

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PRAŽSKÁ KLUBOVÁ SCÉNA 70. A 80. LET 20. STOLETÍ

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. HANA ZIMMERHAKLOVÁ

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 20.6.2010

.....

podpis

Poděkování

Přednostně bych rád velice poděkoval vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Haně Zimmerhaklové za poskytnutí teoretické i praktické průpravy během realizace této práce a především za čas a úsilí, které mi věnovala. Další poděkování patří mé přítelkyni Lucince, která mě po celou dobu *významně* podporovala.

PRAŽSKÁ KLUBOVÁ SCÉNA 70. A 80. LET 20. STOLETÍ

Prague's club scene in the 1970's and 1980's

*NA PŘÍKLADU KOMPARACE DRAMATURGIÍ HUDEBNÍCH KLUBŮ
ROKOSKA A OPATOV*

(KVALITATIVNÍ VÝZKUM ZALOŽENÝ NA METODĚ ORÁLNÍ HISTORIE)

Obsah

OBSAH	2
1. ÚVOD	3
2. METODOLOGIE	5
2.1. ROZBOR PRAMENŮ A LITERATURY.....	5
2.2. METODA ORÁLNÍ HISTORIE A JEJÍ UPLATNĚNÍ VE VÝZKUMU SOUDOBÝCH DĚJIN.....	6
2.3. PRAKTICKÁ ČÁST.....	7
2.3.1. <i>Vlastní využití metody orální historie ve výzkumném projektu</i>	7
3. DRAMATURGIE	12
3.1. VYMEZENÍ POJMU DRAMATURGIE V KONTEXTU KLUBOVÉ PRODUKCE.....	12
4. SPOLEČENSKO – POLITICKÝ KONTEXT	13
4.1. SPOLEČENSKO – POLITICKÝ KONTEXT 70. A 80. LET VE VZTAHU KE KLUBOVÉ SCÉNĚ	13
4.2. LEGALIZACE HUDEBNÍ PRODUKCE.....	19
5. JAZZOVÉ A ROCKOVÉ CENTRUM NA ROKOSCE	22
5.1. PROFIL MILOŠE ČUŘÍKA A PŘEHLED JEHO AKTIVIT.....	22
5.2. DRAMATURGICKÁ KONCEPCE.....	25
5.2.1. <i>Obecná charakteristika klubu</i>	25
5.2.2. <i>Dramaturgie Miloše Čuříka na Rokosce</i>	26
5.2.3. <i>Podoba a průběh uměleckého programu klubu</i>	30
6. OPATOVSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO	33
6.1. PROFIL VOJTĚCHA LINDAURA A PŘEHLED JEHO AKTIVIT.....	33
6.2. DRAMATURGICKÁ KONCEPCE.....	36
6.2.1. <i>Obecná charakteristika klubu</i>	36
6.2.2. <i>Dramaturgie Vojtěcha Lindaura Na Opatově</i>	38
6.2.3. <i>Podoba a průběh uměleckého programu v klubu</i>	43
7. INTERPRETACE ROZHOVORŮ	46
8. ZÁVĚR	52
9. POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	54
9.1. PRAMENY.....	54
9.1.1. <i>Tištěné prameny</i>	54
9.1.2. <i>Rozhovory s pamětníky (metoda orální historie)</i>	54
9.1.3. <i>Elektronické prameny</i>	54
9.2. LITERATURA.....	55
10. PŘÍLOHY	56
10.1. MILOŠ ČUŘÍK.....	56
10.1.1. <i>Protokol o rozhovoru</i>	56
10.1.2. <i>Transkripce rozhovoru</i>	57
10.2. VOJTĚCH LINDAUR.....	84
10.2.1. <i>Protokol o rozhovoru</i>	84
10.2.2. <i>Transkripce rozhovoru</i>	85

1. Úvod

Analyzovanou oblastí v rámci této bakalářské práce je v obecnější rovině pražská klubová scéna 70. i 80. let 20. století, ovšem mám – li definovat konkrétní téma předkládaného výzkumu, jedná se o „*konfrontaci pražských hudebních¹ klubů Rokoska a Opatov se zřetelem na komparaci dramaturgických koncepcí v pojetí Miloše Čuříka na Rokosce v letech 1973-1977 a Vojtěcha Lindaura na Opatově v letech 1983–1985.*

Mezi neopomenutelné předpoklady pro výzkum lze považovat znalost stavu dosavadního poznání v oblasti klubové scény v období tzv. normalizace². Na tomto místě musím jaksí vyzdvihnout aktivity Centra pro orální historii v rámci Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky (COH ÚSD AV ČR), které vedly k vytvoření velice kvalitní výchozí pramenné základny pro další vědecké práce s podobným tematickým zaměřením. Studie uskutečněné v minulosti a současnosti se obecně nevěnují v dostatečné míře zkoumání klubové scény v období normalizace, notabene v otázce dramaturgických koncepcí. Strukturu dramaturgie je tak nutné zkoumat i v kontextu vnějších společensko – politických souvislostí, neboť lze předpokládat jejich dopad na konkrétní dramaturgickou koncepci. V tomto období navíc neexistuje jediný reprezentant klubové scény, jehož dramaturgie by se ve větší míře zaměřovala na prezentaci neoficiálního umění.³ Zároveň neexistuje žádný klub s tímto zaměřením, který by kontinuálně fungoval v 70. i 80. letech 20.století a na němž by tak bylo možné v rámci jediného případu (klubu) demonstrovat a zkoumat jeho dramaturgii.

Proto se v tomto výzkumu zabývám jak klubovou scénou na Rokosce, jakožto nejvýznamnějšího klubového reprezentanta převážně neoficiálního umění (zvláště toho hudebního) v 70.letech, tak klubové scéně na Opatově, rovněž patřící mezi nejvýznamnější místa neoficiálního umění v první polovině 80.let. Zvláště pak v případě klubu na Rokosce chybí jakékoliv zhodnocení jeho významu, který mu nezpochybnitelně vtisklo dramaturgické

¹ Adjektivum „hudební“ není úplně přesné, neboť v rámci zmíněných klubů se vyjma hudebních produkcí konaly i produkce jiných uměleckých žánrů (výtvarné, literární etc.), avšak hudba v dramaturgii těchto klubů zcela dominovala.

² Tj. konečná fáze totalitního systému sovětského typu v Československu v letech 1969-1989, viz. OTÁHAL, M.: Opozice, moc, společnost 1969 – 1989 (příspěvek k dějinám „normalizace“), Praha Maxdorf, 1994, str. 12, 121

³ zde mám na mysli především reprezentanty hudební produkce, ale obecně lze představitele neoficiálního umění charakterizovat jako umělce, jejichž tvorbu nebylo možné uvést v masmédiích, ani nebylo možné z jejich pohledu získat profesionální status, což ale nebylo zdaleka jejich hlavním motivem. Naopak jejich esenciálním motivem byla svobodná tvorba, reflektující jejich bytostné přesvědčení. O ukončení jejich umělecké činnosti nerozhodovala moc, nýbrž oni sami, viz. CHADIMA, M.: Alternativa (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 9 - 10

pojetí Miloše Čuříka. Ve své době (tj. v letech 1973–1977) se jednalo o vůbec první klubovou scénu, která umožnila ve větším měřítku vystupovat i amatérským hudebním souborům (rozuměj všem muzikantům, kteří se hudbou nesměli živit⁴). Navíc o samotné postavě Miloše Čuříka téměř neexistují v odborné literatuře relevantní údaje, přestože se jedná mj. slovy Lubomíra Dorůžky o významného „teoretika jazzrocku“ v tehdejší Československu⁵ i o konferenciéra většiny Pražských jazzových dní (6), ve své době unikátní přehlídky „hudebních špiček“ i začínajících muzikantů jazzové, později i rockové scény. Zrovna tak lze označit dramaturgii Vojtěcha Lindaury za determinující faktor, který vtiskl zásadní význam Opatovskému kulturnímu středisku, které si později díky Lindaurově dramaturgii vybuodovalo takřka „kultovní“ pověst mezi hudebními fanoušky z Čech i Moravy, porovnatelnou v té době snad jen s Junior klubem Na Chmelnici⁶ v Praze 3. Pro pražskou rockovou scénu je totiž jeho význam srovnatelný s významem Opatova. Kdybych tedy měl jaksi legitimizovat svůj výběr v rámci výzkumného tématu ve prospěch Opatova, musím zmínit především subjektivní důvody, které mě k tomu vedly. Je jím především charismatická postava Vojtěcha Lindaury, jeho odvážná dramaturgie vzdorující možné ideologické a kulturní indoktrinaci ze strany komunistické moci a také fakt, že se Opatov stal prostorem, kde se odehrál pravděpodobně nejslavnější a zároveň ve vztahu ke státní moci nejkontroverznější koncert v tehdejší Československu a to vystoupení Nico (podrobněji v kapitole 5.2.2.).

Doposud tak neexistuje jediný odborný (vědecký) pokus reflektovat význam těchto hudebních klubů, který byl formován právě v závislosti na dramaturgii v pojetí Miloše Čuříka, respektive Vojtěcha Lindaury. Tato práce si klade za cíl otázku jejich dramaturgických koncepcí komplexním a přehledným způsobem rozřešit.

Jelikož se tak výzkumné téma explicitně vztahuje k otázce dramaturgických koncepcí, je dle mého soudu vhodné teoreticky uchopit pojem „dramaturgie“ nebo alespoň vymezit užší významový rámec pojmu „dramaturgie“ tak, jak s ním budu s ohledem na výzkumné téma pracovat. Zjednodušeně řečeno dramaturgickou koncepcí považuji za určitou představu dramaturga o tvorbě a skladbě programových celků, nabízených v rámci hudebního klubu směrem k publiku. Podrobněji se však budu otázce dramaturgických koncepcí věnovat v kapitolách 3.1, 5.2.2. a 6.2.2.

Považuji rovněž za vhodné, aby se součástí mé bakalářské práce staly i doslovně přepsané rozhovory s narátory Milošem Čuříkem a Vojtěchem Lindaurem, neboť to může

⁴ CHADIMA, M.: Alternativa (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 8

⁵ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

⁶ Bigbít 1956 – 1989, Česká televize, elektronická podoba dokumentárního cyklu na <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/index.php>

sloužit k větší autentičnosti práce, k dokreslení osobitosti narátorů a v neposlední řadě i k inspirativní a neutuchající možnosti reflexe jejich výpovědí. Neopomenutelnou podmínkou k tomuto záměru je pochopitelně dodržení etických standardů. Zde mám na mysli především poučený (informovaný) souhlas, jenž vyjadřuje skutečnost, že potenciální narátor rozhovor poskytne jen v případě, že s ním souhlasí a za předpokladu, že bude předem plně informován o účelu, průběhu a okolnostech výzkumu. A zároveň mi také umožní zveřejnit onu transkripci rozhovorů.

2. Metodologie

2.1. Rozbor pramenů a literatury

Co se týče výchozích pramenů lze jako stěžejní označit interview s pamětníky na základě metody orální historie, realizované pracovníky COH ÚSD AV ČR, konkrétně Miroslavem Vaňkem⁷ a Hanou Zimmerhaklovou⁸. Další a konkrétnější poznatky směrem k tématu jsem pak získával sám rovněž prostřednictvím metody orální historie. Jiným a rovněž velmi kvalitním a obsažným zdrojem informací (spíše o Opatovském kulturním domu a Vojtěchu Lindaurovi, než o Rokosce a Miloši Čuříkovi) o pražské klubové scéně 70. i 80. let pak představují elektronické prameny, konkrétně elektronická podoba dokumentárního cyklu Bigbít 1956 – 1989⁹.

V případě literatury neexistuje jediná monografie, která by se explicitně věnovala mému výzkumnému tématu. Jestliže nejprve tento rozbor vztáhnou k postavě Miloše Čuříka, respektive k Rockovému a jazzovému centru na Rokosce, jediní, kdo reflektovali jeho význam i přínos pro tehdejší československou rockovou scénu ve svých publikacích byli snad jen Mikoláš Chadima¹⁰, u nějž však nelze hovořit jako o autoru odborné literatury a Vladimír Kouřil¹¹. V případě Chadimovy publikace se jedná o jeho subjektivní, leč obsažný popis tehdejší reality. Ve své práci Chadima podává neotřelé svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let z pozice jednoho z jeho aktérů, z pozice aktivního muzikanta. Z hlediska faktografického je jeho práce skutečně bohatá a obecně je vhodná k ilustraci atmosféry

⁷ Rozhovor M.Vaňka s V. Lindaurem ze dne 14.4.2008

⁸ Rozhovor H. Zimmerhaklové s Milošem Čuříkem ze dne 3.3.2008

⁹ Bigbít 1956 – 1989, Česká televize, elektronická podoba dokumentárního cyklu na <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/index.php>

¹⁰ CHADIMA, M.: Alternativa (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992

¹¹ KOUŘIL, V.: Jazzová sekce v čase a nečase (1971 – 1987), Praha Torst, 1999

klubové scény 70. let, přičemž není náhodou, že postavu Miloše Čuříka a význam klubu Na Rokosce několikrát vyzdvihnul v pozitivním slova smyslu. Vladimír Kouřil se pro změnu věnuje ve své monografii činnosti Jazzové sekce, což úzce souvisí s rolí Miloše Čuříka, neboť on sám se nesmazatelně podílel na formování významu Pražských jazzových dnů (dále jen PJD), které pořádala právě Jazzová sekce¹² (dále jen JS). A scéna Na Rokosce se stala od 4. PJD rovněž jejich nedílnou součástí.¹³

Co se týče postavy Vojtěcha Lindaura, je rovněž zarážející, v jaké nedostatečné míře je mu v rámci odborné literatury věnován prostor. Kromě svého proslulého dramaturgického působení v Opatovském kulturním domu (dále jen Opatov), kde dával prostor především představitelům neoficiální rockové i výtvarné scény, je známý i svou publikační a pedagogickou činností. Ani o něm tedy neexistuje jediná vydaná monografie. Dílčí informace lze v literatuře nalézt rovněž v Kouřilově díle, v případové studii Hany Zimmerhakolové, věnované koncertu Nico v Praze¹⁴ či v práci Jana Barty¹⁵. Neopomenutelnou prací, z níž by pak měl vycházet v různé míře každý, kdo studuje dějiny československé rockové hudby, je dle mého soudu kniha Bigbít¹⁶, jehož autory jsou Ondřej Konrád a právě Vojtěch Lindaur. Kniha obsahuje řadu unikátních fotografií, bibliografické odkazy a odbornou i lidskou perspektivu autorů ze zákulisí rockové scény. Tato kniha se také stala podnětem ke vzniku dokumentárního cyklu Bigbít 1956 – 1989 v České televizi, z nichž jednotlivé díly jsou pochopitelně výsledkem scénáře opět Vojtěcha Lindaura.

2.2. Metoda orální historie a její uplatnění ve výzkumu soudobých dějin

Metodu orální historie lze považovat za způsob získání informací a poznatků prostřednictvím ústního sdělení osob, jež se samy staly svědky či aktéry určitých historických momentů či procesů a které mohou svou výpovědí obohatit a jaksi kvalitativně rozšířit poznatkovou základnu o zkoumané oblasti.¹⁷ Toto obecnější vymezení implikuje jistě možnost interdisciplinárního uplatnění orální historie v rámci vědy. Mezioborová spolupráce, vycházející z potřeby dialogu jakožto pramenné základny, umožňuje korigovat starší poznatky a teorie, čímž se jednotlivé obory brání proti úzkooborové “strnulosti“ a

¹² vysvětlení významu JS v kap. 3.1. – pozn. autora

¹³ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹⁴ ZIMMERHAKLOVÁ, H.: Nico – legenda hudebního undergroundu (případová studie), v tisku

¹⁵ BARTA, J.: Rigorózní práce FF UK, rozpracování hudební skupiny „Nahoru po schodišti dolů band“ v akci STB „Hera“ v první polovině 80. let 20. století

¹⁶ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001

¹⁷ VANĚK, M. a kol.: *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy* (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003, str. 5

„zakonzervovanosti“¹⁸. Orální historie představuje tedy výzkumnou metodu, aplikovatelnou při zkoumání kvalitativně odlišných aspektů společenského života (aspekt kulturní, hospodářský, politický etc.). Lapidárně řečeno je tato metoda prostředkem k ilustraci „malých dějin“ a „každodennosti“ v historickém procesu, reflektující individuální a neopakovatelnou lidskou zkušenost.¹⁹ Vzhledem k subjektivní povaze této metody, vyplývající z rozdílných zkušeností narátorů, je vhodné tuto metodu kombinovat s jinými způsoby získání dat, čímž je realizovaný princip tzv. triangulace²⁰. Ačkoliv je ústní sdělení jaksí nejpřirozenějším nositelem informací, vědecké využití metody orální historie se poprvé objevilo v USA ve 30. letech 20. století v souvislosti se svědectvím z období velké hospodářské krize. Další výzkumy s pomocí orální historie se orientovaly na svědectví z období 2. světové války zejména v otázce holocaustu. V zemích východního bloku včetně Československa se tato metoda mohla uplatnit až po pádu komunismu, ovšem první náznaky metody orální historie se v československém prostředí objevovaly již v 60. letech 20. století ve smyslu „práce s pamětníkem“²¹. Rozvoj orální historie a její potřebnost ve výzkumu soudobých dějin dokládá vznik Centra pro orální historii Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR (2002). Na základě spolupráce s českými vysokými školami je pak metoda orální historie jaksí „popularizována“, což vede řadu studentů včetně mě k jejímu použití v rámci výzkumného projektu.

2.3. Praktická část

2.3.1. Vlastní využití metody orální historie ve výzkumném projektu

Cílem zde předkládaného výzkumu není dosáhnout výsledků skrze statistických procedur²², nýbrž pomocí sledování „proměnných“ vztahujících se ke konkrétním jedincům porozumět jejich individuální zkušenosti i sociální realitě, a proto je evidentní, že se jedná o kvalitativní strategii, implikující pružný charakter výzkumu (tzn. že „plán výzkumu se

¹⁸ MÜCKE, P.: Krok za krokem. Orální historie, věda a společnost. In: Naše společnost 4, 2006, č.1., str.25 - 31

¹⁹ VANĚK, M. a kol.: *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy* (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003, str. 6 - 7

²⁰ CHENAIL, R.J.: *Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě?*, in: Biograf, 1998/15 – 16

²¹ VANĚK, M. a kol.: *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy* (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003, str. 12

²² E_ *Úvod do společenskovedních metod*. On line. Dostupné z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614> /cit. 3.2. 2009/

z daného základu rozvíjí, proměňuje a přizpůsobuje podle okolností a dosud získaných výsledků²³).

Primární data budu získávat převážně prostřednictvím rozhovorů²⁴, neboť je budu s pomocí mnou zvolené (podrobněji dále) techniky sběru dat tvořit sám. Při sběru dat budu tedy ve výzkumu vycházet ze specifických pramenů založených na metodě orální historie, kdy se bude jednat o polostrukturované rozhovory - interview („rozhovor s návodem“²⁵), které implikují vysoký stupeň validity, neboť se maximálně snižuje riziko nepochopení dotazů. Interview je žádoucí zvolit v případě, vystupoval – li dotazovaný v mnou zkoumané historické události. Otázky jsou kladeny s motivací zjistit co nejvíce relevantních informací o tématu, čímž se způsob dotazování a téma rozhovoru stávají rovnocennými činiteli²⁶. Tím, že se jedná o interview, je žádoucí vyprávění narátorů strukturovat. Proud vyprávění narátora je pak korigován v závislosti na tom, jak se daný narátor drží tématu. Při vedení rozhovorů se budu snažit formulovat otázky otevřené (uvozené „JAK, PROCĚ, JAKÝM ZPŮSOBEM etc.), které jaksí povzbudí narátora k tomu, aby vyjádřil svou odpověď obšírněji.²⁷ Délka rozhovorů se pohybovala mezi 65 – 90 minutami, ani ne tak s ohledem na případnou únavu narátorů, jako spíše na skutečnost, zda je téma výzkumného projektu saturováno. Jednalo se tak o dva realizované rozhovory, jejichž záznam je uchován v soukromém archivu.

Další sadu dat získám pomocí nevtíravých technik, konkrétně analýzou dokumentů, respektive kvalitativní sekundární analýzou, při níž budu vycházet především z výše uvedených transkribovaných rozhovorů, uskutečněných pracovníky COH ÚSD AV ČR. Při práci s těmito daty budu přísně vycházet z etických standardů (viz. dále). Je přinejmenším pravděpodobné, že jistou sadu dat by bylo možné získat prostřednictvím studia archivních materiálů. V případě problematiky hudebních klubů by se tak nejspíše jednalo především o archivy samizdatových časopisů (např. Vokno), ovšem po konzultaci s pracovníky COH ÚSD AV ČR se analýza těchto pramenů jeví jako vhodný doplňkový nástroj spíše pro účely práce většího kvalitativního rozsahu typu diplomové práce.

Výběr vzorku se bude důsledně orientovat směrem k vytyčenému problému, tudíž se jedná o účelový výběr (purposeful sample), kdy tím nejvhodnějším zdrojem potřebných informací jsou pochopitelně samotní dramaturgové těchto klubů. Ti tak maximálně

23 HENDL, J.: Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace. Praha Portál, 2005, str. 63

24 zde bych zdůraznil, že mnou vedené rozhovory s Milošem Čuříkem a Vojtěchem Lindaurem tvoří opěrnou a výchozí poznatkovou základnu, z nichž rekonstruji obsah většiny tematických okruhů v této práci

25 E_Úvod do společenskovedních metod. On line. Dostupné z:
<http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614/cit.3.2.2009/>

26 VANĚK, M. a kol.: Orální historie. Metodické a „technické“ postupy (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003, str. 17

27 Tamtéž, str. 30

zastupují můj vytyčený problém. Časový plán výzkumu je pak mnohdy odvislý od ochoty a časových možnostech narátorů, což implikuje potenciální problémy, spojené s metodou orální historie. Rozhovory musí být věcné a vyrovnané i přes zmíněné věkové rozdíly, přičemž předesílám, že ačkoliv se jedná o starší narátory než jsem já sám, kontext jejich profesního zaměření, kdy dávali přednost ve své dramaturgii vystupování amatérským, mladým, mnohdy začínajícím skupinám, pozitivně determinoval jejich vztah k mladým lidem.

Co se týče analýzy dat, primárně po nahrání rozhovoru je žádoucí vytvořit takzvaný protokol (záznam) o rozhovoru, v němž jaksí zrekapituluji celkovou atmosféru rozhovoru, popíši subjektivní dojem z narátorových výpovědí i z narátora samotného na základě jeho nonverbálních projevů. Zhodnotím přínosy rozhovoru a problémy, s nimiž jsem se během rozhovoru setkával. Dále musí dojít k doslovné transkripci oněch rozhovorů, jež budu následně určitým způsobem a na základě tématického zaměření výzkumného projektu interpretovat.

Výsledkem obsahové analýzy pak může být například i kvalitativní doplnění určitých tematických celků směrem k výzkumnému problému v souvislosti s rozhovory, které s totožnými narátory uskutečnili pracovníci COH USD AV ČR. Obsahovou analýzou těchto rozhovorů je možné také reflektovat jisté významové posuny ve výpovědích obou narátorů, konfrontuji - li jejich výpovědi v rámci starších rozhovorů COH USD AV ČR s novějšími výpověďmi pro účely tohoto výzkumného projektu. Dále se rovněž nabízí možnost vysvětlit určité dramaturgické tendence na základě pochopení celkového kontextu životního příběhu narátorů tak, jak jsou například prezentovány v oněch rozhovorech pracovníků COH ÚSD AV ČR. V rámci analýzy a interpretace nových informací je dále možné přihlédnout rovněž k samotné osobnosti narátora, tedy k tomu, jak se nám při rozhovoru jeví, jak na základě slovních, tak i nonverbálních projevů²⁸. V tomto smyslu je vhodné rovněž přihlédnout k projevům nadšení, respektive zdrženlivosti z pohledu narátorů k určitým otázkám v rámci zkoumaného tématu. K tomu je pochopitelně užitečné i tazatelovo povědomí o aktuální životní situace narátora, z níž je možné zmíněné aspekty vysvětlit.

Obecně však budu v procesu vyhodnocování a interpretace dat následovat sociálněvědní tradici, kdy využiji text jakožto prostředek k pochopení sociální reality. Analytický postup bude vedený ve snaze zachytit tematické jednotky o tom, co bylo v rozhovoru řečeno²⁹ (například úseky rozhovoru o vztahu dramaturga k oficiální – umělecké,

²⁸ Tamtéž, str. 40 – 41. Jen dodávám, že tato možnost analýzy nonverbálních projevů nebyla v této práci vzhledem k jejímu omezenému rozsahu uplatněna – pozn. autora

²⁹ BRYMAN, A.: *Social research methods*, Oxford University Press New York, 2004, str. 553

scéně) a co se primárně vztahuje k výzkumnému problému a u kterých se budu snažit najít smysl výpovědi narátora (příkladem je například souvislost mezi určitou dramaturgií a společensko-politickými aspekty doby). V další fázi se pokusím identifikovat relevantní jevy, které se vztahují k daným tématickým celkům a na základě toho najít společné znaky a rozdíly mezi těmito kluby (například v oblasti dramaturgické koncepce, kdy se zajímám například o zastoupení uměleckého repertoáru – příklad kombinace filmu, hudby a výtvarných výstav etc.). Typologicky se bude jednat o informace (kódy), které na jedné straně popisují konkrétní téma (dramaturgické - záměrné strategie v klubu na Rokosce a Opatově) a na straně druhé mohou implicitně vyjadřovat i skryté významy a souvislosti (příklad dopadu politických rozhodnutí v rámci hudební produkce na podobu dramaturgie). Za další analytický postup lze označit hledání vztahů mezi jednotlivými informacemi (kódy) na základě hierarchizace, čili s ohledem na důležitost daného prvku (pasáže) vzhledem k rozřešení výzkumného problému. Zde uplatním „hledisko odborníka“, kdy vyčlením ta sdělení, která přinášejí nová data a informace vzhledem ke klubu Rokoska a Opatov³⁰. Za hlavní přínos tohoto kódování lze považovat možnost komparace výpovědi³¹, v tomto výzkumu tedy výpovědi Vojtěcha Lindaura, respektive Miloše Čuříka, týkající se jejich dramaturgické koncepce.

