce, načež spor eskaloval po rozhodnutí skupiny ukončit spolupráci a přejít ke společnosti Monitor. Dramatický průběh jednání s ředitelem české pobočky firmy líčí v kapitole nazvané obdobně příznačně „If you fuck me, I fuck you.“⁴⁵ Platilo nicméně nadále, že skupina se učila existenci v tržním prostředí průběžně, co dokresluje rovněž Fialovo interview z roku 1994:

Nemyslím si, že jsme přijetím pravidel showbyznysu udělali nechutné kompromisy. Když jsme četli první verzi smlouvy s Monitorem, kterou nám firma předložila, řekl jsem jejímu šéfovi Kočandrlemu: Vladimíre, já myslel, že nevolnictví bylo zrušeno, a teď vidím, že jsem se mylil. Řekl, že můžeme zaškrtnout, co se nám nelíbí. Tak jsme škrtnuli [...] Spíše než kompromisy děláme boty [...] Jeli jsme letos

⁴³ Tamtéž, 90.

⁴⁴ Tamtéž, 84.

⁴⁵ Petr Fiala, *Mňága a Žďorp. Z nejhoršího jsme uvnitř*, 206–214.

na jaře šňůru koncertů, které pořádala firma Algida [...] Jenže šňůra s Algidou nebyla o ničem jiném než o penězích a reklamě. Prohlídli jsme to pozdě: Už se nešlo vyvlíknout. Zkoušeli jsme to, ale sklaplo nám – byl to tvrdý byznys. Couvli jsme a šňůru jsme odehráli s dost podivným pocitem nepatřičnosti.⁴⁶

Uvedené situace se staly rovněž předobrazem části mystifikačního filmu režiséra Petra Zelenky *Mňága – Happyend* (1996). Snímek byl vystaven na výchozí situaci, že skupina Mňága a Žďorp je umělým produktem hudebního průmyslu. Fiktivně producenty stál za projektem ve filmu vystupující Ivan Král. Muzikanti byli vybráni na základě castingu, následně vyškoleni pro styk s médií a připraveni na komerční vystupování. Teprve bezskrupulózní jednání vlastnické hudební společnosti BGM (odkaz na BMG music) a posléze tzv. „Fruit music“ je dovede ke vzpouře a odchodu do undergroundu. Společnost ve filmu nutila skupinu propagovat zdravý životní styl a vystupovat mj. v kostýmech představující ovoce. Ve filmu patrný nadhled tvůrců lze demonstrovat na závěrečném monologu herce-postavy Ivana Krále: „Správnej rocker se nedá koupit. Ale zase – každý rocker se dá koupit.“⁴⁷

Z dalších mediálních reprezentací stojí na úrovni hraných filmů za zmínku rovněž Zelenkův snímek *Knoflíkáři* (1997). Ve své době inovativně pojatá časová smyčka v řazení jednotlivých tragikomických epizod nechala v jedné z povídek vystoupit rovněž skupinu UJD. Mladá dvojice se účastní koncertu jejich koncertu stylizovaného všeobecně do značně extravagantních kulís. Na vystoupení zazní píseň „Hollywood“, jejíž jednotlivé motivy se zároveň vracely opakovaně v průběhu celého snímku.

Z dokumentární tvorby zůstává výjimečným vzhledem do hodnotového světa mladých lidí bezprostředně před listopadem 1989 zejména celovečerní snímek *Největší přání II.* (rež. Jan Špáta, 1989). Snaha autora cílit rovněž na odvrácená témata někdejší společnosti (hendikepování, věřící, drogově závislí apod.) a autentické zájmy mladých lidí vedla k i postižení hudebních žánrů punku, metalu, folku, zábavové hudby a dalších, včetně postojů jejich příznivců a posluchačů. Ve filmu se z námi sledovaných žánrů objevují např. vystoupení skupin Panika, Laura a její tygři, punková Plexis anebo Visací zámek. Mimo uvedeného snímku stojí za pozornost jednak předrevoluční dokument ČST *Mládež s otazníkem* (1988), natočený v „perestrojkovém duchu“ a k punkovému hnutí relativně obsažný, nicméně stále ještě s nepřehlédnutelným odsudečným vyzněním, tedy v oficiálním smyslu „závadové“ mládeže coby jejich pro společnost nežádoucí seberealizace. Hodnotným pramenem, zejména však vypovídajícím o době svého vzniku, je

⁴⁶ Josef Chuchma, „Mňága a Žďorp“ [Rozhovor s Petrem Fialou], *Mladý svět* 35, č. 44, (1993): 62.

⁴⁷ Film rozvíjel ideu fiktivního hudebního dokumentu, kterou Zelenka uplatnil již předtím obdobným snímek *Visací zámek 1982–2007* (1993).

rovněž krátkometrážní *Punk a Skinheads v Praze* (1990). Na snímku jsou patrné ještě v mnohém neurčité cíle a názorová nevyjasněnost, a to jak řady hovořících aktérů z obou subkultur, tak ale do jisté míry i tvůrců pořadu samotného.

Fanouškové původních punkových kapel se rovněž začali po roce 1990 výrazně rychleji diferenciovat. Do původní blízkosti punkových a skinheadských skupin vstoupily odlišnosti v jejich politických východiscích, kdy skinheadská hudební scéna začala s počátkem dekády výrazně přijímat a verbalizovat nacionalistické a rasistické postoje. Do jisté míry legendárním se stal záznam společných koncertních vystoupení skinheadských kapel v moravském Bzenci v létě 1991. Stejnomený poloamatérský dokumentární film *Live in Bzenec* (rež. Petr Orozovič) postihoval nejviditelnější zástupce scény, zejména nejznámější Orlík, a za dalších např. Hubert Macháně, slovenský Krátký proces, ale v uvedené době rovněž sympatizující Tři sestry.