Komentáře o konkrétních informacích (kódech) i o průběhu rozhovorů a postupech v něm realizovaných obecně přispívá k větší transparentnosti výzkumu. Kvalita výzkumu ovšem rovněž pramení z uvědomění si určitých interpretačních tendencí, ke kterým se jakožto výzkumník uchyluji. Je nezbytné se vyvarovat jakéhokoliv podsouvání smyslu narátorovým výpovědím, proto například historik Steiner Kvale doporučuje, aby získaný materiál prostřednictvím rozhovorů interpretovalo současně více výzkumníků na sobě nezávislých, neboť nelze docílit objektivitu a průkaznosti při tomto typu výzkumu, existuje – li větší množství individuálních interpretací narátorových sdělení.³² To je však jakási ideální perspektiva, která nebude pro účely této práce realizovaná, vzhledem k jejímu rozsahu coby práce bakalářské. Nelze tak úplně eliminovat reaktivitu výzkumníka. Avšak to, že nemám se zkoumaným fenoménem osobní zkušenost, pak považuji za přínosné, neboť nejsem nijak zatížen minulostí, čímž si trůfám tvrdit nahlížím na dané téma v méně „zkreslené“ perspektivě. Mezi prostředky, vedoucí dále ke zkvalitnění mého kvalitativního výzkumu patří

³⁰ VANĚK, M. a kol.: *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy* (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003, str. 45

³¹ E_ *Úvod do společenskovedních metod*. On line. Dostupné z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614/cit.3.2.2009/>

³² VANĚK, M. a kol.: *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy* (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003, str. 44

použití triangulace, kdy kombinuji různé sady dat a pramenů i průběžná evaluace. Za největší přínos použité metody v tomto výzkumném projektu považuji možnost vyhodnocení vztahu mezi historickými fakty a subjektivní každodenní zkušeností aktérů té doby, v mém případě období tzv. normalizace. Kvalita výpovědí pak nezáleží jen na přístupu a charakteru narátorů, ale i na správně položených otázkách. K tomu je však zapotřebí mimo jiné získat důvěru ze strany narátora, které lze dosáhnout tím, že na jedné straně z pozice výzkumníka dám najevo odborné předpoklady k tématu (tj. znalost stavu poznání vzhledem k tématu etc.) a na straně druhé nechám průchod spontánnosti a jistému projevu obyčejného a nefalšovaného zájmu o dané téma (obecně o pražskou rockovou scénu 70. – 80. let)

Při výzkumu je také nezbytné reflektovat etické otázky jak na úrovni interakce mezi výzkumníkem a narátory, tak na úrovni reprezentace výsledků výzkumu. Pro výzkum je nezbytné vybudovat si k vytipovaným narátorům důvěru a ujistit je, že výzkum nepovažují za předmět k hodnocení narátorových kroků, nýbrž za možnost získat a co možná nejobektivněji popsat jeho „jedinečnou a neopakovatelnou životní zkušenost“³³. Kromě principu důvěryhodnosti je nutné ještě sledovat principy dobrovolné participace (tj. informovaný souhlas participanta), princip neublížení (např. negativistické hodnocení jeho soukromí) i princip přesnosti, správnosti a integrity výzkumných produktů (tj. rozměr vědeckosti a etičnosti)³⁴. Poučený (informovaný) souhlas tedy vyjadřuje skutečnost, že potenciální narátor rozhovor poskytne jen v případě, že s ním souhlasí a za předpokladu, že bude předem plně informován o účelu, průběhu a okolnostech výzkumu. Přičemž předpokládám, že informovaný souhlas bude mít v případě mnou vytipovaných narátorů písemnou podobu.³⁵ Samozřejmostí je i možnost jejich odstoupení z výzkumu. Výhodou v tomto výzkumu představuje naprosto transparentní cíl a okolnosti výzkumu, které tak nemusím žádným způsobem zatajovat. V neposlední řadě budou narátoři rovněž informováni o tom, že materiál (bakalářská práce), v rámci něhož přispěli poskytnutím rozhovorů, bude bezpečně deponován v archivu Fakulty humanitních věd Univerzity Karlovy v Praze. To reflektuje skutečnost, že tazatel není oprávněn poskytovat informace z realizovaných rozhovorů, o jejich průběhu a obsahu, jiným osobám.

³³ VANĚK, M. a kol.: *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy* (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003, str. 22

³⁴ E_Úvod do společenskovedních metod. On line. Dostupné z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614> /cit. 3.2. 2009/

³⁵ HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha Portál, 2005, str. 155

3. Dramaturgie

Přednostně považuji za vhodné se v obecnější rovině zaměřit na popis a analýzu programových prvků, které formovaly uměleckou dramaturgii daného klubu.

3.1. Vymezení pojmu dramaturgie v kontextu klubové produkce

Na tomto místě je vhodné vymežit význam pojmu dramaturgie tak, jak s ním pro účely tohoto výzkumného projektu budu pracovat. Zjednodušeně řečeno rozumím pod pojmem dramaturgie proces tvorby programu, jenž je v kompetenci daného dramaturga (tvůrce). Pro pochopení vypovídající hodnoty dané dramaturgie je nezbytné reflektovat odborné zázemí dramaturga (orientace v uměleckém prostředí), jeho vnímavost vůči společensko – politickému kontextu, fantazie, žánrové preference etc.

Dramaturgie vyjadřuje charakter neustálého pohybu, dynamiky, volby, celkového směřování programových celků a rovněž implikuje nutnost neustálé proměny a inovace. Neexistuje žádný univerzální a definovaný vzorec pro tvorbu umělecké dramaturgie³⁶. Ta je tak vždy specifickým výrazem daného dramaturga. Proto je přinejmenším vhodné zkoumat konkrétní dramaturgii zároveň s celkovým životním příběhem dané osobnosti dramaturga i s ohledem na společensko – politický kontext, v němž se daná dramaturgie tvoří. Tyto determinující faktory se tedy v následujícím textu pokusím srozumitelným a komplexním způsobem identifikovat a analyzovat.

Při zkoumání celkového vyznění dramaturgické koncepce je nejprve nutné charakterizovat její dílčí aspekty. Jedním z nich je otázka zastoupení různých uměleckých složek v rámci dramaturgie. Mezi Čuříkovi i Lindaurovi stěžejní složky dramaturgie patří hudební produkce, respektive živé vystoupení hudebních skupin. V různé míře je pak v jejich dramaturgii zastoupena prezentace výtvarného umění, projekce filmů, divadelní tvorba, vystoupení pantomimických souborů či literární přednes etc. Dalším aspektem může být vliv určitých faktorů na intenzitě zastoupení té které umělecké složky, na určité žánrové vymezení produkce, na rozsah této produkce etc. V neposlední řadě poukážu na uměleckou či organizační inspiraci daných dramaturgů při tvorbě určité dramaturgie (zde bych podtrhl

³⁶ a to ani v odborné literatuře – pozn. autora

význam Jazzové sekce³⁷) a také se zmíním o úspěšných dramaturgických projektech Miloše Čuříka a Vojtěcha Lindaura.

Konstatuji však, že reflexe oněch dílčích prvků dramaturgické koncepce kontinuálně prostupuje všemi částmi práce, neboť vše, co bylo v daném klubu k vidění a k poslechu, bylo zásluhou aktivit a odpovědnosti pouze daného dramaturga.

4. Společensko – politický kontext

4.1. Společensko – politický kontext 70. a 80. let ve vztahu ke klubové scéně

Společensko–politické souvislosti nutně ovlivňovaly podobu i průběh dramaturgického programu Rokosky i Opatova, u každého klubu ovšem v jiném rozsahu a intenzitě vzhledem k období jeho existence, což implikuje odlišné vnější společenské faktory, působící na rockovou scénu obecně. V každém případě lze produkci obou klubů zasadit do kontextu období normalizace, reprezentující konečnou fázi totalitního systému sovětského typu v Československu v letech 1969-1989. To fakticky znamenalo na jedné straně obnovení autority i výkonu funkcí jak státních, tak stranických i společenských organizací a na straně druhé dočasné omezení demokratických práv, mezi než lze zmínit svobodu slova a shromažďování. Ve svém důsledku to v reálném životě vyústilo ve vytvoření Úřadu pro tisk a informace, který měl za úkol modifikovat veškeré sdělení masových sdělovacích prostředků ve prospěch politiky KSČ. V letech 1971 – 1972 proběhla série politických procesů, mající za cíl zlomit sebemenší odpor obyvatelstva a potlačit tím zárodky opozice. Tyto politické procesy uzavírají první etapu tzv. normalizace, avšak to neznamená konec dalších politických procesů.³⁸ Sám Čuřík ve své výpovědi potvrzuje domněnku, že právě rok 1971 symbolizuje začátek nových společensko – politických problémů, které vrcholily právě v polovině 70. let 20. století, kdy Čuřík zakládal právě ono Jazzové a rockové centrum Na Rokosce.³⁹ V souvislosti s hudebním prostředím je rovněž nutné zmínit zásah proti tzv. hudebnímu undergroundu zvláště v letech 1975 – 1976 , který posléze podnítl společenské vystoupení

³⁷ Jazzová sekce Svazu hudebníků ČSR vznikla 31.11.1971 a představuje organizaci, podporující jazzovou, posléze rockovou scénu. Organizovala koncerty, výstavy, festivaly a podílela se na tiskové a ediční činnosti v této oblasti. Pravděpodobně největším úspěchem sekce bylo pořádání (divácky velice úspěšných) Pražských jazzových dnů, jejichž motivem bylo nabídnout profesionální a především amatérskou scénu – viz. VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (ÚSD AV ČR), 2002, str. 188

³⁸ OTÁHAL, M.: *Opozice, moc, společnost 1969 – 1989* (příspěvek k dějinám „normalizace“), Praha Maxdorf, 1994, str. 12, 121

³⁹ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

části vznikajícího nezávislého mínění. Hlavním důvodem je v podstatě *raison d'être* každého totalitního režimu, totiž neopustit jedinou oblast společenského života bez „totální“ kontroly. Po zlikvidování organizované politické opozice v roce 1972 se režim postavil „nové generaci“, jež nebyla nijak politicky zatížena a kterou tedy významně reprezentovaly právě kapely hudebního undergroundu, který se posléze uchýlil ke svobodné produkci, avšak přísně soukromého rázu.⁴⁰ Perzekuce hudebního undergroundu a rockové muziky obecně se rovněž pochopitelně odrazila i v kulturním životě, kdy jakousi předzvěstí bylo zavedení tzv. rekvalifikačních zkoušek na základě vládního usnesení č. 212 z roku 1972, mající za cíl slovy režimu „zvýšit interpretační úroveň v oblasti zábavy“⁴¹. Kompetenci za konání zkoušek převzaly krajské národní výbory, Pražské kulturní středisko (dále PKS) a Pragokonzert. Zkoušky se dělily na tři části – práce z hudební teorie, ústního pohovoru a zkoušky z kulturně politického přehledu, která byla velmi akcentována s ohledem na ideologickou výchovu režimu. Ve skutečnosti však tyto zkoušky znamenaly odstranění uměleckých souborů, zvláště těch rockových, z pohledu režimu závadných a nepřizpůsobivých. Důsledkem byla ztráta profesionálních statusů mnoha rockových kapel, které tak zahájily svou amatérskou dráhu, mnohdy na pomezí ilegality. To, že nebylo problémem hudební soubor zlikvidovat prostřednictvím těchto zkoušek potvrzuje i Miloš Čuřík, který vypočítává způsoby, jak to šlo zrealizovat. Buď u hudebních zkoušek měli rockoví muzikanti předvést teoretické i muzikantské dovednosti „virtuosa klasické hudby“, nebo se komise neztotožnila s mírou politického (v duchu socialistických ideálů) přehledu zkoušejících.⁴² Jednou z hlavních motivací, které pak tyto zkoušky pro režim implikovaly, bylo zavedení agenturního centralismu, bránící v rozvoji dalších rockových generací.⁴³ Nově přezkoušení rockeři se ve snaze zajistit si prostředky k obživě přeorientovali na produkci populární hudby často v podobě doprovodných hráčů konformních populárních souborů, anebo na ambici stát se profesionálními hráči rockoví muzikanti rezignovali. Ovšem ti, co pokračovali v profesionální dráze, mnohdy bývalí progresivní rockoví hráči, museli svou tvorbu podřídit kompromisům, tzn. posílit instrumentální složku produkce, tedy orientovat se spíše na jazz⁴⁴ (z tohoto období lze vyzorovat nástup jazzrockové vlny, za jejíhož iniciátora bývá označován Martin Kratochvíl a jeho Jazz Q), změnit si (cizojazyčný) název⁴⁵, anebo se živit na základě

⁴⁰ OTÁHAL, M.: *Opozice, moc, společnost 1969 – 1989* (příspěvek k dějinám „normalizace“), Praha Maxdorf, 1994, str. 36

⁴¹ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 59

⁴² Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

⁴³ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 60, 61

⁴⁴ Tamtéž str. 62

⁴⁵ Více Jan Bárta ve své rigorózní práci

objíždění venkovských hospodských sálů, kde se konaly tzv. tancovačky. Tyto kompromisy pak nepochybně potlačily kvalitativní rozvoj rockové scény.

V režimem vygenerovaném společenském klimatu, kdy sdělovací prostředky udělaly z elektrické kytary „symbol plíživé diverze“⁴⁶, se tak možnosti setkat se s kvalitní rockovou produkcí dramaticky snížily. Jednou z mála světlých výjimek se stala v polovině 70. let scéna klubu Labyrint⁴⁷ i Jazzového a rockového centra Na Rokosce. Obě scény byly projektem právě Miloše Čuříka a v obou případech zde Čuřík dokázal navodit skutečně klubovou atmosféru. Ve svých vzpomínkách k tomu Mikoláš Chadima dodává: „...*Jediným oficiálním klubem, kam se dalo jít v naději, že člověk něco zajímavého uvidí nebo uslyší byl Labyrint, ...kde Miloš pouštěl zajímavé desky, filmy. Občas něco zajímavého přečetl. Oproti pomalu vznikajícím vzorovým, klubům typu Amfory tam panovala pravá klubová atmosféra a člověk se tam cítil docela slušně... Založením pražského rockového a jazzového metodického centra na Rokosce se Milošovi splnil velký sen.*“⁴⁸ I Mikoláš Chadima přisuzuje ve svém popisu tehdejšího dobového kontextu dramaturgii Miloše Čuříka obrovský význam, neboť v situaci, kdy rocková scéna vlivem oněch rekvalifikačních zkoušek prořídla a zbylé profesionální rockové kapely se musely čím dál více nutit ke kompromisům, často na úkor kvality a progresu, poptávka po neokoukané, nové a inspirativní produkci zásadně vzrostla. To pochopil Miloš Čuřík, když svou dramaturgii založil na myšlence prezentovat produkci amatérských souborů. Pochopil, že hlavní věcí pro kapely není se hudbou živit, nýbrž představit svobodný projev, nezávislý na předpisech a direktivních nařízeních, a nové inspirativní projekty.

Vlivem této Čuříkovi dramaturgické tendence a aktivit JS, pořádající PJD, dochází v letech 1975 – 1977 ke kvalitativnímu vzestupu jazzové i rockové scény. Kapely totiž dostávaly cenný prostor pro svou produkci v rámci jazzrockových dílen, kde bylo možné skutečně si vychutnat pravé muzikantské umění i v důsledku nástupu nové generace (Pavlíček, Trnavský, Hrubeš, Jana Koubková etc.).⁴⁹ Toto období také autoři knižní publikace Bigbít hodnotí jako stabilizaci domácí rockové scény i díky vlivu a odvolávání se na postavení východoněmeckého, sovětského a hlavně polského rocku (viz. konání dvou úspěšných koncertů polské kapely SBB v roce 1975 v Hudebním divadle Karlín).⁵⁰

⁴⁶ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 64

⁴⁷ více k této klubové scéně v kapitole 5.1

⁴⁸ CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 57

⁴⁹ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 76

⁵⁰ Tamtéž, str. 84

V této souvislosti je však nutné zmínit změny, které opět nastaly s přelomem sedmé a osmé dekády 20. století a které zásadním způsobem determinovaly podmínky, jimž se musel každý posléze ve větší či menší míře podřídit, pokud chtěl aktivně působit v prostředí klubové scény. Právě na přelomu let 1979-1980 se začaly objevovat ostré reakce ze strany státní moci, které byly namířeny proti „závadovým“ elementům kulturního prostředí⁵¹. Tímto klíčovým elementem se stala právě JS, respektive její aktivity, zastřešující reprezentanty amatérské hudby. Zpočátku se jednalo o alternativní skupiny, později i o skupiny nové vlny⁵². K eskalaci napětí mezi mocí a JS pak přispěl Josef Vlček, který v programu Zpravodaje z 9. PJD zveřejnil radikální teze pod názvem „Úkoly české alternativní hudby“ (viz. dále kap. 5.2.3.). Tímto momentem započal tvrdý postup proti JS, který vyústil v její zákaz 15.11.1980, čímž pádem se již nekonaly v pořadí již desáté PJD, což bylo odůvodněno předpokládanou účastí osmi „západních“ (i když ideologicky levicových) skupin.⁵³ Dalším determinujícím momentem, který ztížil pořádání veřejných produkcí amatérských skupin v 80. letech, byl nástup Františka Trojanova v listopadu roku 1981 na pozici vedoucího Oddělení umění Odboru kultury Národního výboru hl.m. Prahy, který se osobně zasloužil o celou řadu zakázaných vystoupení amatérských skupin prostřednictvím tzv. Trojanova seznamu 35 hudebních skupin, jimž bylo zakázáno hrát. S tímto seznamem operovala všechna oddělení PKS a příslušné zřizovatelské organizace. To de facto znamenalo likvidaci celé pražské neoficiální rockové scény⁵⁴. V této souvislosti Lindaurem ve své výpovědi naznačuje, že dva roky po zavedení těchto represivních opatření se však postupně státní moc začala obávat negativního ohlasu ze světa, který bylo možné zaznamenat i v případě likvidace hudebního undergroundu. V kombinaci se zákazem JS se tato obava ještě umocnila, a tak se objevila snaha ze strany režimu dokázat, že tu přece jen nějaký prostor pro rock and roll existuje*„ještě to dva roky, tři roky trvalo, ale už to byly spíš sranda boje, že už pak nešlo o kriminál a tak...potom, kdy to vzal ten český ÚV do Paláce kultury a začal dělat Rockfesty, tak to byl šlus...“*⁵⁵.

⁵¹ VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (ÚSD AV ČR), 2002, str. 190

⁵² „Termínu „nová vlna“ se začalo používat zároveň s nástupem punku v letech 1976-77. Označoval celou novou generaci muzikantů od komerčních souborů, hrajících na hospodských a klubových tanečkáckách, přes punk až ke všem experimentálním skupinám, vycházejících většinou z teorií soudobého výtvarného umění.“ – viz.

VLČEK, J.: *Rock na levém křídle*, Edice :dokumenty Jazzové sekce“, vychází jako interní tisk JS, 1983, str. 8

⁵³ VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (ÚSD AV ČR), 2002, str. 192

⁵⁴ viz. kompletní seznam CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 351 - 352

⁵⁵ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

Kromě těchto událostí se bezpečnostní orgány začaly soustředit i na publikum, fanoušky punkových⁵⁶ a novovlnných skupin. Vzhledem k jejich chování tyto orgány hovořily o ideologické diverzi Západu skrze rockovou hudbu apod. K jejich bdělosti nepochybně přispělo i zvýšení poslechovosti této hudby vlivem západních rozhlasů či gramofonové a kazetové produkce. Docházelo tak k narůstání základny posluchačů, jež se šířila jak mezi vysokoškoláky, tak mezi středoškoláky i učně. K likvidaci pražské neoficiální rockové scény přispělo i odnětí možnosti Svazu hudebníků provádět přehrávky, zřizovat kapely a vyvíjet jakoukoli zprostředkovatelskou činnost v roce 1981.⁵⁷ Jakýsi exemplární trest pro novovlnné skupiny představoval policejní zásah proti ikoně české nové vlny a sice proti skupině Pražský výběr na koncertě roku 1983 v Hradci Králové. Skupině nebyly povoleny další koncerty v důsledku údajného negativního vlivu jejich písní na chování publika. Pád nejúspěšnější profesionální české skupiny v žánru nová vlna měla zamezit dalšímu nárůstu zájmu ze strany amatérů veřejně vystupovat.⁵⁸ Mediálně nejsilnější útok proti nové vlně pak pravděpodobně představoval článek nazvaný „Nová vlna se starým obsahem“ umístěný v týdeníku ÚV KSČ Tribuna dne 22.3.1983 a pod nímž byl uveden Jan Krýzl, což byl údajně pouhý pseudonym pro jiného redaktora tribuny.⁵⁹ Článek „zaujal“ rétorikou 50. let a jeho hlavním poselstvím bylo odsouzení veškeré amatérské hudební scény a rockové hudby obecně. Ta se dle článku stala „prostředkem ideové a kulturní diverze nejen vůči mládeži vlastních zemí, ale i vůči mladým lidem v socialistických státech“⁶⁰. Dále v něm Jan Krýzl vytýkal hrubost a primitivnost hudebního a slovního projevu novovlnných i punkových skupin. Kritika mířila na pokleslost jak vnější (odporné šaty, oplzlá gesta, tetování etc.), tak obsahové tvorby prezentace těchto kapel (kvalitativně podřadná technická i textová úroveň).⁶¹ Dopady Krýzlova článku byly zřejmé. Za zmínku stojí personální výměna časopisu Melodie, jejíž redaktoři se za hudební skupiny postavili a dále zpřísnění povolovacího procesu k veřejné hudební produkci, zvláště u amatérských skupin. Na dogmatismus a nízké teoretické

⁵⁶ v tomto smyslu je punk představitelem směru pop – music, který obsahuje urážky, násilné prvky a šokující efekty vůči okolí prostřednictvím hudby, chování a oblékání – viz. VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (USD AV ČR), 2002, str. 175.

⁵⁷ Tamtéž, str. 195

⁵⁸ Tamtéž, str. 196

⁵⁹ BÁRTA, J.: Rigorózní práce FF UK, rozpracování hudební skupiny „Nahoru po schodišti dolů band“ v akci STB „Hera“ v první polovině 80. let 20. století, str. 146

⁶⁰ VLČEK, J.: Rock na levém křídle, Edice :dokumenty Jazzové sekce“, vychází jako interní tisk JS, 1983, str. 20

⁶¹ BÁRTA, J.: Rigorózní práce FF UK, rozpracování hudební skupiny „Nahoru po schodišti dolů band“ v akci STB „Hera“ v první polovině 80. let 20. století, str. 31

znalosti autora článku upozornil asi nejvíce Josef Vlček⁶². Co se týče konkrétních dopadů na činnost kulturních domů a jejich dramaturgii, lze čerpat z poznatků Vojtěcha Lindaura, který na Opatov nastoupil o osm měsíců později téhož roku, kdy byl tento článek publikován.⁶³ Z jeho výpovědí je totiž patrné, že záměry autora článku, tedy potlačit zájem mladých lidí o rockovou hudbu obecně, se ukázaly být zcela kontraproduktivní. Konkrétně v případě Opatova lze hovořit o pozitivním dopadu tohoto článku, notabene kombinaci s dalšími restrikcemi (Trojanův seznam etc.). Tím pádem se totiž snaha členů hudebních skupin o veřejnou hudební produkci dokonale snoubila s možnostmi, které nabízel Opatov a sice pod vlivem větší anonymity a periferie se jaksi vzdálit dohledu bezpečnostních složek. Navíc přidanou hodnotou takto uskutečněných koncertů byl „odér čehosi pololegálního“⁶⁴ Nepřímým důsledkem celého souboru represí pak dle Lindaura vyjadřuje skutečnost, že se hudební skupiny pod vlivem zákazu vystupování rozhodly hrát jaksi kvalitativně odlišně s větším důrazem na originalitu (...„že najednou začali přece jenom hrát trošičku něco jiného, než takovej ten úplně primitivní Rolling Stonesovskej bigboš...“⁶⁵)

Možná proto se po neuspokojivém účinku článku v Tribuně mocenské složky i nadále uchýlovaly ke stupňování kampaně a k politickým i fyzickým represím namířených proti novovlnným a punkovým skupinám. Kulturní inspektoři velice uvážlivě a ostražitě přistupovali k případným povolením k veřejným hudebním produkcím. Komunistický režim všech úrovní vytvářel další a další seznamy hudebních skupin, kterým bylo zakázáno vystupovat v daném regionu. V roce 1985 represe proti punku a nové vlně nejspíš vyvrcholily, Miroslav Vaněk k tomu zmiňuje celou řadu profylaktických rozkladných a preventivně výchovných opatření proti určitým hudebním skupinám a jednotlivcům, což odpovídá snížení počtu hudebních skupin z původních 523 (rok 1983) na pouhých 58.⁶⁶ Asi od poloviny osmdesátých let byly postupně zavírány a rušeny podniky, kluby, restaurace a všechny podniky, kde byla pravděpodobnost veřejné produkce alternativní kultury.⁶⁷ Hudební skupiny však přece jen našly jisté obranné mechanismy, jak těmto opatřením čelit (analogické

⁶² viz. práce VLČEK, J.: Rock na levém křídle, Edice :dokumenty Jazzové sekce“, vychází jako interní tisk JS, 1983

⁶³ BARTA, J.: Rigorózní práce FF UK, rozpracování hudební skupiny „Nahoru po schodišti dolů band“ v akci STB „Hera“ v první polovině 80. let 20. století, str.143

⁶⁴ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaur, 29.4.2010

⁶⁵ Rozhovor M.Vaňka s V. Lindaur, ze dne 14.4.2008

⁶⁶ VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (ÚSD AV ČR), 2002, str. 219

⁶⁷ Tamtéž, str. 222

k obraně hudebních skupin v 70. letech) – změna názvů hudebních skupin, dočasné přerušení koncertů či koncertování mimo velká města⁶⁸ (více v kapitole 4.2).

4.2. Legalizace hudební produkce

Pro vystupující interprety v 70. i 80. letech platila povinnost rekvalifikačních zkoušek, jestliže chtěli získat profesionální, či „poloprofesionální“ status, tzn. že mohli za své vystoupení uplatnit nárok na honorář. Systém rekvalifikační zkoušky jsem již popsal v kapitole 4.1., avšak nyní bych rád zaměřil pozornost na vysvětlení povolovacího procesu u amatérských souborů. V podstatě existovaly tři možnosti existence amatérských souborů. Jednu z nich představovali tzv. „poloprofesionálové“, tedy ti, kteří úspěšně absolvovali LH přehrávky (LH je označení pro lidové hudebníky). Tyto přehrávky lze označit jako zjednodušenou formu rekvalifikačních zkoušek. Povinnost zkoušky z hudební nauky se vztahovala pouze na jediného hráče souboru, nikoliv na všechny, tak jako v případě rekvalifikačních zkoušek. V případě úspěšného složení LH přehrávek si kapela mohla nárokovat zaplacení za dopravu, minimální honorář a mohla hrát na fakturu. Jinou alternativou, legalizující vystoupení kapely představovala zájmově umělecká činnost (tzv. ZUČ). V případě, že kapela chtěla koncertovat, stačilo k tomu pouze povolení zřizovatele, kterým mohla být jakákoliv společenská organizace „od SSM až po hasiče“⁶⁹. Tyto kapely měly nárok na zaplacení dopravy, nikoliv už na honorář. Tento způsob implikoval jakýsi svobodnější legální způsob existence a uplatňoval se zejména v 80. letech 20. století. Později režim tento způsob existence potlačoval tím, že zřizovatelem se později mohly stát jen kulturní domy a malý počet přísně vybraných centrálních institucí⁷⁰ (*..., pamatuju si, jak jsme třeba s Drvotou sháněli razítko, aby je někdo zřizoval a Aleš přišel, že nějaký JZD v Břežanech u Prahy, že by nám tam něco dali..., většina kapel měla takové prapodivné zřizovatele, vím, že třeba Chadima získal něco od požárního sboru Strančice, anebo Nahoru po schodišti dolů band měli fotbalový klub Barrandov...“⁷¹) Poslední a pochopitelně nejrizikovější možností existence hudebního souboru byla nelegální produkce. Většinou se jednalo o soubory, které vzhledem ke své špatné pověsti neměly šanci získat povolení k veřejné produkci. Mnohdy však využily laxnosti kulturního dohledu a během večera, kdy*

⁶⁸ Tamtéž, str. 224

⁶⁹ CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 8

⁷⁰ Tamtéž, str. 8

⁷¹ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

vystupovala řada jiných – legálních souborů, se zapojily do společného hraní. Poslední možností představovalo hraní v soukromí.⁷²

Základní princip, dle kterého se pak jednotlivá PKS řídila v praxi, měla – li povolit určitou hudební produkci, odpovídá jakési formalizaci a byrokratismu v tom smyslu, že dle blíže neznámého způsobu klasifikovala dané hudební skupiny na základě počtu nezávadných vystoupení, přičemž čím více těchto pozitivních „čárek“ u dané kapely úředníci zaznamenali, tím spíše byla jejich případná produkce povolena („*Prostě panoval ohromný formalismus, tam šlo skutečně o ten objem a možná, že na to byly nějaké tabulky, že se prostě musel vykázat určitý počet společenských akcí...*“⁷³). Dalším faktorem, který mohl ovlivnit rozhodování jednotlivých ředitelů PKS byla podle Čuříka i jejich osobní ješitnost, když chtěli zviditelnit ten svůj konkrétní obvod na základě odlišné a ojedinělé kulturní produkce. Jistý vliv na rozhodování daného ředitele mohla mít i samotná osobnost dramaturga a její schopnost obratně odůvodňovat vystoupení té které hudební skupiny. Jiný faktor představovala i otázka příjmů z konaných akcí. Z tohoto důvodu vyplývá poměrně svobodná možnost dramaturga k volbě případného interpreta pro dané vystoupení v klubu, ale pouze za podmínky, „*aby z toho nebyl průšvih*“⁷⁴. Největší úskalí v tomto smyslu souviselo s organizací koncertu Nico v roce 1985 v KD Opatov (podrobněji v kapitole 5.2.2.), na němž se společně podíleli Vojtěch Lindaur i Miloš Čuřík.

I přes všudypřítomný oficiální dozor a přísné schvalovací procesy však vykazovala činnost oněch kulturních inspektorů značné trhliny. Jako názorný příklad uvádí Čuřík žádosti o povolení svých produkcí. Oficiálně platilo nařízení, že 80% nahrávek reprodukováné hudby musí vycházet z tuzemského, popřípadě socialistického a tím pádem pokrokového hudebního prostředí a zbývajících 10 – 20 % připadala na produkci západních kapel, avšak též patřičně „*prolustrovaných*“. Praxe však byla taková, že 90% reprodukováné hudby v pojetí Miloše Čuříka připadala na prezentaci západních hudebních kapel. Jediným důvodem, proč to jednotlivým dramaturgům vycházelo, byl jednoduše fakt, že kulturní inspektoři na oněch produkcích absentovali, což platilo rovněž pro scénu Na Rokosce.⁷⁵ Pokud se však výjimečně dostavili, tak se daná dramaturgie poslechového pořadu změnila ve prospěch nezávadných, avšak ne nutně nekvalitních interpretů, typu Stivína. Vojtěch Lindaur to pak trefně komentuje jako „*hru na četníky a zloděje*“⁷⁶, kdy on jakožto dramaturg rovněž používal různé úhybné

⁷² CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 9

⁷³ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

⁷⁴ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

⁷⁵ Rozhovor H. Zimmerhaklové s Milošem Čuříkem, 3.3.2008

⁷⁶ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

manévry, kterými bylo možné dohled kulturních inspektorů oklamat. Příkladem je změna názvu kapel, vystupování nelegálních kapel na „papíry“ kapel legálních, zamaskované označení žánru, který kapela hraje, kdy zmiňuje na oko nezávadné označení kapely jakožto představitele komorního jazzu (ačkoliv se jednalo například o vystoupení Mikoláše Chadimy – představitele progresivní alternativní hudby). V neposlední řadě Lindaur využíval kulturního a vzdělanostního deficitu kulturních inspektorů, když jim například s úspěchem vnutil myšlenku o tom, že punk je momentálně velmi populární žánr v Sovětském svazu atp..⁷⁷

Přesto však nelze pochybovat o tom, že neoficiální veřejná produkce klubů a jejich dramaturgové se stali předmětem zájmu bezpečnostních složek, který se projevoval infiltrací jejich pracovníků do publika během oněch produkcí. Tuto hypotézu ve svých výpovědích potvrzují Čuřík i Lindaur. Aktivní a rozsáhlejší intervence během samotných produkcí však byla spíše výjimkou. „*Dokonce ani tenkrát ty policajti moc jako neobtěžovali, oni sice všechno zaznamenávali a tak, ale nechávali to plavat a prostě...byl jakejsi pohovor až po skončení toho festivalu...*“⁷⁸. Brutální zásahy se tedy v žádném případě ve spojitosti s Opatovem, ani Rokoskou nekonaly. Kontrola ze strany policie probíhala výlučně v zákulisí a spočívala v kontrole „papírů“ opravňující danou hudební skupinu k veřejné produkci a v kontrole povolení, přiděleném příslušným PKS ke konkrétnímu vystoupení v rámci kulturního domu. Při výsleších se dále bezpečnostní složky pokoušely manipulativními prostředky získat například potřebné informace v souvislosti s pořádáním podezřelých produkcí (příkladem je vystoupení kapely Old Teenagers Na Rokosce v roce 1977, mezi jejíž členy patřil i člen Plastic people of the univers Jiří Kabeš⁷⁹). Účinnou obranou proti případnému přímému zásahu bylo například dle Čuříka vyvarování se politicky nežádoucích verbálních projevů. Proto byl tak mnohými kapelami volen kompromis v podobě posílení instrumentální složky svých produkcí. Přesto se i tak objevily neadekvátní a zcela nesmyslné zásahy, kdy Čuřík uvádí příklad zcela nezávadného vystoupení Mirky Křivánkové a její skupiny C.H.A.S.A.⁸⁰ Vše tak nasvědčuje tomu, že některé zásahy byly jistě vedeny prostou motivací snaživých jedinců v rámci StB zapůsobit na své nadřízené. Některé zásahy pak možná směřovaly k zamezení určitému typu chování a reakcí publika. Jinou a odvážnou obranou proti případnému obvinění ze strany policie byla praxe falšování těchto dokladů, ke které se například přiznává Vojtěch Lindaur, přičemž dodává, že mu tato praxe kupodivu

⁷⁷ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

⁷⁸ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

⁷⁹ CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 158

⁸⁰ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

vesměs vycházela.⁸¹ Nejběžnějším nástrojem příslušníků policejních složek pro potírání nežádoucích produkcí bylo obvinění z tzv. hospodářské kriminality, která spočívala v nedostatečné evidenci účetních položek, spojených s povinným prodejem vstupenek, kde se cena vstupenek odstupňovala dle druhu produkce a byla fixována jistou výší, která se nemohla překročit.⁸²

5. Jazzové a rockové centrum Na Rokosce

5.1. Profil Miloše Čuříka a přehled jeho aktivit

Miloš Čuřík se narodil v roce 1947, žil i studoval v Praze. Po nedokončených studiích na Vysoké škole chemicko technologické studoval ještě na Univerzitě Karlově, konkrétně teorii kultury a estetiky. Profesionálně pak působil převážně jako konferenciér mluveného slova, kde bylo nezbytnou podmínkou úspěšně složit kvalifikační zkoušky u PKS. Tyto zkoušky také legitimizovaly jeho přání založit a legálně řídit vlastní hudební scénu. Mimo své působení v hudebních klubech, které byly v podstatě ztělesněním jeho dramaturgických záměrů, pracoval jako příležitostný konferenciér a manažer úspěšných jazz rockových souborů, namátkou Impuls či Energit.⁸³

Kromě těchto aktivit se Miloš Čuřík dostal do povědomí hudebních fanoušků jako moderátor PJD, prestižní hudební přehlídky tuzemské jazzové (a posléze i rockové) špičky s hlavní scénou v Lucerně⁸⁴, přičemž se jako moderátor podílel celkem na šesti PJD. Velkou měrou se také zasloužil o organizaci koncertů západních skupin v době po zákazu 9. a 10. PJD. Jako příklady mohou uvést neoficiální vystoupení kapel This Heat na Chmelnici, řady kapel z Rocku v opozici⁸⁵ jako Etron Fou Leloublan, Art Zoyd či vystoupení holandské skupiny Black Sheep a další. Miloš Čuřík rovněž stál spolu s Vojtěchem Lindaurem za organizací dnes již legendárního vystoupení undergroundové ikony, zpěvačky Nico v KD Opatov. Pro oba to v podstatě znamenalo symbolický konec jejich profese coby dramaturgů.⁸⁶

⁸¹ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

⁸² Například za poslechovou diskotéku byla povinná cena lístku 8 Kč – viz. rozhovor Miroslava Vaňka s Vojtěchem Lindaurem 14.4.2008

⁸³ Rozhovor H. Zimmerhaklové s Milošem Čuříkem ze dne 3.3.2008

⁸⁴ Bigbít 1956 – 1989, Česká televize, elektronická podoba dokumentárního cyklu na <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/index.php>

⁸⁵ jedná se o hnutí progresivních, alternativních hudebních skupin, vzniklé na konci 70. let 20. století v Londýně a které se ostře vymezovalo vůči komercionalizovanému hudebnímu průmyslu – pozn. autora

⁸⁶ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

Původ jeho profesního zaměření dle jeho slov lze vypořádat v jeho literárních a recitačních ambicích v dobách studií. Kdybych měl označit vlivy a determinanty pro jeho nadšení ve vztahu k zejména rockové muzice, ale i k jiným formám umění (literatura etc.), je nutné zmínit jeho dvouměsíční pobyt ve Velké Británii roku 1966, kde se ve skutečnosti poprvé zevrubně seznámil s moderní muzikou, s kultovními rockovými kapelami typu Beatles, Rolling Stones, Shadows, Animals, Jethro Tull etc., z nichž mnohé rovněž slyšel hrát tzv. „naživo“. Po vynuceném návratu do Prahy (narození potomka) se mohl „pochlubit“ velice obsáhlou sbírkou dovezených gramofonových desek, z nichž se postupně formovaly jeho hudební preference. Tato inspirace se pak nesmazatelně projevovala i v rámci jeho dramaturgické koncepce, jež postupně prosazoval ve svých klubech.⁸⁷

Postavu Miloše Čuříka lze dávat do souvislosti s více kluby, v nichž prosazoval svou dramaturgickou koncepci. Jeho působení v určitém klubu vždy souviselo s tím, jak úspěšně vyjednával s příslušným kulturním střediskem, povolující jednotlivé umělecké produkce v daném městském obvodu. U všech klubů je však co do dramaturgického zaměření patrná jednotící a společná idea Miloše Čuříka. Primárně v ní dominovala myšlenka nabídnout návštěvníkům klubů vystoupení neoficiálních, amatérských hudebních skupin, které svým žánrovým vymezením odpovídaly především jazzu, jazzrocku a alternativě.⁸⁸

Vezmeme – li chronologicky přehled hudebních klubů, které provozoval Miloš Čuřík, musíme začít v klubu Velryba na Praze 10. Tento klub se nacházel konkrétně v Zahradním Městě v obchodním centru Cíl. Přestože se jednalo o první Čuříkovo působiště, už zde byl patrný onen dramaturgický koncept, kterého se držel i později. Sál tohoto klubu předpokládal vzhledem ke své kapacitě pro 100 lidí vystupování menších, komorních formací. Za jaksi nezapomenutelné vystoupení v této souvislosti považuje Miloš Čuřík vystoupení dua Luboš Andršt s Tomkem, dle jeho slov guru hry na citharu a jiné perkusivní nástroje. Již zde umělecký program tvořila kromě samotných hudebních produkcí živé muziky i pantomimická vystoupení, nedílnou součástí těchto programů se stala i projekce tehdy unikátních krátkometrážních filmů, které Čuřík získával za pomoci zahraničních velvyslanectví v Praze. U francouzského velvyslanectví získával vynikající dokumenty o výtvarném umění, kanadská ambasáda nabízela abstraktní hudební filmy Normana McLarena, významné filmy byly k sehnání i na anglickém velvyslanectví a pochopitelně se během těchto

87 Tamtéž

88 „alternativní kapela může být elektrická, akustická, ovlivněná Zappou, jazzovou novou vlnou i orientální hudbou, lidovým blues, punkem i moravským folklórem, dětskou říkankou i absolutní poezií“ (J.Vlček) – viz. Bigbit 1956 – 1989, Česká televize, elektronická podoba dokumentárního cyklu na <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/doplňky/ukolyalternativy/ukolyalternativy.php>

projekcí vyskytovala i tuzemská tvorba, namátkou Jana Švankmajera, Ivana Renče nebo Břetislava Pojara. Čuřík ovšem pořádal rovněž veřejné předčítání knižních titulů, například se zmiňuje o úspěšném přečítání Guinzbergova Kvílení. Za určité specifikum uměleckého programu Miloše Čuříka lze pak označit jeho záměr spojit hudbu se sportovními přenosy, kdy se zmiňuje například o přenosu utkání o profesionálního mistra světa v těžké váze v boxu. Za koncem provozu klubu Velryba stojí nevole ze strany PKS na Praze 10, k čemuž možná přispěla i bizarní okolnost, totiž, že prostory klubu se nacházely v těsné blízkosti stanice VB.⁸⁹

Po ukončení této anabáze Miloš Čuřík pokračoval ve svém dramaturgickém „projektu“ na Praze 8, kde založil dvě kulturní centra. Jedno z nich existovalo poblíž stanice metra Invalidovna a neslo název Labyrint a o něco později vzniklo ono Rockové a jazzové centrum na Rokosce. Labyrint byl jakousi obdobou klubu Velryba na Zahradním Městě, to znamená, že se jednalo o malý sál, v němž byla návštěvníkům nabízena spíše komorní vystoupení, o čemž svědčí i vystupování folkových zpěváků, například Vlastimila Třešňáka či Zuzany Michnové. I zde pak pokračovala prezentace literárních, hudebních, filmových i výtvarných produkcí.⁹⁰

Co se týče frekvence, pořady se opakovaly v týdenních intervalech. Za významný počín pak sám Čuřík považuje zahájení činnosti filmového klubu, v rámci kterého se objevily i režimem zakázané snímky, například film Intimní osvětlení Ivana Passera, který slovy Miloše Čuříka shlédla „obrazně řečeno celá Praha“.

Krátkou epizodu si Miloš Čuřík jakožto dramaturg odbyl v klubu Metro na Národní třídě, v místě dnešního hudebního klubu Vagon. Na tomto místě rovněž začaly Čuříkovi komplikace spojené s výslechy na policii. Spouštěcím impulsem k vyšetřování Čuříkovi osoby se stal koncert kapely Classic Rock'n'roll band Pepi Pilaře právě v klubu Metro. Po skončení své činnosti na Rokosce a v Labyrintu, tedy po faktickém konci obou klubů v roce 1977, přesunul Čuřík působení Metodického jazzového a rockového centra do Karlínské besedy a posléze do restaurace U Zábranských, kde pořádal Jazz – rockové dílny. Jednou z posledních Čuříkových zastávek se stal Modrý pavilon v Krči na Praze 4.⁹¹

Shrňme -li celkové Čuříkovo dramaturgická angažmá, je patrné, že jeho zásadní těžiště bylo spojeno s Obvodním kulturním domem pro Prahu 8 a Prahu 9. Za koncem působení Miloše Čuříka coby dramaturga stál úpadek zájmu ze strany publika o jeho produkci

⁸⁹ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

⁹⁰ Tamtéž

⁹¹ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

na konci 80. let, kde důvodem byly nové hudební trendy jako techno, či hip hop, které ve své dramaturgické koncepci Čuřík nechtěl reflektovat.⁹²

5.2. Dramaturgická koncepce

5.2.1. Obecná charakteristika klubu

Jako důvod proč v roce 1973 založil Rockové a jazzové centrum Rokoska, označuje Čuřík záměr nabídnout uměleckou produkci většímu počtu návštěvníků, což tento předpoklad Rokoska splňovala, neboť její kapacitu Čuřík odhaduje na 200 míst. Hlavní výjimečnost Rokosky pak spočívá v tom, že se jednalo o scénu, kde vyjma oficiálních kapel měly možnost vystoupit i kapely amatérské. Amatérská scéna, která se zde postupem času zformovala, dodala Rokosce v době 70. let 20. století zcela unikátní rozměr, což potvrzuje i sám Čuřík, když tvrdí, že kapely amatérské, jež byly z principu „neokoukané“ a nové, přitahovaly návštěvníky mnohem více než kapely profesionální.⁹³ Rockové a jazzové centrum Rokoska se tedy vyznačovalo jako jakýsi ostrůvek projevů svobody, originality a tvůrčí spontánnosti. To právě implikuje její zásadní význam, který představovala jak směrem k publiku, tak směrem k samotným amatérským kapelám, pro něž byla Rokoska takřka jedinou scénou v té době, kde mohly veřejně vystoupit a rovněž se konfrontovat s profesionálními kapelami.

Rokoska se nacházela na Praze 8, blízko nádraží Holešovice, tudíž je legitimní ji považovat za klub periferie. Zvláště později byla tato tendence soustřeďovat hudební kluby na okraj města ještě zřetelnější, což můžeme vysvětlit tak, že anonymita a odlehlost periférií (později často v podobě sídlišť⁹⁴) umožňovala jednotlivým dramaturgům lépe utajovat některé neoficiální hudební produkce a tím méně provokovat oficiální úřady. Existence Rokosky trvala přibližně 4 roky. Miloš Čuřík činnost Rokosky zahájil v září roku 1973 a to za velice zajímavých okolností. Vůbec prvním koncertem, který se měl odehrát Na Rokosce, mělo být vystoupení kapely Blue effect, které bylo však den před tím znemožněno vystupovat v Lucerně obávaným kulturním inspektorem Trojanem.⁹⁵ Odvaha Miloše Čuříka, který v ten moment před Lucernou nabízel zklamaným fanouškům lístky na zahajovací koncert Na Rokosce, kterého se měla zhostit právě kapela Blue effect, byla důvodem nebývalého zájmu

⁹² Rozhovor H. Zimmerhaklové s Milošem Čuříkem ze dne 3.3.2008

⁹³ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

⁹⁴ to je příklad Opatovského kulturního střediska – viz. rozhovor Miroslava Vaňka s Vojtěchem Lindaurem 14.4.2008

⁹⁵ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

ze strany veřejnosti o tento nový hudební klub. Tím jaksi velice razantně vstoupila Rokoska do povědomí všech fanoušků rockové hudby. S tím rovněž souvisí otázka povolení jednotlivých koncertů ze strany daného městského obvodu, neboli je zajímavé sledovat, jak se lišil přístup jednotlivých městských obvodů k posuzování vhodnosti vystoupení té které kapely (podrobněji v kapitole 4.2.).

Postupem času se dramaturgické tendence Miloše Čuříka čím dál tím více zaměřily na amatérskou scénu. Ačkoliv se mnohdy amatérská scéna ve srovnání s profesionální scénou nemohla rovnat co do technické kvality hudebního projevu, to podstatné a kvalitativně odlišné Čuřík definuje jako možnost svobodně se projevit, podat určité „poselství“ či prezentovat tvůrčí a originální záměr. Tato Čuříkova představa byla navíc umocněna projevovaným zájmem ze strany fanoušků, ale také především tím, že se scéna na Rokosce stala pevnou součástí unikátní přehlídky PJD. Konec existence Rokosky se datuje v roce 1977, což Miloš Čuřík vysvětluje těmito důvody. Jedním z důvodů bylo nedostatečné finanční ohodnocení Čuříkovi činnosti a další důvody souvisí především s dozorující rolí oficiálních úřadů, které organizaci veřejných produkcí na Rokosce patřičným způsobem ztěžovaly.

5.2.2. Dramaturgie Miloše Čuříka na Rokosce

Základní princip Čuříkovi dramaturgie odpovídá jeho potřebě prezentovat kvalitativně odlišné umělecké projevy v jediném celku. Tuto holistickou dramaturgickou koncepci pak sám Čuřík charakterizuje jako jakýsi „programový eklektismus“⁹⁶. To pochopitelně souvisí se snahou akcentovat prvek originality a novosti, jež determinuje konkrétní programovou podobu klubu. K tomu lze přidat Čuříkovo vyjádření: „...*Není důležité, jestli někdo umí takzvaně hrát nebo ne, že vždycky je důležitý prostě, aby měl člověk prostě nějaký nápad, aby měl prostě tedy nějakou message, nějaký poselství a vlastně ty výrazový prostředky jako vesměs prostě odpovídají jaksi obsahu toho sdělení*“⁹⁷. Tento dramaturgický přístup lze nejlépe ilustrovat na příkladu prezentace souboru Žabí Hlen, složený spíše z výtvarníků a jiných umělců, kteří dle vyjádření Čuříka neuměli tzv. „hrát“, co se odborných kvalit týče. Ovšem to podstatné, co dává jejich produkci kvalitativní rozměr, je proces svobodné tvorby se spontánně volenými výrazovými prostředky, z nichž například Čuřík vzpomíná obyčejnou popelnici.⁹⁸

⁹⁶ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

⁹⁷ Tamtéž

⁹⁸ Tamtéž

Základním kritériem, dle něhož se při výběru vystupujících interpretů Čuřík řídil, je pak otázka kvality, jak ve smyslu hudebním, tak ve smyslu originalnosti uměleckého sdělení. To dokládá skutečnost, že se Čuřík a priori nevymezoval vůči žánrovému profilu daného interpreta, a tak se údajně nebránil ani kvalitní dechovce, to však zmiňuje spíše z nadsázky.⁹⁹ Čuříkovy žánrové preference se však spíše orientovaly na jazzovou i jazz rockovou produkci, později na alternativu. Náplní jeho programů se však rovněž stala i tvorba ECM¹⁰⁰, reprezentující velice náročnou soudobou hudbu, spíše meditativní a fantastickou. Nejfrekventovanějším žánrem v rámci scény Na Rokosce však představoval rock. Rockovou hudbu totiž Čuřík nechápe jen jako obyčejný hudební žánr, avšak také jako určitý společenský fenomén a životní styl, reprezentovaný způsobem oblékání či specifickou komunikací, což dohromady vyjadřuje odpor k totalitnímu režimu. Klíčovým a zastřešujícím principem Čuříkovy dramaturgie se však stalo jeho úsilí nabídnout publiku vystoupení amatérských skupin. Je však nutné ještě předeslat, že význam označení amatérské skupiny znamená, že tyto skupiny za svou produkci neobdržely peněžní odměnu a které se tak svou produkcí primárně neživily. V žádném případě však nelze chápat amatérské skupiny jako soubory kvalitativně nezpůsobitelné a nedostatečné k prezentaci své produkce!¹⁰¹

Nutno ještě připomenout, že kromě jiného se Rokoska stala také místem, kde měly hudební soubory vůbec první a jedinečnou možnost veřejně vystoupit a konfrontovat se s jinými hudebními soubory. Ideální a nejčastější příležitostí, kdy tak mohly učinit se stala ona přehlídka amatérských skupin, kterou Čuřík koncipoval sám, zcela ze své iniciativy (...*„Čuříkovi se na jaře čtyřiasedmdesátého roku podařilo nemožné: uspořádat první přehlídku pražských amatérských rockových kapel“*¹⁰²). Tato přehlídka měla podobu tří denního festivalu, neboť existoval vysoký počet amatérských souborů, z nichž každé chtělo dát v rámci přehlídky prostor. Později tato přehlídka sklídila i obdiv představitelů Jazzové sekce, jejíž představitelé usilovali o její zapojení do PJD, což se nakonec stalo v roce 1976, kdy se konaly 4. PJD. Navíc se uplatňovalo pravidlo, že kdo uspěje Na Rokosce, je zván do jazzrockové dílny PJD.¹⁰³ To nepochybně vtisklo této přehlídce jistou prestiž a popularitu. Nutno však podotknout, že celkově se Na Rokosce konaly takové přehlídky pouze dvě, neboť v roce 1977 se datuje konec existence Rokosky. Mnoho interpretů, které takto Na Rokosce

⁹⁹ Tamtéž

¹⁰⁰ ECM je zkr. pro Editions Of Contemporary Music, pro jazzovou hudbu dosud nejpodstatnější evropský label – viz. [http://en.wikipedia.org/wiki/ECM_\(record_label\)](http://en.wikipedia.org/wiki/ECM_(record_label))

¹⁰¹ CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 48 - 49

¹⁰² LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 71

¹⁰³ KOUŘIL, V.: *Jazzová sekce v čase a nečase (1971 – 1987)*, Praha Torst, 1999, str. 48, 58

začínalo svou amatérskou dráhu, se pak později úspěšně etablovali v rámci profesionální hudební scény, kdy si Miloš Čuřík vzpomíná například na Michala Pavlíčka.¹⁰⁴

Nyní se budu zabývat skladbě dramaturgie, jinak řečeno tomu, jaké prvky umění tvořily součást dramaturgie Miloše Čuříka ve vztahu k Jazzovému a rockovému centru Na Rokosce. Kromě samotných hudebních produkcí živé muziky se Na Rokosce vyskytovala i pantomimická vystoupení a například i vystoupení taneční skupiny Franka Towena, jinak význačného pedagoga. Nedílnou součástí programů Na Rokosce se stala i projekce krátkometrážních filmů, dále veřejné předčítání pro Čuříka zásadních literárních děl (například Beatnické poezii). Již jsem se zmiňoval o určitém specifiku uměleckého programu Miloše Čuříka reprezentovaným jeho záměrem spojit hudbu se sportovními přenosy (například přenos utkání o profesionálního mistra světa v těžké váze v boxu). Běžnou praxí se staly také společenské večery spojené s návštěvou reprezentanta určitého umění, konkrétně se Čuřík zmiňuje o výtvarnících. Největší význam Čuříkovi dramaturgie však přesto podle mého soudu představuje ona přehlídka amatérských jazzových a rockových skupin.¹⁰⁵

S úspěšností dané dramaturgické koncepce rovněž souvisí i otázka propagace. Je třeba podotknout, že v době existence Rokosky (tj. polovina 70. let) cílená propagace v dnešním slova smyslu prakticky neexistovala. Probíhala především ústní formou, kdy Čuřík, který věděl o programu na příští týden, o něm informoval i návštěvníky. Nejlepší reklamou pak byla samotná produkce, či průběh a atmosféra celého večera v klubu. To představovalo určující kritérium, které garantovalo jistou kontinuitu v návštěvnosti. Čuříkova dramaturgie tomu pak napomáhala tím, že se vždy snažila nabídnout něco nového, neokoukaného, jakési dobrodružné putování soudobým uměním.