Mimo sledované žánry, nicméně před rokem 1989 rovněž stojící v jistém trpěném pozadí, je na místě zmínit „zábavové“ skupiny, reprezentované z nejznámějších např. soubory Sifon, Keks, Oddysa, Argema a zejména pak rakovnickými Brutus, nepochybně překračujícími meze jinak jisté míry regionálnosti mnoha těchto uskupení. Fenomén zábavy ve venkovské hospodě, sokolovny anebo kulturního domu zejména českého maloměsta postihoval např. Jan Špáta ve zmiňovaném *Největším přání*, kdy mezi návštěvníky patřili někteří z respondentů jeho ankety. Popkulturně jej pak převedl na filmové plátno režisér Saša Gedeon, ve svém celovečerním debutu *Indiánské léto* (1995). Vystupoval v něm Brutus, zazněly skladby „Opijem se“, „Půjdem spolu do nebe...“, „První polibek“ a další.

Nikoliv snad jen ve spojitosti s posledně uvedeným, ale namísto závěru lze odkázat na dobové interview s členy skupiny UJD z roku 1993. Na půdorysu jejich vyjádření se nabízí řečnická otázka, do jaké míry se jejich zjevný optimismus a tužby setkaly s další realitou a směřováním české hudební scény od 90. let do současnosti. Jindřich Dolanský s Pavlem Keřkou tehdy na dotaz časopisu *Melodie*, zda se domnívají, že jejich hudbu budou hrát soukromá rádia, odpovídali: „Když můžou Nirvanu [...] Chodili jsme do jedny brněnský kavárny a tam byla z rádia furt slyšet Mňága. To jsme si říkali, to se to hezky otočilo. Že tyhle jejich písničky jsou vlastně už regulérní hity, jako byly před pár lety. Jasný zprávy“ a mně se vybavilo, jak jsem v Teplicích chodíval na plesy, kde k tanci hrála taková ta šilená kapela, stoletý zrudlý chlápec, který spustil právě tu Jasnou zprávu. Napadlo mě, jestli tam třeba dneska nedrhnou Mňágu... A pak už jsem to rozvíjel dál, až se z Hollywoodu stane hit, jak by ho asi pupkáči upravili.⁴⁸

⁴⁸ František Fiala, „Pět statečných z Hollywoodu“, 23.

Journey of the Eccentrics from the Main Floor Upward: To the Evolution of the 1980s Czech Unofficial Music Scene and Its Change after 1989

Abstract

The text focuses on the musical phenomenon of the so-called Czech New Wave of the 1980s. It examines its main features as presented in the essay by Josef Vlček “Nová vlna – příběh dušičkový” published in the book *Excentrici v přízemí* (1989). Some of the musical groups which belonged to the Czech New Wave, or more precisely to the punk rock of the first half of the 1980s are discussed in detail. On the example of the selected groups (specifically Krásné nové stroje, Nahoru po schodišti dolů band, Slepé střevo – the predecessor of the later Mňága a Žďorp, and Už jsme doma – initially punk band F.P.B.), which in spite of their success with their audience in the 1980s and subsequent commercial success in the 1990s cannot be definitely associated with the mainstream music scene, the article seeks to capture their changing attitudes regarding the transformations following the revolutionary year 1989.

Through the lens of the individual band members, the social, political, and cultural changes are taken into account, which subsequently penetrated the artists’ poetics and especially their lyrics. The text outlines the different approaches by which these bands asserted themselves in the newly emergent musical scene. These performers are also set in the broader meaning of the era at the turn of the 1990s and are compared with other bands of the indie music scene.

Cesta excentriků z přízemí ven: Nástin vývoje české neoficiální hudební scény 80. let a její změny po roce 1989

Abstrakt

Text se zaměřuje na hudební fenomén tzv. české nové vlny 80. let. Shrnuje jeho základní znaky, kdy odkazuje zejména na esej Josefa Vlčka „Nová vlna – příběh dušičkový“ publikovaný v průkopnické práci *Excentrici v přízemí* (1989). Vymezuje některé ze skupin, jež k někdejší nové vlně, resp. punku první poloviny uvedené dekády náležely. Na příkladu několika vybraných skupin (Krásné nové stroje, Nahoru po schodišti dolů band, Slepé střevo – předchůdce pozdější Mňágy a Žďorpa a Už jsme doma – původně punkových F.P.B.), které navzdory posluchačskému úspěchu v 80. letech a komerčnímu úspěchu v 90. letech nelze jednoznačně řadit k hudebnímu mainstreamu, sleduje jejich proměny ve vztahu k zásadnímu mezníku před a po roce 1989. Prezentovány jsou změny v reflexi

společenské, politické a kulturní reality ze strany členů těchto skupin, jejich poetika a nově sdělované obsahy na úrovni hudebních textů a nastíněny jsou způsoby, jakými se v první polovině 90. let prosazovaly tyto soubory na aktuálně vznikajícím hudebním trhu. Text uvedené interprety zasazuje rovněž do širšího kontextu předělu 80. a 90. let a srovnává je s dalšími skupinami původně nezávislé hudební scény.

Keywords

Czech New Wave; music alternative; music market; professionalization; oral history; punk

Klíčová slova

Česká nová vlna; hudební alternativa; hudební trh; profesionalizace; oral history; punk

Jan Bárta
Ústav českých dějin FF UK Praha
barta_jan@centrum.cz