Čuříkovu dramaturgickou koncepci lze ocenit i z jiného úhlu pohledu, tj. na základě jeho imunitě vůči vnějším tlakům v tom smyslu, že se vždy dokázal ztotožnit s vystupujícími interprety, že nikdy ve své dramaturgii nepodléhal kompromisům, za něž by se musel stydět a že se tak snažil i přes normalizační atmosféru vytvořit Na Rokosce prostor svobodné tvorby.¹⁰⁶ Specifickou obranu proti těmto společensko – politickým tlakům pak dle Čuříka představovala samotná živá vystoupení kapel, veřejné produkce, neboť vyjadřovala přirozený projev názoru skrze umělecký výraz, čímž vznikl jakýsi automaticky obranný (a navenek prvoplánově nezávadný) mechanismus těchto kapel.

¹⁰⁴ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹⁰⁵ Tamtéž

¹⁰⁶ Tamtéž

Kdybych měl závěrem vzpomenout na dramaturgicky úspěšné projekty Miloše Čuříka, tak naprosto zásadní význam pro něj coby dramaturga představuje vystoupení hudebního souboru SBB, respektive Čuříkem organizované dva koncerty SBB v roce 1975 v Hudebním divadle Karlín. V SBB se tedy setkali tři znamenití instrumentalisti, konkrétně Józef Skrzek, Apostolis Anthimos a Jerzy Piotrowski¹⁰⁷. Na tento počín je Miloš Čuřík náležitě hrdý, pro což uvádí následující důvody. Jednak se jednalo o zástupce tehdejší jazzrockové evropské špičky a za druhé tyto koncerty se dočkaly ze strany publika naprosto kladné odezvy. V neposlední řadě pak tato kapela představovala ohromnou inspiraci pro aktivní muzikanty, neboť jejich instrumentální dovednosti byly dle Čuříka naprosto vynikající.

Kapitolou samu pro sebe je pak legendární koncert Nico v roce 1985 na Opatově, který Čuřík spoluorganizoval s Vojtěchem Lindaurem a který pro oba z pohledu dramaturgů představoval nepřekonaný vrchol jejich kariéry. Potvrzujícím důvodem tohoto tvrzení je fakt, že koncert Nico se dostal do povědomí skutečně všem příznivcům rockové muziky a dostalo se mu značné mediální pozornosti jak na Západě (např. na rádiové stanici „Hlas Ameriky“, kde průběh vystoupení Nico na Opatově komentoval Ivan Medek), tak v tuzemském prostředí (samizdatový časopise Vokno).¹⁰⁸ A samotná Nico pak byla považována za skutečnou undergroundovou hvězdu světového významu. Tato její charakteristika samozřejmě implikovala nemožnost zorganizovat její vystoupení oficiální cestou, tedy přes Pragokonzert, jenž byl zodpovědný za import umělců „ze Západu“. Nezbývalo tedy nic jiného, než tento koncert zorganizovat neoficiálně. Navenek se chystaná produkce prezentovala jako poslechový pořad Miloše Čuříka o Velvet underground.¹⁰⁹ V jistou známost pak vešel tento koncert na Opatově i díky jeho narušení ze strany StB, neboť konání koncertu takového významu asi ani nebylo možné před oficiálními úřady utajit. V této souvislosti se ve své případové studii Hana Zimmerhaklová zmiňuje o podezření, že utajované informace ohledně chystaného koncertu na Opatově roznesl s největší pravděpodobností někdo z okruhu JS, prostřednictvím které se také distribuovaly vstupenky na koncert Nico. K tomuto účelu využívala JS svůj „domeček“ v Krči, kde se kromě vstupenek vyměňovaly informace, týkající se pořádání hudebních (i neoficiálních) produkcí, prodávaly kazety a kde se tedy i scházeli aktivisté JS. Ačkoliv se podařilo tedy celý koncert dokončit, pro jeho organizátory se tento koncert stal předmětem vyšetřování ze strany StB. Díky shodným výpovědím se jim na jedné straně podařilo odvrátit podezření ze spáchání hospodářské kriminality, avšak na straně druhé

¹⁰⁷ <http://www.sbb.pl/sbb/>

¹⁰⁸ ZIMMERHAKLOVÁ, H.: Nico – legenda hudebního undergroundu (případová studie), v tisku

¹⁰⁹ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

jim bylo prokázáno porušení směrnice pro pořádání koncertní činnosti a tato kauza byla příčinou jejich ztráty dosavadních působišť – Vojtěch Lindaur musel odejít z KD Opatov a Miloš Čuřík z Modrého Pavilonu v Krči, kde v té době dramaturgicky působil. I přes negativní důsledky, které postihly jejich další kariéru, znamenalo vystoupení rockové legendy splnění jejich (dramaturgických) snů.¹¹⁰

5.2.3. Podoba a průběh uměleckého programu klubu

V této části práce se pokusím charakterizovat bližší fungování Jazzového a rockového centra Na Rokosce. Umělecká produkce se zde konala pravidelně každý čtvrtek od 19:30 do 22:00 a tvořili ji jak představitelé amatérské hudební scény, tak soubory profesionální. Dle výpovědi Miloše Čuříka je zjevné, že takřka nikdy nedošlo k programovému výpadku a že tato pravidelnost byla skutečně přesně dodržována, což je dáno neuvěřitelným množstvím hudebních souborů, že zkrátka bylo z čeho vybírat. Vzhledem k omezené kapacitě klubu Na Rokosce (200 míst) docházelo poměrně často k tomu, že bylo vyprodáno. Návštěvnost byla o to větší, čím větší prostor Čuřík poskytl amatérským souborům. Pravdou také zůstává, že samotné kapely měly svůj stálý okruh fanoušků, kteří pravidelně docházeli na jejich produkci. Menší návštěvnost lze pak dát do souvislosti s vystupováním profesionálních souborů, což souvisí s preferencemi tehdejšího publika, které zcela jistě více lákala vystoupení neokoukaných, nových a originálních souborů, což tedy Čuřík právě ve své dramaturgické koncepci reflektoval. Navíc profesionální soubory měly v polovině 70. let možnost vystupovat na jiných scénách oficiálního umění, často pod hlavičkou Svazu socialistické mládeže – SSM (například klub Rubín).

Rokoska pravděpodobně nebyla v době své existence jedinou scénou, kde se konaly koncerty amatérských skupin. Alespoň na základě Čuříkovy výpovědi i Chadimovy publikace *Alternativa* to této hypotéze nasvědčuje. Avšak skutečnost, že právě Rokoska se stala neodmyslitelnou a pevnou součástí PJD lze jednoznačně usuzovat, že její význam byl ve vztahu k amatérské scéně zcela určující a zásadní. Pochopitelně rovněž existovaly v polovině 70. let 20. století kluby, kam bylo možné zajít na kvalitní živou produkci rockové hudby, namátkou lze použít informace z knihy *Bigbít*, kde se autoři zmiňují o folkrockových jamsessionech v klubu Tesla v Čáslavské ulici, o Malostranské besedě či o bluesových jamsessionech na Hanspaulce, např. u pivnice U Fušerů, o Lucerně i o Jazz klubu Parnas.¹¹¹

¹¹⁰ ZIMMERHAKLOVÁ, H.: *Nico – legenda hudebního undergroundu (případová studie)*, v tisku

¹¹¹ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 85, 90

Rokoska však plnila jednoznačně vedoucí úlohu mezi pražskými rockovými kluby poloviny 70. let, co se týče živé produkce alternativní muziky. Hlavní rysy produkce hudebních kapel s přídomkem „alternativní“ formuloval ve zpravodaji z 9. PJD hudební kritik a publicista Josef Vlček. Za jediné závazné pravidlo považuje Vlček tvůrčí volnost a dále pak říká, že „alternativní kapela může být elektrická, akustická, ovlivněná Zappou, jazzovou novou vlnou i orientální hudbou, lidovým blues, punkem i moravským folklórem, dětskou říkankou i absolutní poezií“ ..., *Alternativní hudba je proud, který se snaží vytvářet svébytnou hudbu mimo obchodní a estetický diktát médií. Patří do ní folkoví zpěváci i experimentální kapely, bourající vžité konvence, pro něž jsou naše disco studia uzavřena... Cílem hudby je vyjádřit takovou myšlenku, kterou nemá možnost vyjádřit žádný jiný druh umění. Nikdy se nesmí ztratit ta kapela, která má lidem co říci, i když přitom zpěvák dokonale neintonuje nebo bubeník vypadává z rytmu*¹¹². Alternativní hudbou pak Vlček nerozumí žádný underground ani žádnou izolaci od reality. Díky aktivitám Miloše Čuříka a jeho nápadu integrovat do programu Rokosky (v rámci přehlídek amatérských skupin) i zástupce alternativní scény (Extempore, Elektrobus, Kilhets, Amalgam, Stehlík etc.) se postupně popularita alternativy zvyšovala, i přes nesmírnou popularitu jazzrockových kapel v polovině 70. let. Když se pak přehlídka amatérských skupin Na Rokosce stala součástí PJD, popularita alternativy se začala vyrovnávat s popularitou jazzrocku, což pokračovalo do té míry, že se alternativní kapely v letech 1978 – 1979 dočkaly vrcholu své popularity.¹¹³

Alternativní scéna také v rámci českého rocku představovala zcela nový přístup i ve vztahu k pódiové a instrumentální prezentaci svých produkcích. Pódiová i instrumentální prezentace vystupujících kapel totiž odrážela jak teoretické, tak i expresivní tendence (i ve vztahu k dobovým souvislostem). V této souvislosti se Čuřík zmiňuje o určitém druhu grotesknosti či o estetice hnusu a ošklivosti, na niž si vlastně mnohé hudební soubory zakládaly (což dokládají i jejich názvy – př. Žabí Hlen, Umělá hmota). Dalším motivem v této činnosti kapel byla originalita. Jako zářný příklad takovéto stylizace uvádí Čuřík kapelu Extempore a její pořady Zabíjačka, Milá čtyř viselců (aneb rocková opereta z třicetileté války).¹¹⁴ Tyto motivy nasvědčují tomu, že zde v rámci hudební produkce existovala snaha souborů zvýšit účinnost hudebního projevu výtvarným, filmovým i jiným prvkem. Prostředkem k oné originalitě se stalo i instrumentální složení kapel, v němž opět vynikaly alternativní kapely, z nichž Čuřík jmenuje především soubor Kilhets..., *tam prostě nikdo na*

¹¹² Bigbít 1956 – 1989, Česká televize, elektronická podoba dokumentárního cyklu na <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/dopluky/ukolyalsalternativy/ukolyalternativy.php>

¹¹³ CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 245

¹¹⁴ Tamtéž, str. 99, 100

*tzv. normální nástroj nehrál. Když už kytara, ta kus dřeva, natažený struny... a ten Křečan, ten hrál na všechno možný od popelnic...tam už se jedná v podstatě o industriální projevy*¹¹⁵. Mezi důvody, proč se tyto kapely uchýlovaly k těmto nezvyklým formám instrumentálního složení, patří podle Čuříka snaha vydělit se od té oficiální scény, dát najevo, že již není podstatné, na co a jakým způsobem se hraje, ale že tou nejpodstatnější motivací je svobodná výpověď, přičemž čím větší byla represe ze strany Moci, tím extrémnější a bizarnější prostředky ke svému projevu hudební skupiny volily.¹¹⁶

Dále se zaměřím na otázku sociální skladby běžného publika i na jeho chování během uměleckých produkcí Na Rokosce. Je zřejmé, že v tehdejší politickém režimu v 70. letech mnohdy představovaly podobné kluby jako Rokoska prostor, kde lze pravděpodobně zaznamenat projevy závadného chování. Nikoliv výjimečně proto existují svědectví o zásazích StB, namířených proti nežádoucímu chování publika.¹¹⁷ Sám Čuřík se přiznává, že se během živých vystoupení kapel publikum patřičně rozjelo a „že to tam vřelo“¹¹⁸. Mimo to byl Čuřík několikrát také předvolán na výslech Veřejné bezpečnosti, kde mu byla sdělena obvinění z toho, že umožňuje návštěvníkům klubu, aby se tam konaly orgie, narkomanie etc.¹¹⁹ V podstatě to ale dle Čuříkovi interpretace znamenalo zástupný důvod, vyjadřující snahu policie různými prostředky jeho činnost stěžovat. Jeden z nežádoucích projevů publika však Čuřík připouští, když přiznává, že „občas si tam někdo zapálil trávu“, nebo si vzal fermetrazin.¹²⁰ Co však dle Čuříka nelze zpochybnit je fakt, že v rámci publika, které běžně docházelo Na Rokosku, byly velice početní středoškolští studenti a vůbec lidé spíše s vyšším stupněm vzdělání. Na druhé straně se tam vyskytovala i řada ztroskotanců, nikoliv však ve smyslu mentálním, jednalo se spíše o lidi, jimž bylo z nějakých důvodů zabráněno ve studiu etc. Společným znakem všech návštěvníků byl však přemýšlivý, až kritický přístup k jednotlivým produkcím Na Rokosce. Z druhé strany tak pochopitelně Čuříkova dramaturgie nenabízela nějaké prvoplánové či masové produkce, naopak od publika určité reflexní postoje vyžadovalo. To se mnohokrát Čuříkovi potvrdilo tím, že po některých uměleckých produkcích vymezil časový prostor k dotazům či diskuzi. Označení „závadová mládež“ ze strany policie tak pro Čuříka znamenalo pouhé bezduché pojmenování policie, které spíše odráželo fakt, že to, co jim skutečně vadilo, byl například výstřední vzhled, či projevy vzdoru, revolty atp.

¹¹⁵ rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹¹⁶ Tamtéž

¹¹⁷ CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992, str. 148 - 155

¹¹⁸ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹¹⁹ Konkrétně se tyto obvinění vztahovala ke klubu Velryba v Cíli, viz. rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹²⁰ Tamtéž

Obecně ale trvá na tom, že Rokosku navštěvovali skutečně otevření lidé, z nichž většinu tvořili aktivní studenti.¹²¹

6. Opatovské kulturní středisko

6.1. Profil Vojtěcha Lindaury a přehled jeho aktivit

Tento plzeňský rodák (narozen roku 1957) se přestěhoval do Prahy až v momentě nástupu na vysokou školu. Před tím však strávil mladistvá léta také v Mělníku, kde se jaksí inspiroval v tehdejší umělecké komunitě. Po neúspěšných přijímacích zkouškách na Vysokou školu umělecko průmyslovou se rozhodl pro kompromis v podobě studií na fakultě žurnalistiky na Univerzitě Karlově, kde nakonec v roce 1981 promoval. Během studií na vysoké škole se prohloubil jeho zájem o hudbu a také zjistil, že ho přitahuje představa o tom, že by lidem o hudbě vyprávěl. Jeho záliba v hudbě se pak umocnila například vlivem Jiřího Černého a jeho antidiskotékami. Protože pak Lindaur odmítl nastoupit na vojenskou katedru při vysoké škole, musel nastoupit nejprve na dvouletou vojenskou základní službu a poté si bezprostředně najít zaměstnání, neboť v opačném případě by mu hrozilo policejní stíhání za příživnictví. Z nouze tak nastoupil jako sálový dělník do Opatovského kulturního domu (dále jen „Opatov“), kde mu poté, co zjistili, že Lindaur absolvoval vysokou školu a že projevuje určité znalosti v oblasti hudby, nabídli pozici dramaturga.¹²²

Jeho dramaturgické působení na Opatově učinilo z tamní scény zcela výjimečný a divácky atraktivní prostor neoficiálního umění. Do té doby byla totiž Opatovská scéna z pohledu návštěvnosti zcela opomíjena, což Lindaur přisuzuje nekompetentností lidí, kteří byli tehdy odpovědní za uměleckou produkci v klubu (pro představu Lindaur uvádí příklady vystupujících interpretů – například skupina Karamel, Věra Martinová atp.). Po legendárním koncertu zpěvačky Nico v říjnu roku 1985 byl odejit tzv. na minutu, takže oficiálně se již nemohl podílet na tvorbě Opatovské dramaturgie, avšak neoficiálně tomu tak nebylo. Nově nastoupivší dramaturgyně se totiž okamžitě spojila s Lindaurem, aby i nadále svůj dramaturgický koncept na Opatově realizoval, což se také stalo.¹²³ Toto skryté působení Lindaury trvalo až do roku 1987, kdy se v českém prostředí zahájila činnost tzv. rockfestů, tj.

¹²¹ Tamtéž

¹²² Rozhovor M. Vaňka s V. Lindaurem ze dne 14.4.2008

¹²³ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

rozsáhlá přehlídka rockové hudby v Paláci kultury, kterou pořádal SSM.¹²⁴ Rozsah Rockfestu a velikost prostoru, který nabízel Palác kultury, pak zcela odradil Lindaura v jeho dalším dramaturgickém působení na Opatově v tom smyslu, že jeho koncepce, implikující pořádání několikadenních festivalů nemohla vzhledem k omezené kapacitě Opatova konkurovat kapacitě Paláce kultury. Oficiálně však tedy Lindaur na Opatově skončil v roce 1985. Poté byl po krátkou dobu zaměstnán jako úklidový pracovník Úklidu Prahy 10. Na své zaměření na populární hudbu mohl Lindaur opět navázat díky doktoru Dorůžkovi, který Lindaurovi nepřímo zajistil místo v redakci časopisu Gramorevue, kde jako redaktor přes populární hudbu působil až do roku 1990. Poté Lindaur spolu s kolegy realizoval svůj nový projekt, respektive časopis Rock and Pop, v němž od roku 1992 až do roku 2002 působil jako šéfredaktor. Po krátkém působení coby vedoucí kulturní rubriky v Mladém světě se Lindaur od roku 2006 nachází tzv. na volné noze.¹²⁵

Budeme – li pátrat po zdroji a počátků Lindaurovi hudební inspirace, je nutné zmínit období let 1967 – 1969. V té době se totiž Lindaur poprvé seznámil s časopisem Melodie, kde ho uchvátila stylizace kapely Matadors na titulní straně časopisu. Mezi první album, které si pak Lindaur jakožto školák druhého stupně základní školy zamiloval, patřila Želva od skupiny Olympic. Definitivním zlomem v jeho zálibení v rockovou hudbu pak znamenal poslech „Houpačky“¹²⁶, kde poprvé uslyšel písničky Ha! Ha! Said the clon od skupiny Manfred Mann a The house of the rising sun od skupiny Animals. Dalším faktorem, který rovněž formoval Lindaurův hudební vkus byl časopis Pop music expres, „na jehož obalu byli *Primitives group a tam to bylo všechno – dlouhý vlasy, fousy, erotika...zkrátka takhle to zafungovalo, ale samozřejmě mnohem důležitější byla ta hudba...no prostě už jsem byl lapenej*“.¹²⁷ Nutno podotknout, že populární hudba, notabene big beat, byla tehdy vnímána přece jen odlišně ve srovnání s dneškem. Vyjadřovala i jakýsi životní postoj.¹²⁸

Vojtěch Lindaur coby dramaturg soustavně a koncepčně pracoval pouze v rámci Opatova. Jakožto vystudovaný žurnalista posléze cítil potřebu spíše o hudbě psát, než – li ji aktivně a bezprostředně zprostředkovávat v klubu. Přesto lze vysledovat kromě jeho působení na Opatově řadu dílčích organizačních aktivit, za které nesl Vojtěch Lindaur odpovědnost. V dnešním slova smyslu totiž plnil funkci jakéhosi hudebního manažera několika kapel, které logicky poté přesunuly svoje těžiště na opatovskou scénu, takže se staly de facto kmenovými

¹²⁴ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 161

¹²⁵ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

¹²⁶ „Dvanáct na houpačce“ byla první československá rozhlasová hitparáda, zakázána zkraje 70. let. Uváděl jí hudební publicista Jiří Černý – viz. <http://www.nacerno.cz/view.php?cislocianku=2004121301>

¹²⁷ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

¹²⁸ Rozhovor M.Vaňka s V. Lindaurem ze dne 14.4.2008

kapelami Opatova. Jedná se o kapely Nahoru po schodišti dolů band, Dybbuk, Babalet.¹²⁹ Dokonce se Lindaurovi podařilo zorganizovat oficiální koncert Psích vojáků, kteří se také staly součástí českého undergroundu.¹³⁰ Převážnou většinu kapel, které tedy Lindaur zastupoval a které se staly základem Lindaurovui hudební dramaturgie, lze žánrově označit jakýmsi zastřešujícím termínem „nová vlna“¹³¹.

Vojtěch Lindaur se však neomezil pouze na tuzemské hudební skupiny. Mezi jeho významné dramaturgické počiny lze přičíst organizaci nelegálních vystoupení zahraničních interpretů. Jako příklad může sloužit koncert Pedestrians, britsko-americké skupiny, jehož členy byly kupříkladu David Thomas (vedoucí legendární skupiny Pere Ubu) a Chris Cutler. I přes riziko spojené s organizací neoficiálního koncertu zahraniční kapely neváhal Vojtěch Lindaur převzít odpovědnost. Koncert zorganizoval v prostorách vysokoškolských kolejí Vltava jakožto její interní akci, pro níž nemusel žádat o povolení. Po tomto koncertu byl Vojtěch Lindaur předvolán StB k výsledku, z něhož prozatím vyvázl bez trestu, ovšem dohled nad jeho osobou tím zdaleka neskončil.¹³²

Dramaturgické angažmá Vojtěcha Lindaura je tedy spjaté s obvodním národním výborem na Praze 4, kde Lindaur ke své produkci na Opatově žádal povolení. V této souvislosti je třeba si připomenout i osobu schvalující tyto povolovací mechanismy na Praze 4 a jíž byla neblaze proslulá kulturní inspektorka Křížová.¹³³ Odvážná klubová dramaturgie v jeho podání poté předznamenala jeho konec na pozici dramaturga. Tímto koncem se stala organizace tajného koncertu rockové legendy Nico..., *Mě po třetí písničke nechali odvést ze sálu, a pak už mě sebrali. Zbytek už si nepamatuju, protože jsem dostal hodinového padáka*¹³⁴

¹²⁹ <http://www.ceskatelevize.cz/specially/bigbit/praha80let/08-opatov.php>

¹³⁰ BÁRTA, J.: Rigorózní práce FF UK, rozpracování hudební skupiny „Nahoru po schodišti dolů band“ v akci STB „Hera“ v první polovině 80. let 20. století, str. 145

¹³¹ Hudební kritik a publicista Josef Vlček definoval novou vlnu jako „proud populární hudby inspirovaný nástupem nové generace posluchačů i umělců na angloamerické scéně po roce 1976. Je to ta nejběžnější definice, která novou vlnu chápe jako široký generační proud bílé a zčásti i černé mládeže, která hledala svou estetickou seberealizaci mimo svět oficiální hudby v klubovém prostředí s punkovými, pub – rockovými a reggae kapelami...“ KOLEKTIV AUTORŮ (Josef Vlček, Aleš Opekar, Vladimír Hanzel, Vojtěch Lindaur aj.): *Excentrici v přízemí* (nová vlna v Čechách – příběh dušičkový), Praha Panton, 1989, str. 4-5

¹³² ZIMMERHAKLOVÁ, H.: Nico – legenda hudebního undergroundu (případová studie), v tisku

¹³³ [Http://www.ceskatelevize.cz/specially/bigbit/praha80let/08-opatov.php](http://www.ceskatelevize.cz/specially/bigbit/praha80let/08-opatov.php)

¹³⁴ Tamtéž

6.2. Dramaturgická koncepce

6.2.1. Obecná charakteristika klubu

Kulturní středisko Opatov se nacházelo ve stejnojmenné městské části Prahy 11 v prostředí anonymního sídliště. To jistě znamenalo s ohledem na odvážnou Lindaurovu dramaturgii určitou výhodu, neboť prostředí periferie bylo přece jen více stranou pozornosti oficiálních úřadů i policie ve srovnání s centrem. Navíc se na sídliště v okolí Opatova přesunovali lidé spíše mladší generace, a tak zde existoval potenciál vyšší návštěvnosti. I když to nemusí hrát určující roli, neboť „kde zazněla elektrická kytara, tam byla v tu chvíli skoro celá Praha“¹³⁵. K tzv. „sídlištní kultuře“ se v práci Miroslava Vaňka¹³⁶ vyjádřil Milan Knížek následovně: „Když si vezmete první polovinu osmdesátých let, zjistíte, že všechny významné věci se děly na okraji Prahy. Na sídlišti bylo už od začátku něco odpuštěno. Ta moc si uvědomovala, že pokud chtěla, aby se to prostředí humanizovalo, musí tam vznikat nějaká kultura. Na Opatově, na odporém místě a v odporém domě, se pořádaly kromě hudby velice zajímavé výstavy moderního umění. Spousta kapel hrála po těchto sídlištních kavárnách či kulturních domech.“¹³⁷

Opatovské kulturní středisko oficiálně zahájilo svoji činnost v roce 1982, ovšem do nástupu Vojtěcha Lindaury, tak jak jsem se o tom již zmiňoval, prakticky pro rockové fanoušky nic neznamenal. V rovině dramaturgie se jednalo o plytký a monotónní výběr interpretů. Za nejvýznamnější počín v oblasti tehdejší opatovské dramaturgie označuje autor článku „Pražská scéna v 80. letech“ Petr Hrabalík promítání filmů pro děti.¹³⁸ Opatov nabízel kapacitu přibližně 300 míst. V první polovině 80. let kromě Opatova existovala řada jiných významných klubových scén (příkladem je Chmelnice nebo Gong aj.), ovšem Opatov byl v určitém ohledu jaksí jedinečný, což pochopitelně vycházelo z dramaturgických nápadů Vojtěcha Lindaury. Tímto ohledem mám na mysli unikátní žánrovou pestrost vystupujících kapel, dále kvalitu, kterou reprezentovaly kmenové kapely Opatova a v neposlední řadě i na tehdejší dobu ojedinělý průběh vícedenních festivalů, které na Opatově Lindaury zavedl po vzoru zakázaných PJD (posledně zrealizované PJD se odehrály v listopadu roku

¹³⁵ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

¹³⁶ VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (ÚSD AV ČR), 2002, str. 224

¹³⁷ M.Knížák v dokumentárním cyklu České televize Bigbit

¹³⁸ [Http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/08-opatov.php](http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/08-opatov.php)

1979¹³⁹)....,tam prostě se ty lidi na 5 dní přestěhovali, spousta z nich tam spalo v šatnách a dohromady to velice dobře fungovalo¹⁴⁰. Na rozdíl od Chmelnice tak Opatov nabízel svým návštěvníkům perfektní klubové zázemí (šatna se sprchami, kuchyňka či bufet), Opatov si pak postupem času vysloužilo jakousi nálepku klubu, který dával prostor alternativním (př. MCH Band – Mikoláš Chadima s různými sestavami) i undergroundovým kapelám (př. Národní třída).¹⁴¹ Tradice Opatovského kulturního střediska v pořádání rockových koncertů a v prezentaci amatérské scény pokračovala v různé míře i po roce 1989, avšak z důvodu nové koncepční politiky Prahy 11 byla opatovská scéna zrušena a to dne 1. června 2007, kdy se na tomto místě konal vůbec poslední koncert. Obyvatelé Prahy 11 tak neodvratně přišli o pevnou součást kulturního a společenského života.¹⁴²

Jako důkaz poptávky mezi lidmi o rockovou hudbu může posloužit Lindaurova vzpomínka na jeho vůbec prvně organizovaný koncert v rámci Opatova. Jednalo se o začínající skupinu s názvem Mimika gertem, složenou z gymnazistů, kteří s živým vystoupením před publikem neměli jedinou zkušenost a dokonce se tento jejich koncert stal prvním, ale i posledním pokusem o veřejnou produkci. Přestože tedy tuto kapelu nikdo neznal a hráčské dovednosti členů byly žalostné, sál Opatova se beznadějně zaplnil.¹⁴³ Zde můžeme vyzdvihnout několik faktorů, které k této bizarní situaci přispěly. Jedním z nich je pochopitelně Lindaurův dramaturgický přístup, kdy si odvážně dovolil nabídnout posluchačům takřka neposlouchatelnou kapelu a také to svědčí o jeho otevřenosti vůči novým a amatérským umělcům. Další faktory souvisejí s tehdejšími politicko – společenskými poměry, které paradoxně přes represe, které byly vůči neoficiální rockové hudbě uplatňovány, rozvoji amatérské rockové scény a zájmu o ní přispěly.

Význam Opatova v době působení Vojtěcha Lindaura se nezakládal pouze na nabídce amatérských hudebních souborů nové vlny, ale rovněž na ojedinělé prezentaci výtvarného umění. Lindaur spolu s Jaroslavem Krbůškem instalovali v klubu výměnné panely a pořádali na Opatově výtvarné výstavy umělců, kterým bylo oficiálně zakázáno se takto veřejně prezentovat (příkladem je výstava Karla Nepraše). Krom toho se návštěvníci mohli na Opatově těšit na filmové projekce, divadlo i poslechové pořady. Kulturně – společenský význam Opatova se formoval i tím, že ve svých prostorách nabízel výukové semináře (Vojtěch Lindaur se dokonce zmiňuje, že pozici učitele angličtiny zde zastával známý folkový

¹³⁹ KOUŘIL, V.: *Jazzová sekce v čase a nečase (1971 – 1987)*, Praha Torst, 1999, str. 370

¹⁴⁰ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

¹⁴¹ <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/08-opatov.php>

¹⁴² <http://www.proculture.cz/cultureinfo/kulturni-politika-v-cr/praha/nejvetsi-prazske-sidliste-zrusilo-kulturni-dum-opatov-1332.html>

¹⁴³ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

zpěvák Pepa Nos) i pořady pro děti. Ovšem o těchto záležitostech se podrobněji zmíním v další kapitole.

6.2.2. Dramaturgie Vojtěcha Lindaura Na Opatově

Jestliže bych měl generalizovat jakýsi ústřední motiv, zastřešující Lindaurův celkový přístup k dramaturgii, musím vycházet z hlubších souvislostí, odkazující na jeho charakterové vlastnosti. Neboť z jeho výpovědí je zřejmé, že jeho programový výběr v rámci dramaturgie vyžadoval velkou dávku odvahy, neústupnosti a nekonformity ve vztahu k oficiální moci. „*Mně bylo jedno, jestli půjdu zpátky dělat dělníka nebo...takže jsem neměl vlastně jakoby o nic strach, neměl jsem naplánovanou žádnou kariéru, a tak jsem si mohl vlastně spíš jako pohrávat s tím, s dramaturgií, s trpělivostí těch úředníků, který na to dávali ty razítka...*“¹⁴⁴. Této domněnce pochopitelně nasvědčuje i řada úhybných manévřů, jak zmást kulturní inspektory v případě, že chtěl dát prostor k veřejné produkci i zakázaným interpretům (více v kapitole 4.2.).

Dalším neoddiskutovatelným rysem Lindaurovi dramaturgie byla otevřenost vůči jiným, neznámým interpretům, žánrům, fenoménům etc. Příkladem je již zmiňovaný první Lindaurem organizovaný koncert neznámé skupiny mladých gymnazistů, kteří prezentovali jakousi koncipovanou show s obrazy a kteří prakticky vůbec neuměli takzvaně hrát. S tím nepatrně souvisí i ona Lindaurova tendence vyhradit prostor pro interprety, kteří dlouho nesměli z různých důvodů hrát, kdy Lindaur zmiňuje například minimalistické trio ve složení Janota, Richter, Fiedler, anebo Mikoláše Chadimu a jeho bandy.¹⁴⁵ Zásadní prvek dramaturgie Vojtěcha Lindaura pak představuje jeho důraz na prezentaci amatérských hudebních skupin, přičemž představitelé oficiální scény, respektive profesionální hudební skupiny, na Opatově prakticky nevystupovaly (*...,Přece tam bych nebral Olympic nebo něco takovýho že jo, to ani nikdo nechtěl poslouchat...*¹⁴⁶).

Za zmínku ještě stojí Lindaurova dramaturgická spolupráce s Lenkou Zogatovou, která dramaturgicky působila na brněnské rockové scéně. Výsledkem byla praxe recipročního pořádání koncertů, kdy se pražské hudební skupiny představily brněnskému publiku a naopak. Konkrétně přehlídky brněnských hudebních skupin na Opatově se setkaly skutečně s ohromným úspěchem. V tomto případě pak Lindaur vycházel z inspirace, kterou mu

¹⁴⁴ Tamtéž

¹⁴⁵ Tamtéž

¹⁴⁶ Tamtéž

poskytly aktivity Jazzové sekce, pořádající ještě před svým oficiálním zákazem tzv. brněnské valné hromady, konané většinou v Lysolajích, a které mnohdy připomínaly ony klasické undergroundové akce tím, že tam hudební skupiny vystupovaly zcela bez jakéhokoli povolení k veřejné produkci (např. skupina Nukleus s Václavem Koubkem, Pro pocit jistoty, Odvážný bobříci etc.).¹⁴⁷ Nezbytným předpokladem Lindaurovy kvalitní dramaturgie je pochopitelně rovněž jeho nadšení, zájem a zápal pro rockovou hudbu obecně.

Hlavní prostor ve své dramaturgii Lindaur věnoval primárně prezentaci hudební veřejné produkce. Akcent na hudbu se zkrátka v programové nabídce Opatova vyskytoval nejintenzivněji, ovšem nevylučoval v žádném případě i jiné umělecké složky v programu Opatova. Po hudební produkci Opatov vešel v obecnou známost i prostřednictvím později proslulých pořádání výtvarných vernisáží. Zde také můžeme nalézt Lindaurovu inspiraci v JS, konkrétně osobou Josky Skalníka, znamenitého výtvarníka a člena JS. S ním totiž Lindaur spolupracoval při pořádání výtvarných výstav na Opatově. Lindaur se i v oblasti výtvarného umění soustředil na zakázané, neoficiální výtvarníky, kterým bylo odepřeno jinak veřejně vystavovat. Jednalo se například o Karla Nepraše, Evu Kmentovou či Olbrama Zoubka, čili o vynikající výtvarníky. Postupem času však tyto vernisáže nabývaly podobu takových happeningů, charakteristickým koncentrací výjimečných lidí z (neoficiálního) kulturního prostředí, v němž se často kombinovala produkce výtvarného umění s hudební produkcí (například zde vystupovala hudební undergroundová skupina Sen noci svatojánské band). Celkově se tak jednalo o mimořádně inspirativní prostor, vezmeme - li v úvahu ony společensko - politické aspekty poloviny 80.let.¹⁴⁸ Výjimkou v uměleckém programu Opatova nebyla ani divadelní představení, která však nebyla publikem natolik vřele přijata. Výjimku tvořil soubor herců z divadla Sklep, anebo recitační skupina Vpřed. Vzhledem k menšímu zájmu publika o tyto představení ve srovnání s hudebními či výtvarnými událostmi, se divadelní představení konala spíše nepravidelně. Další programovou složku Opatova tvořila reprodukováná hudba, respektive poslechové pořady, na kterých se podíleli Petr Dorůžka, Jiří Černý či Vladimír Hanzel. Zkrátka to odpovídalo formátu poslechových diskoték, k nimž se Lindaur rozhodl i s ohledem na možnosti, které nabízel multifunkční sál Opatova. Tento prostor tak přeměnil v tzv. kinokavárnu, kde byly stoly, židle, knihy a kde návštěvníci mohli využívat také bufetu. Hlavní „atrakcí“ těchto kinokaváren však bezesporu představovala projekce kvalitních a oficiálně ne příliš dostupných filmů, přesto si je Lindaur půjčoval ve filmovém archivu. Zmiňuje například projekci Ostře sledované vlaky či Hoří má

¹⁴⁷ Tamtéž

¹⁴⁸ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

panenko.¹⁴⁹ Zde bych rád ještě podal důkaz o odvážném Lindaurově přístupu při tvorbě uměleckého programu na Opatově. O přestávkách během promítání filmů si totiž dovolil nabídnout publiku poslech zakázaných interpretů – Karla Kryla či Marty Kubišové, což mělo za následek, že lidé se o přestávkách nehnuli z místa a soustředěně poslouchali. Ovšem, jak sám Lindaur přiznává, tento dramaturgický model se rovněž celkově příliš neosvědčil. S nadsázkou lze rovněž konstatovat, že Lindaurova dramaturgie se musela dotýkat i sobotních ranních dětských diskoték a nedělních dětských představeních, což je výsledkem Lindaurova „one man show“.¹⁵⁰

Při výběru konkrétních interpretů v rámci hudebního programu vycházel Lindaur čistě z vlastních preferencí a záměrů. Téměř vždy spoléhal jen na svou intuici a nijak významně nerefletoval poptávku publika po něčem konkrétním (žánr, hudební skupina etc.). To samozřejmě souviselo s plnou odpovědností, kterou Lindaur za svou dramaturgii přebíral. Jak jsem dříve předeslal, lze žánrově zahrnout profil většiny vystupujících hudebních skupin na Opatově pod zastřešující termín „nová vlna“. Pro tento termín existuje více významových výkladů, z nichž bych rád zmínil výklad Josefa Vlčka, který vedle zahraničních vlivů a inspirací vymezuje českou novou vlnu na základě třech domácích inspiračních proudů: na folku, co se týče programového postavení na okraji společnosti, dále na českém undergroundu, co se týče jeho názorové vyhraněnosti a také na české alternativní scéně 70. let.¹⁵¹ Tím, že české novovlnné kapely neměly téměř možnost blíže se seznámit s produkcí západních hudebních skupin (a které v rámci new wave představovaly něco jako kultivovaný punk – příklad Anglie), musely jaksí intuitivně spoléhat na svou originální a jedinečnou tvorbu. To potvrzuje i výpověď Vladimíra Vlasáka, hudebního kritika a publicisty: „*Mně se na české nové vlně líbilo, že byla taková měňavkovitá. Každá kapela hrála něco jiného, ale na každé bylo něco originálního. Byly zároveň vlnou, ale zároveň se od sebe hudebně dost odlišovaly. A jejich výrazový náboj byl tak silný, že přehluší i občasné instrumentální nedostatky*“¹⁵². Z toho je tedy patrná žánrová pestrost novovlnných kapel, což se potvrdilo i během koncertů na Opatově. Opatovská scéna jaksí v tomto smyslu reprodukovala své „kmenové“ hudební skupiny, náležející právě do kategorie nové vlny. Jedná se především o kapely Nahoru po schodišti dolů band, Babalet či Dybbuk.¹⁵³ Novovlnnou produkci lze tedy uchopit na základě rozličných hudebních žánrů, z nichž se silně prosazovalo reggae

¹⁴⁹ Tamtéž

¹⁵⁰ Tamtéž

¹⁵¹ BÁRTA, J.: Rigorózní práce FF UK, rozpracování hudební skupiny „Nahoru po schodišti dolů band“ v akci STB „Hera“ v první polovině 80. let 20. století, str. 19

¹⁵² <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/novavlna/02-ceska.php>

¹⁵³ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

(názorným příkladem je hudební skupina Babalet, dále Mára Bubo), ska, punk (například ženský punk v podobě dívčí skupiny Dybbuk), tzv. novoromantický proud s důrazem na texty a klávesové nástroje (např. Precedens), pub rock (tj. jednoduchý, hospodsky neurvalý sound, příkladem může být hudební skupina Garáž nebo Jasná Páka – později Hudba Praha) či funky (jako příklad lze částečně zmínit hudební skupinu Krásné nové stroje).¹⁵⁴ Dále lze pod termín nová vlna zahrnout i tzv. alternativní rock, ve spojitosti s Opatovem reprezentovaný především postavou Mikoláše Chadimy¹⁵⁵ a jeho kapelami.

Hudební dramaturgie Vojtěcha Lindaury se však neomezovala jen na novovlnné kapely. Na základě jeho dramaturgické perspektivy, kterou lze charakterizovat jistou náklonností k novým a neznámým fenoménům, můžeme zmínit jeho záměr pořádat například metalové večírky (metal si jakožto hudební žánr v polovině 80. let teprve získával popularitu, která však později zcela „převálcovala“ popularitu nové vlny), na nichž vystupovaly například hudební skupiny Divoká Bára, Arakain či Torr. Lindaurova hudební dramaturgie dokonce nabízela i představitele meditativní hudby, například duo Marek a Pospíšil. To však ve skutečnosti představovalo krycí název pro tehdy zakázanou hudební skupinu Mára Bubo. V tomto případě je tedy opět zřetelně vidět ona praxe úhybných manévřů z pohledu dané dramaturgie ve vztahu k oficiálním úřadům.¹⁵⁶

Ani v případě Opatova neexistovaly nějaké cílené propagační strategie, což podle Lindaurových slov nebylo v tehdejší době zkrátka nutné. Jednak si jistě Opatov vytvořil přece jen stálý okruh svých fanoušků a na druhé straně se samotné hudební skupiny mohly spolehnout na přítomnost svých fanoušků, kteří s nimi v rámci koncertní šňůry průběžně cestovali. Propagace probíhala většinou ústní formou a co se týče tištěných propagačních materiálů, zmiňuje Lindaur pouze jakési miniaturní univerzální letáčky, na nichž byl uveden umělecký program Opatova na celý měsíc. Tyto letáčky však byly dostupné jen v blízkém okolí Opatova, tedy v blízkosti metra, vylepovaly se též na sloupech pouličního osvětlení etc.¹⁵⁷ Pro účely propagace se rovněž stále využíval domeček Jazzové sekce na Praze 4 (viz. kap. 5.2.2.).

Jedním s nejcennějších výsledků Lindaurovi dramaturgické koncepce je nepochybně tehdy proslulá praxe Opatovských dnů, festivalu s ojedinělým zastoupením uměleckých žánrů a interpretů. Původ tohoto Lindaurova záměru leží opět v jeho inspiraci v aktivitách Jazzové

¹⁵⁴ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 125

¹⁵⁵ tj. zásadní postava československé alternativní scény, známý saxofonista hudebních skupin Elektrobus, Extempore, Old teenagers – pozn. autora

¹⁵⁶ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

¹⁵⁷ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

sekce. Neboť Vojtěch Lindaur patřil právě k těm aktivistům, kteří začali oživovat tradici PJD v době, kdy činnost Jazzové sekce byla ustavičně ztěžována a většinu energie spotřebovávala v boji o to, zůstat legálním spolkem.¹⁵⁸ „*Mě to v těch 70. letech ty Jazzové dny strašně zasáhly, jo...to byla nádhera, takový ty 4.,5. Jazzový dny 76' před chartou, tak to už byly třeba celotýdenní akce, který probíhaly na mnoha místech v Praze a to mě bavilo...ti jsem prostě na týden se na všechno vykašlal...*“¹⁵⁹ Po schůzce s Karlem Srpou a s Josefem Vlčkem z Jazzové sekce se myšlenka pořádat festival na Opatově, jež vycházel z praxe PJD, stala realizovatelnou. Přehlídka dostala jednoduchý název „Opatov“ a její vůbec první ročník se konal v červnu roku 1983. Tento první ročník byl pouze dvoudenní a svou premiéru si na něm odbyly například hudební skupiny Nahoru po schodišti dolů band či Babalet.¹⁶⁰ Přestože se sál na Opatově se svou kapacitou a rozlohou nemohl rovnat se zázemím PJD, které měly k dispozici velké sály, například Lucernu a Folimanku, mohl se takřka rovnat pozitivním ohlasem ze strany fanoušků. Po tomto krásném úspěchu se Lindaur rozhodl druhý ročník festivalu rozšířit jak časově, tak co do kvalitativního programového složení. Tím pádem se jeho doba konání protáhla do pěti dnů a struktura dramaturgie počítala kromě hudební produkce i s prezentací jiných uměleckých žánrů. Na festivalu se tak dostalo prostoru filmovým představením, kde se prosadili například tehdy začínající Tomáš Vorel, Ivan Tatiček, Václav Marhoul etc. a dále například i divadelním představením (soubory Křeč, Vpřed etc.).¹⁶¹ V koncertní dramaturgii dostali prostor i folkaři, například zde vystupoval tehdy zakázaný Pepa Nos, představila se i brněnská amatérská scéna, kterou reprezentovaly například skupiny Pro pocit jistoty či Pochodem vchod. Nutno podotknout, že praxe festivalů se v souvislosti s Opatovem udržovala i po nuceném odchodu Vojtěcha Lindaura z pozice dramaturga. Na příkladu zavedení praxe těchto několikadenních festivalů se kromě snahy Lindaura navázat na tradici PJD ukázala i obecnější tendence jeho dramaturgie a sice náklonnost k neobvyklým projektům, v němž by se mísily rozličné hudební žánry, interpreti a čímž by se vytvořil zcela unikátní a originální umělecký produkt (například v rámci jakéhosi jam sessionu k sobě přiřadil skupiny Máma Bubo, Dybbuk a Babalet). Tento projekt se dokonce dočkal svého pojmenování – „jen pro ten dnešní den“ V neposlední řadě pak toto větší množství účinkujících uměleckých souborů implikovalo i větší potenciál zájmu ze strany fanoušků, což mohlo pochopitelně přispět k vytvoření té pravé „festivalové“ atmosféry.¹⁶²

¹⁵⁸ KOUŘIL, V.: *Jazzová sekce v čase a nečase (1971 – 1987)*, Praha Torst, 1999, str. 325

¹⁵⁹ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

¹⁶⁰ Tamtéž

¹⁶¹ <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/08-opatov.php>

¹⁶² Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

6.2.3. Podoba a průběh uměleckého programu v klubu

V době dramaturgického působení Vojtěcha Lindaura na Opatově se tedy zcela zásadně změnila programová skladba i pravidelnost repertoáru ve prospěch převážně amatérských hudebních skupin a neoficiálního umění vůbec, což i nepřímo odráželo nezáměr fanoušků o představitele profesionální kultury. V uměleckém programu tedy převažovala veřejná hudební produkce, která se konala pravidelně dvakrát do týdne a téměř vždy se těšila velké podpory návštěvníků klubu na Opatově, což se projevilo zaplněním sálu, který poskytoval prostor přibližně pro 300 osob. A to i přes represe ze strany bezpečnostních složek, přes dopady Krýzlova článku v *Tribuně* či Trojanův seznam. Zkrátka i lokalizace Opatova na periferii uprostřed sídliště v této souvislosti sehrála pro Lindaura coby dramaturga pozitivní roli. S tím, že se během působení Lindaura na Opatově nijak zásadně neměnila návštěvnost klubu, pravděpodobně souvisí i skutečnost, že se během této doby (tj. 1983-1985) stále držely na vrcholu popularity novovlnné hudební skupiny. Po Lindaurově odchodu totiž nastává změna žánrových preferencí mezi fanoušky ve prospěch metalu, tak jak jsem o tom již výše referoval, což mohlo způsobit v otázce návštěvnosti jisté změny.

Vrátím-li se ještě k určení podoby a periodicity uměleckého programu, lze z Lindaurových výpovědí zaznamenat tyto závěry. Hudební produkce se tedy konala dvakrát do týdne, své místo v programu si našly výtvarné vernisáže, z nichž nová vernisáž připadala vždy na jeden měsíc a poslechové pořady se konaly jednou týdně. Kromě toho mohli návštěvníci využívat poměrně pravidelně i tzv. kinokavárny a děti se mohly těšit na sobotní diskotéku i na nedělní dětská představení.¹⁶³

V rámci pražské klubové scény lze zaznamenat v průběhu 80. let celou řadu míst, kde existoval prostor pro veřejnou produkci neoficiálního umění, především pro hudební skupiny. Opatov však v této souvislosti svým významem vyčníval, ať už to bylo výsledkem odvážné Lindaurovi dramaturgie, koncentrací pololegálních hudebních skupin z oblasti alternativy či undergroundu, pravidelností umělecké produkce či proslulostí Opatovských festivalů. Za jediného vážného konkurenta Opatova lze v tomto smyslu považovat pražský Junior club Na Chmelnici v Praze 3. I když se co do kvalitativního programového složení od Opatova nepatrně lišil, taktéž si vybudoval jedinečnou pověst a to především tím, že se stal jaksi domovskou scénou právě pro novovlnné hudební skupiny. A dále například obdivuhodnou frekvencí, s jakou se konaly umělecké produkce (především se jednalo o kombinaci hudby a

¹⁶³ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

divadla), kdy se uvádí počet 40 – 45 představení konaných za jediný měsíc.¹⁶⁴ Výjimečností Chmelnice vyplynula také z faktu, že se stala jedinou pražskou scénou, kde si v první polovině 80. let několikrát zahrálo i slavné brněnské Divadlo Na provázku.¹⁶⁵ Dalšími kluby, které však nedosahovaly významu Opatova či Chmelnice, ale kde taktéž byly k vidění představitelé neoficiální hudební scény, byly například Strahovské kluby v prostoru vysokoškolských kolejí, Gong ve Vysočanech, Petynka či Krakov v Bohnicích.¹⁶⁶ Důvodem pro tak poměrně vysoký počet „nezávislých“ hudebních klubů je bezpochyby zájem ze strany publika o neprofesionální (uměleckou) scénu, který vyústil ve vytvoření pevné divácké komunity, docházející takřka na každé představení zmíněných pražských klubů.¹⁶⁷

Samotný průběh koncertů na Opatově byl dle Lindaurových slov často doprovázen již cílenou motivací vystupujících interpretů nabídnout kromě hudební stránky koncertu i jakýsi kritický projev ve vztahu k oficiální moci v rámci výrazových prostředků, které daní interpreti volili. V zásadě Lindaur charakterizuje dva odlišné přístupy, kriticky reflektující „úpadek“ doby 80. let. Jeden z nich představoval jakýsi satirický nadhled, s jakým ve svých projevech daní interpreti vystupovali a druhý přístup koresponduje s tvrdou a nekompromisní kritikou politického režimu, k němuž se typicky uchýlovaly především hudební skupiny z brněnské scény jako například Mikeův strejček, jehož verbální projevy se mohly dle Lindaura snadno stát předmětem k trestnému stíhání. Po odehraném koncertě došlo místy i k tzv. jam sessionům jednotlivých hudebníků, které mnohdy pokračovaly i po tzv. „policejní hodině“, která implikovala povinnost ukončení produkce a připadala na čas kolem půlnoci.¹⁶⁸

Vzhledem k prosazování se novovlnných hudebních skupin v první polovině 80. let je nutné se zmínit i o změnách v instrumentální skladbě, neboť každý žánr klade pochopitelně jiný důraz na určitou instrumentální prezentaci, což platí dvojnásobně u variety žánrů, které nabízela nová vlna. Především si však žádala posílení klávesových nástrojů a dechových nástrojů. Specifickým úkazem, co se instrumentální prezentace týče, jsou alternativní a ještě více tzv. industriální hudební skupiny (např. Paprsky inženýra Garina), využívající ke svému hudebnímu projevu bizarních prostředků typu popelnice, kolejnic, gramofonu coby hudebního nástroje, preparované kytary (Mikoláš Chadima), ocelových pružin, motorových pil etc. Tato bizarnost hudebních prostředků rovněž dosvědčovala rezignaci na okolní fádní a strohý život, kterou lze překonat jen za předpokladu vydělení se z oficiálního „radostného“ života

¹⁶⁴ VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (ÚSD AV ČR), 2002, str. 224

¹⁶⁵ <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/07-chmelnice.php>

¹⁶⁶ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbit*, Praha Torst, 2001, str. 119

¹⁶⁷ Tamtéž, str. 119

¹⁶⁸ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

zábavnou, humornou a především jinou formou. Presentace novovlnných hudebních skupin však nebyla specifická pouze svou instrumentální podobou, nýbrž rovněž tak i jevištní a estetickou prezentací. Typickou se stala škála nejrozmanitějších úborů a doplňků vystupujících hudebníků (například kapitánská kšiltovka Bány Basikové ze skupiny Precedens, dělnická rádiovka Marka Brodského ze skupiny Nahoru po schodišti dolů band, „rastamanský“ vzhled Aleše Drvoty ze skupiny Babalet apod.).¹⁶⁹ Změny se dotkly i podoby jevištní scény, kdy například Martin Němec z Precedensu vytvořil na obrovském plátně stylizované panorama Jižního města, skupina Babalet pak během svého vystoupení například využívala služeb tanečnice nebo jako příklad slouží i vystoupení skupiny Nahoru po schodišti dolů band v kombinaci s pantomimickým souborem Vrata.¹⁷⁰ Zcela novým fenomén pak představovala emancipace hudebních skupin, vystupující výlučně v ženském složení (příkladem je hudební skupina Dybbuk).

Zásadní změna se vlivem nové vlny projevila i v otázce chování publika. V 80. letech se totiž postupně stávalo pravidlem, že návštěvníci reagují na živou hudební produkci prostřednictvím tance. Na Opatově tak postupně Vojtěch Lindaur zavedl praxi tzv. tanečních večírků, na kterých vystupovaly skupiny, které svým způsobem hraní doslova vybízelo publikum k tanci. Jednalo se například o Babalet, Krásný nový stroje, Garáž, Laura a její tygři apod. V případě jiných „netanečních“ hudebních skupin se však udržoval i klasický model starší generace, kdy se návštěvníci klubu dívali na koncert jednoduše ze židlí, které v sále tvořily pravidelné řady. Z dnešního pohledu se může zdát, že se jedná jaksí o „sterilní“ způsob vnímání rockového koncertu, proti čemuž se Vojtěch Lindaur nepatrně ohradil s poukazem na tu výhodu, že se lidé na hudební produkci o to více soustředili.¹⁷¹

Jisté živelnější reakce publika se však dle Lindaura odehrávaly až po skončení koncertu, kdy se ve foyer tvořily skupiny lidí, sdělující si své dojmy a využívající služby opatovského bufetu. Tato koncertní soudržnost ex post tak tvořila jeden ze specifických znaků tehdejší klubové atmosféry, porovnáme-li to měřítky dnešní zkušenosti. V zásadě však nová vlna, reprezentovaná mnohdy mladšími generacemi, svým akcentem na karnevalovou smíchovou formu projevu zároveň vybízela ke „karnevalovým“ reakcím publika, mezi nimiž se nejvíce prosadil právě tanec, za který by byly ještě v roce 1982 hudební skupiny jako Bossanova či Jižní pól vypískány. Autoři knihy *Excentrici* v přízemí dokonce hovoří o generaci nové vlny jako o subkultuře mladší generace, z principu smířlivější k „novým“

¹⁶⁹ LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001, str. 121

¹⁷⁰ Tamtéž, str. 121

¹⁷¹ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaur, 29.4.2010

projevům a zároveň více uzavřenější vůči vnějšimu světu, ke kterému se vyjadřují právě jen v kategoriích ironie, extravagance, nadsázky, humoru, anebo prostřednictvím přímé názorové konfrontace s normalizační společností.¹⁷²

Mám – li se pokusit generalizovat nějaký poznatek směřující k sociální skladbě publika, které docházelo na Opatov a předpokládáme – li, že se Lindaurova dramaturgie orientovala především na novovlnné hudební skupiny, pak musím opět vycházet z poznatků z knihy *Excentrici v přízemí*. Odtud se dá vyvodit, že punk a nová vlna byly ve srovnání s předchozími módními proudy více kulturou ulice. Jejich představiteli byli obyčejní kluci a holky často bez vyššího školního vzdělání, kteří však přesto a mnohdy úspěšně dokázali formulovat problémy své generace prostřednictvím přímočarého hudebního projevu. To samé lze pak jistě říci i jejich fanouškovské základně.¹⁷³

7. Interpretace rozhovorů

V této části práce jde o vlastní strukturovanou interpretaci získaných poznatků na základě metody orální historie, které vycházejí z charakteristiky klubů Na Rokosce a Na Opatově, respektive z perspektivy dramaturgických koncepcí Miloše Čuříka a Vojtěcha Lindaura. Při této interpretaci je mým cílem komparace poznatků získaných z rozhovorů s uvedenými dramaturgy a to ve vztahu k tématům, rozpracovaných v jednotlivých kapitolách této práce. Interpretace však prostupuje v menší či větší míře celou práci, přičemž je obvykle doložena citací samotných narátorů! V této souvislosti je na místě zdůraznit, že není absolutně mou ambicí při interpretaci a komparaci přístupů Vojtěcha Lindaura a Miloše Čuříka k dramaturgické koncepci žádným způsobem tyto přístupy hodnotit v kategoriích kvalitní - dobré / nekvalitní - špatné, nýbrž rád bych poukázal na faktory, které implikují rozdílnou podobu jejich dramaturgie. Při tom budu reflektovat interpretaci samotných narátorů s ohledem na jejich životní příběh, společensko – politické aspekty, jejich preference apod.

Při aplikaci komparační perspektivy z mého interpretačního hlediska vycházím nejprve z elementárních údajů. Proto ve stručnosti poukážu na životní příběh obou narátorů, který se odráží i v jejich dramaturgii. Zatímco Miloš Čuřík se cílevědomě a bytostně snažil o realizaci své umělecké perspektivy v rámci veřejného programu, prostřednictvím kterého by

¹⁷² KOLEKTIV AUTORŮ (Josef Vlček, Aleš Opekar, Vladimír Hanzel, Vojtěch Lindaur aj.): *Excentrici v přízemí* (nová vlna v Čechách – příběh dušičkový), Praha Panton, 1989, str. 36

¹⁷³ Tamtéž, str. 39 - 40

předával publiku podněty a informace, Vojtěch Lindaur se na pozici dramaturga dostal víceméně shodu okolností.

Miloš Čuřík byl velmi ovlivněn pobytem ve Velké Británii, který mu umožnil získat kulturní vzdělání a přehled, načež se po návratu do Československa snažil v tomto směru o jakousi osvětu, jejímž ztvárněním se stala právě Čuříkova dramaturgická koncepce, kterou během svého života v různých angažmá prosazoval (*„Nejsem určitě sám, kdo si myslí, že ta cesta a ten dvouměsíční pobyt v Anglii mě vlastně, prostě změnil život, naprosto, naprosto mě jako úplně přenačil...prostě jsem si urychlil, vlastně doplnil to vzdělání...a nešlo jenom o muziku, ale prostě dostal jsem se třeba k literatuře, která tady v podstatě vůbec nevyházela, o který jsem jenom slyšel, idealistická filosofie, Schopenhauer, Nietzsche, Kirkegaard“¹⁷⁴*). V tomto směru ho lze považovat za dramaturga „z povolání“.

Lindaurova dramaturgická koncepce vycházela primárně z jeho nadšení pro věc, z jeho náklonnosti k rozmanitým uměleckým žánrům (zde se vedle hudby velice intenzivně zajímal o výtvarné umění). Výchozí inspirace v tomto směru pro něj představoval časopis *Melodie*, dále antidiskotéky Jiřího Černého a především jeho pobyt v Mělníku v období Lindaurova dospívání. Zde se stal součástí jakési mělnické komunity, kde se umělecky projevovali lidé jako Magdalena Jetelová, Rudolf Němec či Eugen Brikcius.¹⁷⁵ I když neměl možnost získat tak autentické umělecké inspirace jako Čuřík při svém pobytu ve Velké Británii, jeho inspirace mohla navíc přece jen více vycházet z multimediálních zdrojů v Československu (viz. např. rozmach fenoménu audiokazet), které byly v 80. letech dostupnější než v letech sedmdesátých. Jak již bylo zmíněno v předešlých kapitolách Lindaur se dramaturgii výhradně věnoval od roku 1983 až do roku 1985, jeho jediným stálým působištěm byl právě jen Opatov. Po této relativně krátké době, kdy působil coby dramaturg, se zaměřil především na oblast žurnalistiky, kterou mimochodem studoval na Vysoké škole. Coby hudební publicista a moderátor ostatně působí dodnes, na rozdíl od Miloše Čuříka, pro nějž aktivní činnost v oblasti hudby po roce 1989 prakticky skončila, porovnáme – li ji s obdobím let sedmdesátých a osmdesátých.

Co se týče samotné dramaturgie, je nejprve nezbytné reflektovat a pokusit se konfrontovat společensko-politický kontext doby, ve které oba dramaturgové působili. Zde je patrná cílevědomá snaha Miloše Čuříka o legální zastřešení své dramaturgie vzhledem k politickým tlakům, kterým byl společenský a kulturní život v polovině 70. let uprostřed tuhé normalizace vystaven. Tuto domněnku potvrzují ve svých výpovědích oba narátoři. Miloš Čuřík

¹⁷⁴ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹⁷⁵ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

k tomu podotýká: „*Já si obecně myslím a nejsem sám, že vlastně polovina 70. let byla vlastně nejhorsím obdobím tý normalizace...prostě od poloviny 70. let, ten 73. dál tipnul bych si až někdy prostě do té první poloviny těch 70. let to bylo hodně špatný*“¹⁷⁶. „*Ty 80. léta bych se vůbec netroufal srovnávat s těmi 70. léty, to byla skutečně ta normalizace se vším všudy, kdy opravdu se, jak někdo trefně prohlásil, vlastně akorát žilo od jednoho výročí k druhému a vlastně jako prakticky ustal takový ten veřejný život a všechno se odbývalo jako v soukromí. To už já si nemyslím v těch 80. letech*“¹⁷⁷. Vojtěch Lindaaur pak hodnotí pro změnu politické tlaky první poloviny 80. let následovně: „*Od toho tři a osmdesátého uběhly dva roky...dva roky, tři roky to trvalo, ale už to byla spíš sranda boje, že už pak nešlo o kriminál a tak.*“¹⁷⁸). Společensko – politický kontext se tak evidentně odrážel i v přístupu daného dramaturga k oficiálním úřadům a kulturním inspektorům. Zatímco Miloš Čuřík se skutečně svědomitě snažil o legalizaci (tj. o získání povolení) veřejné umělecké produkce s dostatečným předstihem, přičemž jako svou devízu uvádí komunikační a vyjednávací schopnosti, Vojtěch Lindaaur dával bezostyšně najevo svou nekonformitu, když se například uchýloval k falšování „papírů“ dané hudební skupiny, které byly mnohdy považované za představitele undergroundu (příkladem jsou uskupení kolem Mikoláše Chadimy). Jiným potvrzujícím důkazem Lindaurovi odvahy je jeho rezignace na oficiálně požadovaný poměr reprodukované hudby, kdy 80% této hudby mělo připadnout pokrokovým socialistickým interpretům. Zde se však nabízí analogie s dramaturgickou praxí Miloše Čuříka. Oba v tomto případě využívali nedbalé činnosti kulturních inspektorů.

Ve vztahu ke konečnému rozhodnutí příslušného PKS v daném městském obvodě o (ne) povolení k veřejné umělecké produkci oba narátoři definují faktory, které toto rozhodnutí mohly ovlivňovat. V této souvislosti se Miloš Čuřík i Vojtěch Lindaaur jednohlasně shodnou v otázce jakési formalizace a byrokratismu v tom smyslu, že dle blíže neznámého způsobu kulturní odbor Národního výboru hl. m. Prahy či jednotlivá PKS klasifikovala dané hudební skupiny na základě počtu nezávadných vystoupení, přičemž čím více těchto pozitivních „čárek“ u dané kapely úředníci zaznamenali, tím spíše byla jejich případná produkce povolena. Lindaaur však s ohledem na své zkušenosti nemůže potvrdit Čuříkovou domněnku o přístupu ředitele daného PKS, který by byl motivován osobní hrdostí a preferencí při schvalovacím procesu. Čuřík totiž zdůrazňuje, že se daný ředitel chtěl pochlubit jedinečnou hudební produkcí, která se publiku nabízí jedině a pouze v jeho městském obvodě. To

¹⁷⁶ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹⁷⁷ Rozhovor H. Zimmerhaklové s Milošem Čuříkem, 3.3.2008

¹⁷⁸ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

Lindaur odmítá s tím, že dramaturgie klubu, kde se koná živá produkce rockové hudby amatérských kapel, by nejspíš byla tím posledním, čím by se chtěl daný obvod pochlubit (*„Stal se pravej opak, když jednou Petr Dorůžka, kterého ani nevím proč, oslovili z Mladého světa, tehdy Mladý svět uděloval cenu tzv. Bílá vrána a Petr Dorůžka tam právě nominoval dramaturgii kulturního střediska Opatov, no tak to bylo polekání, z toho, z toho to bylo opravdu veliké polekání“*¹⁷⁹). Zde jaksi Lindaur zmiňuje známé memento z doby normalizace „radši na sebe příliš neupozorňovat“¹⁸⁰.

Odlišnou společensko – politickou atmosféru dané doby lze ilustrovat i na příkladu konkrétního vystupování jednotlivých interpretů v rámci veřejných produkcích v klubu. Jestliže se primární motivací vystupujících interpretů v polovině 70. stala technická stránka hudebního projevu (viz. vrcholné období jazzrocku) a až sekundárně se vyjadřovala touha po svobodné tvorbě (viz. alternativní hudební skupiny), notabene se nijak explicitně nevyskytovaly přímé verbální výpady proti státní moci, situace v 80. letech se v tomto smyslu změnila. Snaha kriticky a veřejně se vyjádřit ke stavu společensko – politické atmosféry se stala při nejmenším rovnocenným prvkem technické stránky vystoupení (*„Třeba ti Brňáci, ti se s tím fakt nemazali, máš strach, tak drž hubu...co oni zpívali, to bylo na zavřeni“*¹⁸¹).

V rovině skladby programových celků se oba dramaturgové snažili v maximální míře poskytnout prostor k veřejné produkci neoficiálnímu, amatérskému umění. Skutečně bojovali o prosazení generace umělců, kteří byli zcela ignorováni médii, zřizovatelskými agenturami i samotnými profesionály. Chtěli svým návštěvníkům nabídnout zcela nedostatkové a proto tak vzácné a originální „zboží“, totiž ztělesnění tvůrčího uměleckého svobodného projevu, zcela vymezujícím se proti oficiální scéně (*„Já bych chtěl hlavně zdůraznit, že amatérští muzikanti, to je v našich podmínkách klíčové, protože tady byla spousta takzvané oficiálních kapel. Při vši účtě, já nevím, třeba jak se jmenovala ta kladenská skupina Říhy, ten heavy metal, Katapult, víte, to mě třeba nezajímalo“*¹⁸²). Ovšem zde je třeba zdůraznit, že i když se Čuřík soustředil podobně jako Lindaur výhradně na amatérskou hudební scénu, nijak kategoricky se nebránil možnosti nabídnout v rámci programu Rokosky i hudební skupiny s profesionálním statutem, čímž se přece jen lišil od Lindaura, jehož odmítavý postoj vůči představitelům profesionální hudební scény byl skutečně rezolutní.

Ve svém přístupu se Lindaur a Čuřík dále lišili prostorem, který poskytovali jednotlivým uměleckým žánrům. Zatímco Čuřík se skutečně primárně snažil o přehlídku

¹⁷⁹ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaur, 29.4.2010

¹⁸⁰ Tamtéž

¹⁸¹ Tamtéž

¹⁸² Rozhovor H. Zimmerhaklové s Milošem Čuříkem, 3.3.2008

amatérských hudebních skupin, Lindaaur se stejně tak snažil i o prezentaci výtvarného umění, respektive zakázaných výtvarných umělců na vernisážích, jež se na Opatově opakovaly s železnou pravidelností a postupně vešly ve všeobecnou známost („*Když se řekne Opatov, tak já si vybavuju Opatov spíš prostě jako místo, kde se konaly třeba velice důležitý třeba výstavy výtvarného umění*“¹⁸³). Dle mého soudu tak vše nasvědčuje cílenému záměru Lindaurovi dramaturgie poskytnout prostor skutečně zakázaným a politickým režimem odsuzovaným interpretům („*Vždycky jsem se snažil tam třeba dostat lidi, který strašně dlouho třeba nesměli hrát*“¹⁸⁴).

Porovnáme - li tedy samotný průběhu umělecké produkce tak, jak ji oba dramaturgové skrze svou koncepci realizovali, lze i na tomto tématu zaznamenat jisté shody i rozdíly mezi Milošem Čuříkem a Vojtěchem Lindaurem. Shodnou analogií Čuříkovi i Lindaurovi dramaturgické koncepce je jejich praxe několikadenních festivalů. Ovšem motivace k poskytnutí prostoru většímu množství uměleckých souborů je u obou dramaturgů rozdílná. U Lindaura velké množství účinkujících interpretů nevycházel z nějaké „objektivní“ nutnosti, tak jako v případě Čuříkovy dramaturgie, nýbrž zkrátka z vědomé snahy Lindaura vytvořit ze zdánlivě nesourodého spojení originální a jedinečný projekt. V tom se odlišuje přístup Čuříka, který spíše dbal na kvantitativní stránku věci, čímž chtěl poskytnout rovnocenný prostor k živé hudební produkci všem amatérským hudebním skupinám. V případě Rokosky i Opatova se tedy nejvýznamnější složkou uměleckého programu stala praxe vícedenních festivalů, přičemž můžeme zmínit další a jinou podivuhodnou shodu v tom smyslu, že jak Miloš Čuřík, tak Vojtěch Lindaaur skrze tuto praxi cíleně uskutečňovali (v případě Rokosky, která byla součástí PJD) či navazovali (v případě Opatova, kde byly tyto festivaly zahájeny až po oficiálním zákazu PJD) na myšlenky a tradici PJD. Miloš Čuřík Rokosku proslavil právě prostřednictvím přehlídky amatérských skupin, která se ač krátkodobě stala pevnou a prestižní součástí PJD („*Myslím si jako, že dost často se říkalo, že vlastně ta přehlídka těch amatérských souborů se nakonec stala vlastně doménou těch PJD*“¹⁸⁵). Vojtěch Lindaaur se zase zasloužil o unikátní projekt Opatovských dnů, tedy festivalu, jež se odehrával pravidelně od roku 1983 a jehož koncertní koncepce navazovala na PJD. Umělecký program Opatovských dnů se skládal kromě hudební produkce i z prezentace jiných uměleckých žánrů (zejm. filmová a divadelní představení). V této souvislosti je tedy opět patrná snaha Lindaura

¹⁸³ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

¹⁸⁴ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010, podtrhnutí dílem autora jakožto doklad silného záměru Lindaura

¹⁸⁵ Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, 20.4.2010

o žánrovou a uměleckou pestrost, oproti tomu Miloš Čuřík se v rámci přehlídky opět primárně soustředil jen na hudební skupiny.

Co se týče pravidelnosti umělecké produkce Na Rokosce a Opatově a jejich návštěvnosti, byla situace v obou případech obdobná. K programovému výpadku prakticky nedocházelo a poptávka po neoficiální hudební produkci byla skutečně vysoká, což se odráželo i v bohaté návštěvnosti. Odlišná situace v této souvislosti však nastala v případě produkce jiných uměleckých žánrů. Vysoká návštěvnost Rokosky se totiž udržela i přes Čuříkovu tendenci nabízet intelektuálně náročnější projekty (např. veřejné předčítání literárních děl, kdy uvádí namátkou Beatnickou poezii). „*Prostě to byli přemýšliví lidi, no je to pochopitelný, protože to, co jsem ji tam předkládal, prostě nutilo k zamyšlení, vždyť to nebyly žádné prostě jako masový produkce*“¹⁸⁶. Na druhé straně Lindaurova snaha nabídnout kromě hudební a výtvarné produkce i jiné umělecké projekty doplatila právě na slabou poptávku ze strany publika. Jednalo se například o divadelní představení, kinokavárny apod. Největší zájem tak souvisel především s hudební produkcí, která však z hlediska žánrového zaměření rovněž vykazovala rozdílné rysy, porovnáme - li scénu Na Rokosce a Na Opatově. Zatímco Rokoska v době své existence představovala významný prostor pro jazzrockové hudební skupiny a začínající alternativní scénu, Opatov vešel v širší známost především tím, že se stal výchozím prostorem zejména pro novovlnné hudební skupiny. Rozdílné žánrové vymezení obou klubů pochopitelně implikuje i odlišné prvky pódiové, výrazové i instrumentální prezentace, tak jak o tom podrobněji referuji v rámci kapitol 6.1.3 a 6.2.3. V principu však lze podtrhnout základní a určující motivaci společnou pro drtivou většinu představitelů neoficiálního umění vystupujících Na Rokosce i Opatově a sice potřebu vyjádřit jakýsi pocit odcizení vůči normalizačním a oficiálním společenským podmínkám za použití bizarních a absurdních výrazových (zvukových, obsahových etc.) prostředků: „*Že člověk byl už z té doby, z toho, co, z toho, co je obklopovalo v tom normálním světě už tak prostě zmagořelej ... že prostě dělal cokoliv, co byla zábava, veselý, jiný prostě... spíš forma vydělení se jakoby z toho oficiálního radostného světa*“¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Tamtéž

¹⁸⁷ Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, 29.4.2010

8. Závěr

Prostřednictvím této práce jsem se snažil ilustrovat autentickým způsobem atmosféru pražské klubové scény v 70. a 80. letech 20. století v období tzv. normalizace prostřednictvím komparativní perspektivy, v níž jsem konfrontoval tehdejší nejvýznamnější reprezentanty neoficiální klubové scény v Praze a sice Rockové a jazzové centrum Na Rokosce, fungující v letech 1973-1977 a Opatovské kulturní středisko v období dramaturgického působení Vojtěcha Lindaura, tj. v letech 1983–1985.

Výchozím nástrojem pro onu komparaci se stala dramaturgie obou klubů, respektive dramaturgická koncepce Miloše Čuříka Na Rokosce a již zmiňovaného Vojtěcha Lindaura Na Opatově. Na základě metody orální historie jsem prostřednictvím rozhovoru s oběma pány získal skutečně komplexní a autentické poznatky k výzkumnému tématu. Komplementárním a nezbytným doplňkem pro pochopení širších (i životopisných) souvislostí, spojenými s oběma dramaturgy, se staly transkribované rozhovory, které s nimi v minulosti (ale pro účely jiných výzkumných projektů) vedli pracovníci COH ÚSD AV ČR, konkrétně Miroslav Vaněk s Vojtěchem Lindauřem a Hana Zimmerhaklová s Milošem Čuřikem.

Primárně jsem se v práci tedy zabýval charakteristikou dramaturgií Rokosky a Opatova, jež byla zásadním způsobem determinována právě přístupem Miloše Čuříka, respektive Vojtěcha Lindaura. Dále jsem se snažil definovat ty faktory, které mohly dramaturgii potenciálně ovlivňovat, což se pochopitelně odráželo na konkrétní podobě uměleckého programu klubu. K tomu je nezbytné přihlídnout k interpretaci těchto skutečností samotnými narátory s ohledem na jejich životní příběh, charakter, společensko – politické aspekty, na jejich preference etc. Celkové dopady a vlivy zmíněných faktorů na konkrétní podobu klubové dramaturgie se pak tedy staly předmětem závěrečné komparace v této práci.

Při zkoumání celkového vyznění dramaturgických koncepcí bylo nejprve nutné charakterizovat její dílčí aspekty. Jedná se například o otázku zastoupení různých uměleckých složek (hudební produkce, respektive živé vystoupení hudebních skupin, prezentace výtvarného umění, projekce filmů, divadelní tvorba, vystoupení pantomimických souborů či literární přednesy etc). Dalším aspektem může být vliv určitých faktorů na intenzitě zastoupení té které umělecké složky, na určité žánrové vymezení produkce, na rozsah této produkce etc., přičemž oba dramaturgové striktně vycházeli především ze svých postojů a preferencí. Zajímavou se též jeví umělecká či organizační inspirace Miloše Čuříka i Vojtěcha

Lindaura při tvorbě uměleckého programu, kterou oba nacházeli v aktivitách Jazzové sekce, což implikuje její zásadní význam pro tehdejší kulturní život.

Esenciálním kritériem dle něhož se při tvorbě uměleckého programu klubu shodně řídili oba dramaturgové byla jistě otázka kvality, jak ve smyslu technickém, hudebním, tak ve smyslu originality a neotřelosti uměleckého sdělení. Chtěli ve své dramaturgii maximálně věnovat prostor těm interpretům, kteří se snažili o skutečně svobodnou tvorbu, nereflektující diletantská doporučení oficiálních kulturních středisek. K vyjádření svobodného projevu pak používali čím bizarnější prostředky, čím větší byl tlak a represe ze strany oficiálních úřadů. V této souvislosti je zřejmá jejich náklonnost k amatérským a neoficiálním interpretům. Je však pozoruhodné, jakým způsobem se oba dramaturgové v procesu tvorby programových celků dokázali postavit společensko – kulturním tlakům v tom smyslu, že se vždy dokázali s vystupujícími interprety osobně ztotožnit a nepodléhali tak žádným kompromisům, které by snížily kvalitu uměleckého programu. V době normalizační atmosféry tak dokázali Miloš Čuřík Na Rokosce i Vojtěch Lindaur Na Opatově vytvořit „ostrůvky“ svobodné tvorby, což však mnohdy vedlo k jejich konfliktům s bezpečnostními složkami. Ten nejzávažnější konflikt s fatálními důsledky pro oba dramaturgy pak představuje legendární koncert Nico na Opatově z roku 1985, na němž se shodou okolností (a jaksí symbolicky) organizačně podíleli oba dramaturgové.

Závěrem musím ocenit tento výzkumný projekt i z osobního hlediska a vysvětlit jeho přínos i pro mou osobu. Metoda orální historie je totiž přínosná v tom, že umožňuje tazateli seznámit se s jinou životní perspektivou a názorem skrze jedinečné a autentické výpovědi narátorů, porozumět prostřednictvím příběhů jednotlivců celkovému historickému kontextu a jeho dopadu na každodenní realitu života lidí. V neposlední řadě tato metoda implikuje důležitou lidskou vlastnost a sice umění naslouchat druhým.

9 Použité prameny a literatura

9.1. Prameny

9.1.1. Tištěné prameny

BÁRTA, J.: Rigorózní práce FF UK, rozpracování hudební skupiny „Nahoru po schodišti dolů band“ v akci STB „Hera“ v první polovině 80. let 20. století.

MÜCKE, P.: Krok za krokem. Orální historie, věda a společnost. In: Naše společnost 4, 2006, č.1.

ZIMMERHAKLOVÁ, H.: Nico – legenda hudebního undergroundu (případová studie), v tisku.

Rozhovor Miroslava Vaňka (COH ÚSD AV ČR) s V. Lindaurem ze dne 14.4.2008.

Rozhovor Hany Zimmerhaklové (COH ÚSD AV ČR) s Milošem Čuříkem ze dne 3.3.2008.

9.1.2. Rozhovory s pamětníky (metoda orální historie)

Rozhovor Martina Husáka s Milošem Čuříkem, Praha, 20.4.2010

Rozhovor Martina Husáka s Vojtěchem Lindaurem, Praha, 29.4.2010

9.1.3. Elektronické prameny

Bigbít 1956-1989, Česká televize, elektronická podoba dokumentárního cyklu, <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/praha80let/08-opatov.php>. Zpracoval Petr Hrabalík (čerpáno online ze dne 7.5.2010)

Internetové stránky Jiřího Černého,

<http://www.nacerno.cz/view.php?cisloclanku=2004121301> (čerpáno online ze dne 29.5.2010)

Internetové stránky hudební skupiny SBB, <http://www.sbb.pl/sbb/> (čerpáno online ze dne 25.5.2010)

Editions Of Contemporary Music, evropský label pro jazzovou hudbu,

http://en.wikipedia.org/wiki/Edition_of_Contemporary_Music (čerpáno online ze dne 20.5.2010)

Výzkumné, informační a vzdělávací centrum pro umění a kulturu,
<http://www.proculture.cz/cultureinfo/kulturni-politika-v-cr/praha/nejvetsi-prazske-sidliste-zrusilo-kulturni-dum-opatov-1332.html> (čerpáno online ze dne 15.5.2010)

E_Úvod do společenskovedních metod. On line. Dostupné z:
<http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614> (čerpáno online ze dne 21.4. 2009)

9.2. Literatura

- ALAN, J. (ed.): *Alternativní kultura*, Příběh české společnosti 1945 – 1989, Lidové Noviny Praha, 2001.
- BRYMAN, A.: *Social research methods*, Oxford University Press New York, 2004.
- HENDL, J.: *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha Portál, 2005.
- CHADIMA, M.: *Alternativa* (svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let), Brno Host, 1992.
- CHENAIL, R.J.: *Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě?*, in: Biograf, 1998/15 – 16.
- KOLEKTIV AUTORŮ (Josef Vlček, Aleš Opekar, Vladimír Hanzel, Vojtěch Lindaur aj.): *Excentrici v přízemí* (nová vlna v Čechách – příběh dušičkový), Praha Panton, 1989.
- KOUŘIL, V.: *Jazzová sekce v čase a nečase (1971 – 1987)*, Praha Torst, 1999.
- LINDAUR, V. – KONRÁD, O.: *Bigbít*, Praha Torst, 2001.
- OTÁHAL, M.: *Opozice, moc, společnost 1969 – 1989* (příspěvek k dějinám „normalizace“), Praha Maxdorf, 1994.
- VANĚK, M. a kol.: *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy* (skriptum). FF UP Olomouc, Olomouc 2003.
- VANĚK, M. a kol.: *Ostrůvky svobody* (Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu), Praha Votobia (ÚSD AV ČR), 2002.
- VLČEK, J.: *Rock na levém křídle*, Edice :dokumenty Jazzové sekce“, vychází jako interní tisk JS, 1983, str. 8

10. Přílohy

Součástí následující přílohy budou transkribované rozhovory a protokoly (záznam o rozhovoru), které jsem realizoval v dubnu roku 2010 s narátory Vojtěchem Lindaurem a Milošem Čuříkem. Ke zveřejnění těchto rozhovorů pro účely výzkumného projektu jsem od obou narátorů dostal jednoznačný souhlas, ovšem nakonec jen v podobě ústní. Proto jsem se rozhodl na tomto místě zformulovat následující prohlášení:

„Za správnost faktů a tvrzení nesu já sám plnou odpovědnost, a proto jedině má osoba smí dát souhlas k uveřejnění částí této práce k jiným, než studijním účelům.“

V Praze dne 20.6.2010

.....

10.1. Miloš Čuřík

10.1.1. Protokol o rozhovoru

Narátor: MILOŠ ČUŘÍK (M.Č.)

Tazatel: MARTIN HUSÁK (M.H.)

Datum a místo realizace rozhovoru: 20/04/2010, Praha 9

Rozhovor se uskutečnil v prostorách učebny, kde byly eliminovány veškeré možné rušivé momenty, což přispělo k soustředění tazatele i narátora a tedy k celkovému zkvalitnění narátorovy výpovědi. Narátor se prezentoval přátelským a směrem k tématu zaníceným přístupem. Jeho bezprostřednosti a zaujetí, vyzorované z narátorových nonverbálních projevů (smích, gestikulace), odpovídala i energie, kterou vkládal do svých výpovědí. I když se jednalo o první rozhovor, během kterého jsem dodržel obecně doporučenou délku 90 minut, narátor nejevil známky únavy či znužení, ba naopak. Velice mě překvapila narátorova faktografická přesnost, srovnám – li jeho některé výpovědi s údaji z tištěných pramenů. Tato přesnost se vztahovala jak k názvům hudebních souborů, tak ke jménům osob či k periodizaci činnosti Jazzového a rockového centra Na Rokosce (výjimka však potvrzuje pravidlo). Z přístupu narátora je zřetelné, že se neuchyloval k zamlčování některých faktů či nějakého

období. Úzké vymezení výzkumného tématu rovněž přispělo ke skutečnosti, že výpovědní hodnota je, troufám si tvrdit, poměrně vysoká, čímž téměř došlo k teoretické saturaci. Nutnost dalšího rozhovoru tedy není dle mého soudu natolik naléhavá.

Za jednoznačné přínosy rozhovoru lze označit i narátorovo doporučení na další osoby, které mohou přispět k prohloubení poznatků o daném tématu. Další doporučení se týká vhodné pramenné základně, ze které mohu při bádání čerpat, přičemž se mnohdy již shodovala s tou literaturou, o které již vím.

Jediným hlavním problémem, s čímž jsem se jako tazatel vyrovnával byla tzv. „zabíhavá“ sdělení narátora, kde bylo nutné do jeho výkladu vstupovat tak, aby se skutečně vztahovala k výzkumnému tématu, i když se tím narušil proud narátorova vyprávění. Tak jsem několikrát intervenoval do jeho výpovědi. Tento vypravěčský rozptyl přičítám širokému záběru, který narátor ve svém profesním životě podstupoval. Nepatrné problémy pak představovaly některé odmlky během rozhovoru, což spíše než problémy s pamětí signalizovalo jistou narátorovu roztržitost, vyplývající z jeho energického vypravěčského přístupu.

10.1.2. Transkripce rozhovoru

M.H. (Martin Husák): Já bych, já bych Vás jenom poprosil, jestli byste se, já vím, že je to už zaznamenáno v materiálech, ale jestli byste se představil z hlediska profesního, převážnou část Vašeho života jsem, jsem se vlastně dočetl, že jste byl tedy umělec mluveného slova, tak jestli k tomu můžete něco říct, tak nějak ve stručnosti.

M.Č. (Miloš Čuřík): Tak velice ve stručnosti, já jsem původně, ale to teď vememe zkrátka, já jsem původně vlastně ...po absolvování základní školy jsem (...)...vlastně...absolvoval střední průmyslovou školu chemickou, což v té době mimochodem byla velice prestižní škola, to bylo nesmírně obtížné se tam dostat, já byl teda jako premiant ve třídě, jo, to podotýkám...Jsem docela hrdej na to, že si dodneska pamatuju nějaký prostě názvy chemických prvků (pousmání) atp.. Jak víte tak ta škola se nachází v budově bývalého gymnázia, který navštěvoval třeba Voskovec, Werich, prostě škola s neuvěřitelnou tradicí, jo, to bylo kdysi reálné gymnázium. Potom jsem ještě vlastně, ale to už jsem tušil, že to, že to nedopadne, jsem asi něco přes rok strávil na Vysoké škole chemicko technologické v Dejvicích, ale protože už vlastně na té základní škole jsem měl nějaké literární ambice, prostě asi podobně jako spousta jiných lidí jsem psal třeba poezii že jo a byl jsem docela vyhlášený recitátor, tak potom jsem sběhl vlastně k tomu kumštu jako jo...Jenomže prostě

přišel do toho osmašedesátý rok, to znamená, že já jsem vlastně měl neuvěřitelný štěstí, že jsem mohl poprvé vycestovat do západní Evropy v roce 1966 a samozřejmě moje první cesta směřovala do Velké Británie. Dodneska si pamatuju adresu tehdy jaksi ofe, oficiálního fanklubu Beatles, protože to byla moje kapela, že jo... Tam jsem dokonce získal takovou relikvii, prostě oficiální fotografii, eh, s podpisy všech čteř, čtyř členů té skupiny

M.H.: Hm, tak to je krásný

M.Č.: Hm no tak to je prostě jako jeden ze skvostů té mojí sbírky... A teď se dostaneme

M.H.: Jo, jestli můžu, tam vlastně, jestli můžu navázat ještě tak vlastně v té Anglii byl asi ten milník, který Vás asi ovlivnil dá se říct do budoucna hodně, co se týče... té rockové muziky obecně, dá se říct

M.Č.: Ano, ano... Nejsm určitě sám, kdo si myslí, že ..ta cesta a ten dvouměsíční pobyt v Anglii mě vlastně, prostě změnil život, naprosto, naprosto mě jako úplně, ... (...) přenačil ... Já jenom chci říct, že třeba, když jsem nastupoval na tu chemickou průmyslovku, tak jsem o moderní muzice nevěděl vůbec nic, v podstatě já si uvědomuju, že třeba, jako poprvé jsem slyšel názvy jako Shadows prostě, Beatles, že jo a Rolling Stones a tak dále, v tom dvašedesátým roce od svých spolužáků

M.H.: Jo takhle, takže, takže tam se započal vlastně Váš zájem

M.Č.: Tam se započal ... já jsem se vlastně zajímal jako nějak prostě o... Ale opravdu naprosto upřímně říkám, že vlastně jsem o té muzice nevěděl prakticky vůbec nic... Tam teprve jsem přišel do styku prostě s těma nahrávkami A zdá se, že mě to muselo asi hodně, hodně chytout, prostě jsem si urychlil, vlastně doplnil to vzdělání, takže, když jsem potom přišel do té Anglie, no tak to bylo naprosto fantastický, protože vlastně poprvé jsem měl možnost slyšet řadu těch kapel na živo... Nešlo jenom o muziku, ale prostě dostal jsem se třeba ..eh k literatuře, která tady v podstatě vůbec nevycházela, o který jsem jenom slyšel, konkrétně mě vždycky zajímala takzvaná jako že..tzv. subjektivní idea, idealistická filosofie, Schopenhauer, Nietzsche, ehm prostě... Kierkegaard a další a další, takže musím říct, že prostě když jsem po těch dvou měsících vracel do Prahy, tak jsem byl obtěžkaný dvěma kuframa, který byly plný vlastně gramofonovejch desek a publikací, já jsem si prostě na ně vydělal ehm... samozřejmě brigádou, že jo, jak jinak jako, byl jsem považovaný za jednoho z nejlepších česáčů, no pochopitelně, protože, ostatní prostě, to co prostě jaksi..nasbírali tak většinou hned zkonzumovali, zatímco já prostě jsem kmital že jo jak fretka, vprostě, abych si vydělal co nejvíc peněz právě na tyhle věci jako jo.

M.H.: Takže to pak vlastně předznamenalo Vaší profesní cestu, když jste se vrátil, ten zájem a ta zkušenost pak předznamenala tu vaši kariéru

M.Č.: Přesně tak, když jsem se vrátil, tak vlastně, jestli si dobře vzpomínám tak vůbec vlastně první ..jaksi veřejné vystoupení (eh) jsem měl v klubu Futura na Smíchově , protože jsem si z té Anglie přivezl (eh) desky (eh), konkrétně velice mě zaujala skupina Animals a potom třeba Spenser Davis čili .., já si vzpomínám, že že jsem horko těžko vysvětloval organizátorům toho klubu , proč se zrovna ten můj pořad se má jmenovat syrové zvuky Animals, jo, ale skutečně prostě jako ten pořad se uskutečnil , vím, že prostě na plakátě byla vyprodukovaná vlastně ten obal té desky, takže tam to začalo, no a potom samozřejmě jsem měl potřebu (ehm) jaksi sám .. prostě převzít otěže, nebo prostě takže, vlastně tam do toho roku 68 se vlastně datuje, jestli si dobře vzpomínám .. vznik toho mého prvního jako klubu..nešlo jenom o umění, hudební klub jo, to předesílám, protože to mě vlastně potom provázelo celou tu mojí kariéru, mně šlo vždycky o to, prostě představit, jaksi umění v tý celistvosti, čili prostě když muzika, tak samozřejmě výtvarné umění, tak film, literatura a podobně, jo.

M.H.:Což se tedy potom projevilo na tý Rokosce, ale když to vezmem po pořádku, tak vlastně ehmpvní ten klub, kterej, jak jste teďka zmiňoval, tak jste začínal tam (Futura – pozn.) a pak to pokračovalo,kdybychom tu dramaturgickou kariéru nějak jaksi poskládali

M.Č.: Ano, ten první klub vznikl v Zahradním Městě v obchodním centru Cíl, to byl takový velice hezkej sál, eh, měl prostě jistou nevýhodu, protože těsně sousedil se stanicí Veřejný bezpečnosti, jo takže já si vzpomínám, že třeba, čas od času jsem pochopitelně já byl prostě jaksi obviněn z toho, že (ehm), že prostě umožňuji, jaksi návštěvníkům toho klubu, aby prostě se tam konaly orgie, že jo samozřejmě prostě, aby, aby ... jaksi se tam jaksi narkomané se tam prostě projevovali a tak dále..ale už tehdy vlastně v tom tom Cíli, tam už vlastně ten koncept, o kterým jsem jako před chvílí mluvil, ten už tam vlastně jako byl

M.H.:Byl zakomponován..

M.Č.: Byl zakomponován, čili tam byli prostě , jinak ten sál, jestli si vzpomínám dobře tím, já myslím, že měl kapacitu přibližně asi ... 100 míst přibližně, takže tam prostě hrály jako jako takový menší jako obsazení, občas, já si ještě dodneska vzpomínám, bohužel jsem zapomněl ten název, ale třeba tam se představilo velice zajímavý duo ve složení Luboš Andršt a tehdy že jo a myslím vlastně dodneška guru prostě hry na citharu, on byl v tý době vlastně jedinej, kdo v té době vlastnil ten nástroj díky rodičům, kteří prostě působili v zahraničí, to byl, to byl Tomek, který taky hrál pochopitelně na na velice zajímavý perkusivní nástroje a tak.. No ale zároveň tam prostě jako se konala už pantomima eh, nedílnou součástí těch programů byla projekce krátkometrážních filmů, tady bych chtěl zmínit jaksi velice pozitivní roli, řady západních ambasad

M.H.: Hm pardon, to už teda víme toho rozhovoru od paní Zimmerhaklový, vlastně, že tam vlastně filmy McLeana, že jo

M.Č.:McLarana

M.H.: McLarana pardon

M.Č.: Ty jsem si půjčoval na kanadské

M.H.:ambasádě

M.Č.: velvyslanectví, potom třeba Francouzi měli vynikající dokumenty o výtvarném umění, nebo si vzpomínám anglický kulturní středisko, tam jsem si zapůjčil třeba namátkou film, který se jmenoval Setkání Východu a Západu, na kterém bylo zachycené vystoupení Ravy Šamkara, z tehdy naprosto fenomenálního a pravděpodobně nejvýznačnějším jaksi kytaristou klasický muziky Johnem Johnem Brumem, jo takže, prostě spousta takovýchhle věcí a samozřejmě nechci zapomenout na místní produkci, konstatuji, že jsem byla asi první, kdo začal programově do těch pořadů jaksi zakomponovávat tvorbu krátkometrážních filmů Jana Švankmajera, nebo dalších vynikajících jaksi ti lidé dneska bohužel prostě já myslím, že že už vlastně řada z nich jakoby, doufám, že se mýlím, ale mám dojem, že upadli v zapomenutí, třeba to byl já nevím Ivan Renč, ty výtvarníci jako Štěpánek, s velkým ohlasem jsem promítal třeba ty medvídky od Břetislava Pojara (pousmání), jo, ale třeba, co bylo takový specifikum a ne vždy se setkalo s kladným ohlasem bylo třeba zařazování filmů se sportovní tematikou, teď si vzpomínám, že jsem třeba jaksi promítal film o ...o , bylo to utkání o profesionálního mistra světa v těžký váze

M.H.:V boxu

M.Č.: V boxu, samozřejmě bez původního zvuku, to byla taková jako moje specialita a k tomu jsem přiřadil mnou vybranou muziku, jo..

M.H.: Takže to mělo ten efekt

M.Č.: Mělo to ten efekt, samozřejmě já jsem se vůbec tehdy jako ňák moc nezabýval, jako jestli je to jaksi perfektně synchronizovaný, ale ono většinou vycházelo

M.H.:Působilo

M.Č.:vycházelo,jo

M.H.: Jo dobře, takže to je teda Cíl Zahradní Město a pak jste tedy přesunul svoji aktivitu na tu Invalidovnu

M.Č.: Ano a pak jsem měl nějaké problémy, že jo, to už bývalo tehdy zvykem, čili jsem byl takzvaně odejit

M.H.:Ano

M.Č.:A po čase jsem se uchýlil prostě v podobném, vlastně identickém zařízení, jenom prostě na opačném konci Prahy, možná víte, že vlastně každá městská čtvrť měla své kulturní..

M.H.: středisko

M.Č.: středisko jo čilo, jo z toho pražského kulturního střediska na Praze 10 jsem se přemístil na Prahu 8, do Kobylis

M.H.: Tam vlastně jste převážně tu svoji profesní kariéru dá se říct, tam vlastně bylo to Vaše těžiště, na Praze 8 dá se říct

M.Č.: Tam bylo to těžiště potom, tam totiž vlastně...jsem jaksi..tam jsem vlastně vytvořil ta centra dvě, to znamená, že jednak existoval Labyrint na Invalidovně, to byl takovej malej sálek v těsný blízkosti dnešní jaksi zastávky metra a potom (ehm).. vlastně o něco později vzniklo to Rockové a jazzové centrum na Rokosce

M.H.: Na Rokosce, to je tedy vlastně téma naší diskuze a dá se říct, že tedy , to navazovalo na tu tu produkci na Invalidovně, to navazovalo pak ta produkce na Rokosce, respektive ukončili jste působení na Rok na, pardon, v Labyrintu a pak jste přesunul se na Rokosku

M.Č.:Není

M.H.:Nebo to bylo současně?

M.Č.:To bylo současně

M.H.:Takhle

M.Č.:Napřed vznikl ten Labyrint, víte v tom labyrintu vlastně probíhalo to, co už jsem vlastně, vlastně zmínil v souvislosti s tím Cílem

M.H.:Ano

M.Č.:Jo tam to pokračovalo, pokračovalo prostě opět to vystoupení že jo jako takovejch komorních vlastně formací (ehm), vzpomínám si, že když prostě jaksi tato oblast nebyla teda jaksi předmětem mého největšího zájmu, tak třeba tam několikrát vystoupili i třeba folkaři, vzpomínám třeba ..Vlastu Třešňáka, nebo Zuzanu Michnovu, teď si nevzpomínám, jestli s celým Marsyasem

M.H.: Marsyasem

M.Č.: Jo ale tam vlastně pokračovala ta moje činnost že jo, jako literárně, hudebně filmová a výtvarná, jo

M.H.: Výtvarná

M.Č.: Abych nezapomněl vlastně na té Invalidovně se mimo tyto pořady, které se konaly pravidelně každý týden, tak jsem taky

M.H.:ano

M.Č.:Tak jsem taky zahájil činnost filmovýho klubu, to je kapitola sama jaksi pro sebe, tam vlastně já jenom chci říct, že jsem promítal filmy na 16 mm a řada těch filmů, které byly oficiálně vyřa, vyřazený, nebo zakázaný jaksi tehdejším režimem , třeba tehdy já nevím půl roku ještě byly k dispozici na tý šestnáctce, za všechno uvedu jeden příklad, třeba přeháním, ale obrazně řečeno celá Praha přijela na Invalidovnu (ehm) podívat se na film Ivana Passera Intimní osvětlení, který byl už více než půl roku oficiálně zakázaný a soudruzi ho prostě jaksi zapomněli vyřadit i na tý šestnáctce,jo

M.H.:Dobře dobře tak..

M.Č.:Čili, abych to prostě vrátil znovu k tomu tématu, ten Labyrint ten pokračoval jaksi nepřerušene dál a vzhledem k tomu, že ten sál měl velice malou kapacitu a já jsem měl potřebu jaksi (ehm) uvádět jaksi hudební skupiny pro větší počet návštěvníků a samozřejmě třeba taky ze zvukových důvodů, tak to byl ten důvod

M.H.: Ten hlavní důvod

M.Č.: proč jsem založil, to byl hlavní důvod, proč jsem založil to Rockové a jazzové centrum

M.H.:Dobře, takže a mohl byste mi říct, že jsem vybral zrovna klub na Rokosce, tak v čem, jestli by se to takhle dalo říct, v čem ta Rokoska byla jaksi výjimečná ve své době, nebo v čem se odlišovala, dá se jí, dá se jí jako přisoudit nějaký vlastnosti, který byly v té době ojedinělý

M.Č.: No, to by měli posoudit jiní, ale já osobně

M.H.:Nebo váš záměr..jakej byl

M.Č.: Ano ano, já si myslím, že co bylo klíčový, za prvé prostě hm, jaksi konstatuji, že ...styk s živou muzikou je naprosto nezastupitelnej jo, to znamená, prostě to byl ten samozřejmě, o tom už jsem mluvil, ta potřeba uvádět živý kapely, ale u toho nezůstalo, (ehm), mně bylo naprosto jasný, protože já jsem se vlastně pohyboval do určitý míry i v té takzvané oficiální sfěře, pokud šlo o muziku, já jsem třeba, já nevím,ale alespoň pan doktor Dorážka si myslí, že jsem jakýmsi (smích) teoretikem jazzrocku, čili já jsem jezdil se špičkovejma kapelami, jako byl třeba impuls nebo Energit, ve kterém v tý době já nevím, to byla neuvěřitelná sestava, tam třeba vystupoval já nevím, dej mu pán Bůh věčnou slávu, ehm prostě fenomenální baskytarista Padrůněk, že jo, společně prostě s Mišíkem, s Lubošem Andrštěm a na bicí hrál Karel Jenčík třeba jo, nebo jsem v tom Energitu hrál v jiný sestavě třeba Viklický a dnes už taky bohužel jaksi zemřelej vynikající soprán saxofonista (ehm) Rudolf Ticháček, čili těch sestav bylo, já jsem jezdil s jazzmanama s Hulanem, Velebným, prostě dokonce na nějaký besedě jsem byl třeba s Martinem Kratochvílem, prostě opravdu toho bylo hodně a o to víc mě šlo o to teď se dostávám vlastně k meritu tý věci, šlo mě o to, vedle

těch kapel, který samozřejmě měli nesporný kvality představit prostě tu amatérskou scénu, která se vyznačovala tím, že pokud šlo prostě o ty dovednosti, tak samozřejmě jaksi nebylo možno ..(ehm) naprostou většinu těch muzikantů srovnávat prostě s těma profesionálama, jo , jenomže o to nejde, zdaleka o to nejde

M.H.:Tam jde o ten projev...

M.Č.:O ten projev svobody prostě a hmm, musím konstatovat teď s odstupem let, vlastně ono šlo i o naprosto originální tvůrčí záměry, který prostě u těch profesionálních kapel prostě z mnoha nejrůznějších důvodů jaksi se nemohly prostě projevit

M.H.:Tam to bylo jaksi monotónně nadiktovaný

M.Č.:Tam to bylo monotónně

M.H.:Jak mají vystupovat

M.Č.:Samozřejmě bylo to všechno prostě všechno pochopitelně jaksi .. pod kontrolou značnou a víte, vono když prostě třeba přišel jazzrock, to byly takový absurdní situace

M.H.:To bylo kdy, jestliže můžu zeptat,ňáká datace

M.Č.:To byly prostě někdy takový jako že jo ty začátky prostě těch 70. léta, ta první polovina těch 70. let, že jo, což vlastně bylo to nejhorší období společensky ano a ten jazzrock víte, nám se třeba stalo že a nebylo to nic neobvyklých , že na takový koncert jazzrocku, který byl prostě posluchačsky velice náročný, abychom si rozuměli ten jazzrock to byla naprosto jako prostě artistní záležitost, velice prostě jaksi (ehm) složitá prostě a pro řadu posluchačů těžko uchopitelná, ale na ty koncerty třeba chodily tři generace, protože v té době vlastně

M.H.:To je krásný..

M.Č.: Ta rocková muzika, to, co ty lidi opravdu chtěli jako bytostně poslouchat, tak prostě nebyla jako vlastně k dispozici jo

M.H.:K dispozici, ono vlastně dá se říct trošku se ten rock vlastně schoval za ten jazz

M.Č.: No samozřejmě

M.H.:Aby to navenek to působilo na úřady

M.Č.:Ano ano přesně tak, čili já jenom chci říct, že to byl asi ten důvod, proč jsem měl potřebu vedle té oficiální scény prostě představit že jo jako kapely amatérský, ale v tom smyslu, že prostě za ta vystoupení oni vlastně nebraly žádný honorář, většina těch kapel působila jako soubory ZUČ právě při těch (pousmání) kulturních střediscích a těm lidem v podstatě nešlo o nic jinýho, než prostě se jak se říká hezky česky realizovat, pokud možno co nejsvobodnějš a to byl ten důvod, proč vlastně postupem času najednou vlastně to těžiště tý mojí činnosti se právě přesunulo na ty amatérský soubory, proto tam byla potřeba vlastně vytvořit prostě nebo ..založit ňáký ten festival, který se .. tuším, že čtvrtý..

M.H.: Čtvrté pražské jazzové dny

M.Č.: Čtvrté pražské jazzové dny vlastně ano, tak tam poprvé vlastně ten festival těch amatérských skupin se stal ..

M.H.:Součástí

M.Č.:Součástí

M.H.:Jo, tak to jsem si našel v té knize pana Vladimíra Kouřila, tam je to výborně popsané..

M.Č.:To je velice důvěryhodná publikace

M.H.:Ještě právě, jestli můžu, ta Rokoska, vy jste ji založil, pamatujete si kdy přesně?

M.Č.: Já jsem tu Rokosku založil, jestli se nemýlím v roce 1973 v září za velice zajímavých okolností, to, to, myslím, že asi nezapomenu..Jestli se nemýlím, muselo to být den poté, co tuším, že inspektor Trojan zakázal vystoupení skupiny Blue effect v Lucerně a já jsem tam vlastně ten večer před tu Lucernu přišel a nabízel jsem eh návštěvníkům toho neuskutečněného koncertu vlastně lístky na zahájení činnosti Rockového a jazzového centra a pikantní na tom bylo..

M.H.: A prvním koncertem..

M.Č.:Prvním koncertem právě byl ten Blue effect (pousmání)

M.H.:Jo takhle, no tak to je to je teda docela odvaha ..

M.Č.:No ale ..Dobře, ale je to zároveň prostě jaksi vypovídající velice , protože vidíte ,že vlastně to, co prostě nebylo možný třeba jako na té celoměstský úrovni, tak najednou prostě

M.H.:Na té Praze 8

M.Č.:To je krásnej doklad toho, že vlastně přes ty všechny možný zákazy prostě a a příkazy že jo a a různý nařízení, že prostě..

M.H.:Takže dá se označit tedy koncert Blue effectu, Modrého efektu později jako první koncert v tom centru

M.Č.: ano ano

M.H.:Takže to pro Vás taky byla dobrá reklama, když to takhle řeknu

M.Č.:To byla naprosto, to byla ta nejlepší reklama

M.H.:Ano nejlepší reklama, takže se to dostalo do podvědomí hodně rychle mezi obecnstvem

M.Č.:Ano, ano

M.H.: A ještě se chci zeptat na té Praze 8 tam jste měl tuhle jaksi povolenku, nebo to vůbec ten koncert zrealizovat tak, vy jste tam měl někoho jako nějakou spřízněnou duši v uvozovkách, vtom smyslu, že ..

M.Č.:Ne neměl, vůbec ne..

M.H.:Jak se to vlastně mohlo stát, že tam byl pracovník, kterej tam měl k tomu blíž co se týče...

M.Č.:Ani to nemohu potvrdit, víte co, já si tuhleto otázku taky velice, nebo občas kladu, já mám skutečně takovej dojem, víte tehdy šlo o čárky hodně, to znamená , prostě jako .. samozřejmě ty aktivity toho kulturního domu jako podle mého soudu jako nebyly nikterak výrazný jako jo, to platilo všeobecně, ale právě prostě šlo o to mít co nejvíce těch čárek, těch uskutečněnejch jaksi programů a myslím si, že tam mohla sehrát jistou roli.. třeba i osobní ješitnost ředitele toho kulturního domu, no prostě chtěl mít co, prostě v těch ostatních obvodech neměli..jo a je teda pravda, že já jsem taky poměrně vemlouvavej, jo, že jsem to hodně jaksi prostě prosadil, protože vlastně nakonec se stejně jako tím cizím perím chlubilo to vedení toho kulturního domu, že jo?

M.H.:Ano..

M.Č.:Najednou to přesáhlo hranice toho obvodu prostě a začalo to, vstoupilo to jako ve všeobecnou známost..ehm..Ono tam prostě, já nechci tvrdit, že prostě jsem byl tak rafinovaném, že bych prostě si to všechno vymyslel, ale nezapomeňte, že já jsem třeba do těch programů i začleňoval právě i soubory zájmové umělecký činnosti, který působily i na tom obvodu, jo a to se třeba týkalo, dejme tomu i taneční skupiny Franka Towena, který potom že jo, to byl velice význačnej pedagog, že jo..prostě..ehm varietní umělec, že jo... kterej u kterýho se vyškolili já nevím Korn třeba, Vondráčková a tak dál jako, že jo, tak třeba i ten jeho soubor vystupoval víte čili všechno se to tak jako nějak zvláště propojilo..

M.H.:Ještě pardon, jestli se teda můžu zeptat, ta Rokoska se nacházela kde přesně?

M.Č.: Ta Rokoska

M.H.:Kdybychom to lokalizovali..

M.Č.:Ano ta Rokoska, dodnes samozřejmě existuje ta budova a nachází se vlastně, kdyby jste nastoupil na autobus..na na nádraží Praha- Holešovice a jel směrem na Bulovku..

M.H.:Ano

M.Č.: Tak vlastně hned za mostem prostě než se začne silnice jako zvedat do kopce, tak po levé straně

M.H.: Po levé straně..

M.Č.:prostě (ehm) tam na tom úpatí vlastně toho ehm.. vrchu, kde je řada těch vilek, tak tam je vlastně to..

M.H.: Takže to se dá označit taky jakoby jakoby jakási periferie v tehdejší době, co se týče dojíždění na koncerty a na tu prostě na to , takže to taky asi asi i tím se chtěla možná zviditelnit ta Praha 8 jako tím, že tam děláte tu produkci, že svým způsobem jako

originální..takže žánrově jsme to tedy vymezili, že ta Rokoska se tedy zaměřovala, i z toho názvu je patrné, že na jazzrock,rock.

M.Č.: Na jazz, rock, jazzrock, zároveň samozřejmě tam byli ti ty třeba ty taneční produkce

M.H.: Ano

M.Č.:Ehm byla tam pravděpodobně ještě nějaká nějaká jiná umělecká, samozřejmě filmy se tam promítaly jako součást prostě (ehm) těch těch koncertů a myslím si, že bylo prostě důležitý ehm, jak jste se ptal, co já si myslím o významu té Rokosky, skutečně prostě jako (ehm) možnost řady amatérských skupin si vlastně mohla mnohdy poprvé vlastně před publikem jako vlastně (ehm) vyzkoušet prostě (ehm), jaksi ... nakolik..nakolik dokážou oslovit, vznikla tam třeba .. řada souborů, nebo vznikla, poprvé tam vystupovala řada souborů, který potom sehrály velice důležitou roli třeba i v prof, na profesionální scéně, já si třeba vzpomínám na .. na soubor, ve kterém vystupoval Michal Pavlíček

M.H.: Ano? Jo?

M.Č.: V té době..., já se omlouvám, já si momentálně nevzpomínám, to by se dalo..

M.H.: To nevadí, ale pak tedy, to nebylo ještě zárodek Pražského výběru, to bylo asi s jinými spoluhráči

M.Č.: To bylo s jinými spoluhráči, ale byla to fantastická sestava, jo, Jiří Jelínek prostě, Pavel Trnovský na bicí, kterej poté vlastně vystupoval zase s Janou Kratochvílovou, že jo..

M.H.: Ano a pak ještě pardon, jsem se dočetl, že třeba Mikoláš Chadima v své knize Alternativa vzpomíná, že i Rokoska byla i jaksi svým významem ehm první v tom, že umožnila vystupovat alternativním skupinám, nebo kapelám kteří se snažej o alternativní styl muziky, že jo?

M.Č.:Ano

M.H.:Jo? Takže to je taky pravda

M.Č.: Asi asi to bude pravda (ehm) shodou okolností, ten Mikoláš Chadima, on vlastně ehm vystupoval ehm.. respektive v tom klubu Labyrint na Invalidovně (ehm).. měl.. ten jeho soubor zkušebnu, takže to je další vlastně propojení, jo? Tam vystupovala nějaká skupina Inrou a potom tam právě vystupovala řada těch souborů, respektive tam zkoušel třeba (ehm), tuším, že pozdější, tuším, že vlastně základ, nebo celá skupina, už si nevzpomínám Stehlíku, Švehlíku, Extempore a ..

M.H.: To jsou vlastně reprezentanti alternativy, ty nejvyšší..

M.Č.: To byly nejdůležitější soubory prostě

M.H.: Takže ty taky vystupovali na té Rokosce..

M.Č.: Ano samozřejmě, pravidelně

M.H.: Takže tam..

M.Č.: Extempore s Jiřím Neduhou že jo, a tak podobně

M.H.: Ano..a kdybychom to měli nějak periodizovat, takže ta Rokoska pak ukončila tu svoji činnost, nebo působení, kdy to bylo, jestli si vzpomínáte?

M.Č.: Ta Rokoska, pokud se nemýlím, tak končila svoji činnost možná v roce 1977, bych si asi tipl.

M-H.: Takže, takže tam prostě..

M.Č.: Trvala prostě přibližně asi čtyři, čtyři roky

M.H.: Čtyři roky, takže ten rok, kdy se vlastně ta scéna na Rokosce stala součástí PJD, tak to, tak se tam, to bylo vlastně rok 76 a potom ten rok 77 byl poslední rok, kdy se tam konaly v podstatě vlastně jako ty PJD a pak... A z jakého důvodu pak skončila ta Rokoska?

M.Č.: Z velice jednoduchého důvodu, prostě já jsem se rozhodl..z toho kulturního zařízení..prostě odejít, to znamená, že s mým odchodem prostě skončila činnost Labyrintu ..

M.H.: Vy jste byl vlastně ztělesněním obou klubů..

M.Č.: No tak já jsem si je vymyslel prostě a já jsem vlastně jim šéfoval, že jo..

M.H.: A vaše důvody, proč jste se rozhodl ukončit ..tu scénu na Rokosce?

M.Č.: Ty důvody, ty důvody byly velice velice prozaický, prostě byly to jednak důvody..ono to bylo všechno se vším..Byly to důvody platové pochopitelně a zároveň prostě..jaksi ta činnost mně byla..prostě.. ztěžována že jo...bylo to čím dál tím náročnější prostě..

M.H.: Ano s tím souvisí i společenské aspekty tedy, který měly vliv na činnost těch klubů, ostatně jako..A to právě jsem chtěl zmínit, že první ten aspekt možná společenský, který měl dopad na klubovou scénu obecně tenkrát, tak byla i ta povinnost přehrávek, že jo, takzvaných rekvalifikací v roce 73..to, to, no to vlastně v té době jste založil to centrum na Rokosce..

M.Č.: Ano, ano přesně tak..

M.H.: Takže to taky asi ztížilo, nebo vlastně prořídla ta scéna i těch asi..

M.Č.: Určitě, určitě, protože řada těch těch souborů pochopitelně ty rekvalifikace (ehm) prostě neudělala ale nejenom z těch důvodů, že na to nestačily muzikantsky, ale možná i tak, protože po nich chtěli naprosto nesmyslný věci jako, jo? Já si vzpomínám, že třeba moji nejlepší dodnes přátelé ...jejichž jaksitvorby si ohromně považuju, (ehm) to je duo Jiří Durman a Miroslav Posejpal, kteří teda už nehrají až na výjimky spolu, ale třeba konkrétně ten Jirka Durman, toho já považuju za prostě jednoho z nejvýznačnějších hudebníků i současnosti, přestože vlastně prakticky nikde se vlastně nezveřejňuje..tak já si vzpomínám, že těm dali prostě u těch zkoušek jako (ehm)..jednak tam šlo samozřejmě o různý politický jaksi..

M.H.: ideologický rozměr..

M.Č.: Ideologický prostě to, a potom víte, prostě jim snad dali zahrát něco (ehm), co prostě vůbec nesouviselo s tím jejich hudebním zaměřením jo, čili, vůbec nebyl problém prostě ty soubory zlikvidovat jo, někteří prostě jaksi se tý šaškárny odmítly zúčastnit, takže tam třeba vůbec nešly že jo, no a někdo si prostě naběhl že jo..

M.H.: Takže to vlastně v dnešním slově .. ta amatérská skupina jako to označení amatérská, tak ono implikuje trošku takovej dojem jaksi neuměteltví, což nebyl ten případ dřív, že jo, tam šlo o to ideologický rozměr

M.Č.: Ano, ano samozřejmě, pochopitelně

M.H.: A hráči to mohli bejt skvělí asi..

M.Č.: Ano, já si myslím jo, že, to je na dlouho, ale prostě, já se přiznávám, že jsem prostě určitou dobu jsem si třeba myslel, že značná část prostě tý jaksi alternativní scény naší, že je jakoby odvozená, jo, dodatečně jsem se musel tedy v duchu jaksi všem omluvit, ne že bych způsobil prostě nějaký problémy, jako ale, já jsem se vlastně měl, ono to bylo pravděpodobně jako, tak jak to prostě v životě ehm vnímám dost často..šlo spíš jako o synchronicitu, to znamená, že třeba to, co se dělo ve Spojených Státech, ve Velké Británii a tak dále, že jo, tak možná něco podobného a troufal bych si tvrdit, že ještě prostě daleko jako třeba v zesílenější podobě se odbývalo tady u nás, jo, za druhý ono prostě vůbec totiž není důležitý, jestli někdo umí takzvaně hrát, nebo ne, že vždycky je důležitý prostě, aby měl člověk prostě nějaký nápad, aby měl prostě tedy nějakou message, nějaký poselství a vlastně ty výrazový prostředky jako vesměs prostě odpovídají jaksi obsahu toho sdělení, jo, čili já třeba uvádím dejme tomu jako takovej extrémní příklad, ani bych nemluvil o skupině, ale společenství Žabí hlen, jo, kde se sešli prostě jednak (ehm) jednak prostě významný výtvarník, že jo, Aleš Veselý, dneska významný nakladatel, znalec esoterický literatury Vladimír Zadrobílek, řada velice jaksi (ehm).. erudovanejšch pracovníků ...antikvariátu v Dlážděný a tak podobně a vlastně tyto lidé takzvaně neuměli hrát, já si nevzpomínám na člověka, který by jako takzvaně uměl na něco hrát, no a když si prostě poslechnete, naštěstí existuje paměť tý muziky, protože (ehm) třeba první ten ehm Žabí hlen, přesto já jsem si myslel, že není možný stěsnat prostě do hodiny vlastně tu jejich produkci, protože tam šlo skutečně o ten proces tvorby, já vždycky uvádím úplně nejmí, protože pro mě oni jsou ztělesněním jaksi tý potřeby svobody, svobodného projevu, prostě úplně nejsilnějc jako, jo? Ehm, vůbec prosím vás, aby nevznikl dojem, že stavím třeba právě na ty formace kolem Mikoláše Chadimy, to by ohromně, nebo prostě Pavla Richtera a tak dál..Vlasty Marka, ale prostě tohle jako ten Žabí hlen prostě já, když vlastně se vracím do tý minulosti, tak to já považuju prostě za vlastně..(ehm) takovej.. jako fenomén

prostě ztělesnění toho, o co šlo, ta potřeba prostě svobodného projevu, o to šlo a že si k tomu vzal někdo prostě já nevím že jo, popelnici jo a tlouk do ní nebo prostě někdo hrál prostě..

M.H.:Ten výrazovej prostředek není důležitým

M.Č.:No samozřejmě, vůbec ne

M.H.: Já se chci zeptat, takže u vás taky vystupovali kapely, který neměli udělaný třeba přehrávky, takže nebyly jaksi vůbec oficielně strpění, ale vy jste taky umožnil těmto kapelám hrát na Rokosce?

M.Č.:Hráli na Rokosce (ehm), víte ... jak u ž jsem říkal, ono vlastně jako, no někdy bylo pořádně horko, ale někdy nebyly věci tak horký, jak se jevily, vždycky byl prostě jako, našla se nějaká skulinka prostě, ona vlastně jaksi ta činnost těch (ehm)..prostě inspektorů pro kulturu a těch..(ehm) hlídačů nejrůznějšího druhu jako, ona taky prostě vykazovala..

M.H.:Nedostatky

M.Č.:Nedostatky a značný trhliny, já vám uvedu jeden příklad, já sám jsem třeba musel dávat že jo prostě žádosti o povolení v těch svejch produkcích, v Labyrintu třeba jo. Pokud se nemýlím, tak bylo oficielně stanoveno, že minimálně 80% nahrávek musí být prostě domácího (kašel) původu a samozřejmě pokud možno jako pokrokových že jo prostě a a uvědomělých a tak dále, no v praxi to vypadalo tak, že jsem hrál prostě minimálně 80% západní muziky,jo?

M.H.:Takže opak (smích)

M.Č.:Čili vidíte, že prostě jako že jo a víte a takhle to asi asi fungovalo leckde..

M.H.:Dobře a v tý době normalizace, třeba ten rok 73 ehm, dá se označit jakoby pak jako jako období zintenzivnění z strany tedy úřadů a ehm, který hlídaly právě to vystupování kapel, jestli maj, jestli jsou, jestli maj povolení zřizovatele a tak dále, tak dá se to nějak rozfázovat, ta Rokoska, že jo vlastně působila, nebo čtyři roky existovala a dá se to nějak rozfázovat, 73 rok povinnost přehrávek, takže pak se asi prořídla ta scéna a ta kontrola třeba zintenzivněla v té době, nebo...

M.Č.:No já bych, to bych si vymýšlel, já myslím, že prostě od samého začátku, já bych neviděl nějaký prostě, samozřejmě (ehm)..to byste si vzpomněl vy, kdy třeba já nevím, to bylo asi podstatně později, že jo, ten článek v Tribuně, že jo, prostě, to už se týkalo tý nové vlny

M.H.: To bylo 83'

M.Č.: No samozřejmě ale, já si obecně myslím a nejsem sám, že vlastně polovina 70. let byla vlastně nejhorším obdobím tý normalizace, přece jenom prostě minimálně, když se podíváte třeba, co vycházelo někdy ještě třeba v roce 1970 jako, jo, čili, není pravda prostě, že všechno by skončilo prostě tou sovětskou okupací, jo v 68. roce, vždyť já jsem třeba v 69 a určitě nás

bylo podstatně víc ještě vyjel prostě do západní Evropy, zase jsem se vrátil, dokonce i ten 70. rok, ale prostě (ehm) samozřejmě to chvíli trvalo že jo, než prostě si soudruzi (ehm) udělali prostě pořádek, že jo, takže já si osobně myslím, že prostě od poloviny 70. let, ten 73. dál, tipnul bych si až někdy prostě do té první poloviny těch 70 let to bylo hodně špatný.

M.H.: Hodně špatný v tom smyslu, že i to i..takže takže se to odrazilo i na počtu vystoupení ve vašem na Rokosce,

M.Č.: Ne, nemůžu říct

M.H.: Jako že by to jako, že by to počet vystoupení se snížil tím, jak se zvýšila represe

M.Č.:Ne nevzpomínám si. nikoliv

M.H.: Ne?

M.Č.: Nikoliv prostě, (ehm) jestli si dobře vzpomínám, tak ta Rokoska (ehm) fungovala každý čtvrtek od 19:30 do 22:00, jo, každý čtvrtek prostě a nevzpomínám si, že by prostě jako, ale nezapomeňte na to, že kromě těch amatérských souborů tam samozřejmě vystupovali i ty takzvané oficiální soubory

M.H.Takže nebyl by problém, že by se stala mezera ten čtvrtek a vypadly by..

M.Č.: Ne vůbec ne...

M.H.: Ta pravidelnost byla dodržená..

M.Č.: No samozřejmě, tam třeba vystupoval, ale já jsem si zase pochopitelně vybíral, to ne, že bych si tam pustil kohokoliv, ale prostě tam vystupoval třeba já nevím Jiří Stivín, že jo.., nebo tam vystupoval ten Karel Velebný, že jo nebo...vzpomínám si, že se tam slavili jako...nějaký jazzový vánoce a tak podobně, čili ..víte ono těch souborů bylo tolik!tolik! že bylo z čeho vybírat i přes ty zákazy, ale.. uvádím ještě jednu takovou pikantní věc stran těch.., možná jsem už o ní mluvil, nechybělo mnoho a naprosto oficiálním souborem ZUČ při kulturním domě v Praze 8 se mohly stát Plastici, jo?..Já jsem přímo byl u jednání ředitele Troušila s Martinem Jirousem, který v té době vypadal podstatně jinak, to byl prostě obrýlený intelektuál jako, a jediný důvod, proč ten soubor vlastně nebyl akceptován spočíval v tom, že víc než polovina členů té skupiny měla trvalé bydliště jinde než na Praze 8.

M.H.: To bylo určující

M.Č.:Ano, jinak by se staly prostě souborem..no a pak ještě uzavřu vystoupení dalšího souboru, který taky působil při kulturním domě na 8 a to byl soubor Alea Jazz, jejímž vedoucím byl..Ivo Pešák, tedy pozdější bavič že jo, v souboru Ivana Mládka, třeba se to tolik neví, on prostě byl členem symfonického orchestru v.. Poděbradech a spolu s dalšími on prostě hrál naprosto neposlouchatelnou muziku, na kterou třeba přišlo já nevím 5 návštěvníků, jo? A ten ředitel prostě si vzpomínám, že mu řekl: Pane Pešáku, budeme se muset spolu

rozloučit..(zadržovaný smích) a on mu na to prostě odpověděl naprosto nelogicky, ale mělo to velikánskej účinek, on říkal helejte soudruhu řediteli..já vám to řeknu takhle, jestliže prostě se našlo 5 šílenců, který prostě mají potřebu tuhleto muziku hrát, tak já vám slibuju, že prostě se najde minimálně stejný počet návštěvníků (zadržovaný smích), který budou mít potřebu to poslouchat a on nad tím nějak mávl rukou, rozumíte, zase!, udělal si čárku, byl tady soubor prostě, možná, že se to vykávalo jako soubor soudobé vážné muziky, to vám prostě nemůžu potvrdit, ale prostě víte tam ..prostě panovala ohromnej formalismus, jo, tam šlo skutečně o to, prostě o ten objem, možná, že na to byly prostě nějaký tabulky, že se prostě musel vykávat určitej počet jako společenskéjch akcí, no tak prostě, jako že když..

M.H.: dobře, tak ještě, když se nezměnil počet vystoupení těch kapel a té scény jako obecně..

M.Č.: Ne, nevzpomínám si..

M.H.: Tak měnila se v průběhu existence Rokosky návštěvnost? Byly nějaké fáze úpadku, nebo fáze, kdy ta Rokoska opravdu byla hojně navštěvovaná a potom období, kdy to praskalo ve švech, když to řeknu..

M.Č.: Nevzpomínám si, musím samozřejmě říct, že pochopitelně ne vždycky bylo vyprodáno, vyprodáno bylo poměrně často, protože přece jenom ten sál není nikterak veliký, já mám tušení, že měl kapacitu 200 míst..

M.H.: 200 míst?

M.Č.: Tipnul bych si, že asi 200 míst..

M.H.: A poměrně často tedy byl zaplněn..

M.Č.: Poměrně často bylo zaplněn a především, pokud šlo samozřejmě o ty amatérský soubory, že jo..protože to se velice rychle prostě rozkřiklo, že prostě tam o něco jde, tam o něco jde, pochopitelně, že každý ten soubor měl řadu svých vlastních příznivců, čili ti je přijeli podpořit a tak dále, jo, čili to nebyl problém, spíš si myslím, že někdy někdy možná na ty profesionální, profesionální soubory,..že prostě nebyl o ně takový zájem.

M.H.: Ta zvědavost nebyla taková..

M.Č.: No jistě, oni měli možnost hrát i na jiných scénách, že jo, čili..to s tím souvisí..

M.H.: Dobře a takže měnila se třeba i Vaše, co se týče dramaturgie, tak nějaké žánrové, žánrové tedy vymezení, nebo odrážela se ta poptávka lidí po tom žánru, který oni chtěj i v tom, čemu jste dával přednost jako dramaturg?

M.Č.: No tak já pochopitelně, že jo, jsem měl prostě nej, nejbližší vztah tady k tý.. alternativní muzice, o to mě vlastně šlo i v tom Labyrintu..já přiznávám, že kolikrát jsem třeba jako pouštěl, že jo k posouzení těm posluchačům muziku, který jsem třeba dost dobře sám nerozuměl, ale prostě měl jsem potřebu jako prezentovat něco novýho, protože jsem si

uvědomoval, že vlastně velikým problémem je.. ta absence informace, prostě ty informace se k lidem dostávaly velice těžko, čili snad o to víc jsem potřeboval prostě jako zařazovat i do těch..programů toho Labyrintu i pokud to bylo možné že jo..

M.H.: I na Rokosce..

M.Č.: Na tý Rokosce potom to moje působení, že jo, který se počalo kolem spoluorganizování těch..vystoupení...západních skupin, z nichž některý potom zvlášť tedy po záznamu těch 9. a 10. PJD vlastně tady vystupovaly neoficiálně, čili kolem toho jsem se taky motal jako..This Heat na Chmelnici, nebo řada švédských souborů v H. Počernicích, samozřejmě..řada souborů z Rocku v opozici Etron Fou Leloublan, Art Zoyd z Francie, nebo já nevím.. přijela jedna holandská, holandská skupina Black sheep, že jo, prostě..bylo jich strašně moc, jako..

M.H.: A to už bylo po existenci, mluvíte tedy už když Rokoska už prakticky neexistovala..

M.Č.: Ano, přesně tak, to byla moje další jakoby moje činnost, ono to nebylo vlastně s tím koncem tak jednoduchý, protože já jsem potom taky vlastně vedl nějaké metodické..jako centrum při Jazzové sekci, které vlastně mělo...tuším působiště..

M.H.: V Karlíně..

M.Č.:V Karlíně, přesně, v Karlíně U Zábanských, čili vlastně ono to nějak pokračovalo jako dál, jo..

M.H.: Jo a.. třeba zahraniční kapely vystupovaly na Rokosce? Taky jste tam třeba, třeba měl kapelu ze zahraničí?..V té době..

M.Č.: Ne, nevzpomínám si, ale na co jsem opravdu hrdej, to by se taky dalo taky někde najít, myslím si, že bylo skutečně klíčový, naprosto klíčový, to byly dvě naprosto vyprodané ..vystoupení souboru..SBB z Polska...A to by se dalo velice snadno zjistit, to bylo v době prostě mého působení vlastně v tom kulturním domě na P8, vím že prostě tehdy jako jsem měl strašné problémy na Pragokonzertu jo, prostě kde mě přesvědčovali, že je to nesmysl, že ten soubor nikdo nezná, že jo a že to bude propadák, že jo a potom za takových zvláštních okolností díky mé sportovní kariéře hráče stolního tenisu jsem vlastně dostal povolení prostě od vlastně výkonného ředitele Pragokonzertu... což byl nějaký Posejpal jako reprezentant ve stolním tenisu, že jo, prostě úplně nesmyslný absurdní to, na základě toho on mi to, mi to jako povolil to vystoupení..No vyprodáno prostě beznadějně, ten Karlín má 1300 míst jo, 1300 míst, to si myslím, že bylo klíčový, protože ti SBB, to byla ..prostě řekněte polská kapela, ale to byla špička evropská!

M.H.: Jazzrocková..

M.Č.: Jazzrocková prostě naprosto vynikající instrumentalisti pochopitelně, jako ona byla hodně do blues že jo, prostě ten Józef Skrzek prostě a tyhle ti kluci, ten Anthimos že jo a ten

Piotrowski, to byli naprostí individuality, vynikající instrumentalisti, navíc jim to drželo pohromadě, to bylo jako zjevení,jo..dlouhý vlasy, prostě vůbec ta prezentace jejich a tak dál, to si myslím, že bylo důležitější, dokonce svým způsobem než to, co přišlo potom že jo tzn. ty západoevropský skupiny nebo což pochopitelně je pro mě taková největší prostě (obdivně)..jako, víte protože ona byla hvězda, ti ostatní byli třeba daleko lepší to, ale samozřejmě ten koncert té Nico..

M.H.: Jo Nico..

M.Č.: Kde vlastně tu svoji činnost jsem propojil že jo, prostě s Vojtěchem Lindaurem..

M.H.: Ano, tak o tom máme hodně záznamů, to je dost probádaný..

M.Č.: To jako prostě považuju samozřejmě za, pro sebe, za takový vyvrcholení, takovou třešničku, protože...to byla skutečná hvězda jako jo, ti ostatní, to byly vynikající, naprosto vynikající soubory, ale když se dneska zeptáte většiny lidí, pokud u toho přímo nebyli, tak nikdo o tom neslyšel, o nějakým Rocku v opozici jo, ale tu Nico a ty Velvet underground, ty pochopitelně zná jako každém..

M.H.: To bylo i medializovaný, že jo na západ, v západní Evropě i v listu, ne ve Svědectví? Pardon, někde to bylo zveřejněný

M.Č.: Jo určitě..

M.H.: Hned ten den dokonce snad..Já se chci zeptat ještě k té Rokosce, když se vrátím, když porovnáme klubovou konkurenci, tak dá se říct, že Rokoska nebyla sama, která dávala přednost těm amatérským skupinám, nebo byla opravdu od roku 73' do roku 77' jedinou scénou, kde..

M.Č.: Já se vám velice omlouvám, já skutečně prostě bych si teď vymýšlel, možná to souvisí o s tím, že jsem se prostě jako tak soustředil prostě na tu svoji vlastní činnost, já třeba, upřímně řečeno, když se řekne Opatov jo, tak já si vybavuju Opatov spíš prostě jako místo, kde se konaly třeba...velice důležitý.. třeba výstavy výtvarného umění, samozřejmě že mám povědomí o tom ,že se tam jaksí uskutečňoval i nějaký hudební produkce, ale skutečně bych si vymýšlel, já..ono to s tím bude asi souviset, že vlastně že není náhoda, že součástí těch JD byla právě ta amatérská přehlídka na té Rokosce, čili z toho bych vydedukoval jako, že prostě to bylo pravděpodobně jako takový dominantní ..

M.H.: Klub..

M.Č.: Klub, pokud šlo o tu amatérskou scénu.

M.H.: Já jsem našel v záznamech p. Bárty, kterej psal rigorózní práci na téma..i na téma vztahu politiky i rockové scény a ten zmínil tam klub Hifi klub svazarmu, nebo... jestli si vzpomínáte.., já tuto informaci nemám ověřenou..

M.Č.: Ano, já si na ten klub prostě vzpomínám velice matně, ale já se budu možná mýlit, ale mám takový dojem, že prostě tam šlo spíš prostě jako..možná o reprodukovanou hudbu, já vím, že prostě..eh, samozřejmě ten klub měl nějaký svoje působiště ve Smečkách, protože tam se prodávaly třeba vynikající jako..vlastně ručně konstruovaný ..třeba gramofony, prostě jaksi technika, která vysoce převyšovala to, co bylo jako běžně k dostání, já sám jsem si tam třeba koupil, že jo nějaký gramofon prostě, který měl daleko lepší parametry, víte, já mám takový dojem, ale znovu říkám, můžu se mýlit, tam se spíš jednalo spíše o sdružení lovců zvuků, jestli mě..nic prostě jaksi to není žádná kritika, ale prostě byli lidé, kteří třeba větší důraz kladli prostě na ty technický kvality, jo a pak byli lidi, který spíš zajímal ten obsah jako jo..čili toto byli pravděpodobně, můžu se mýlit, ale mám takový dojem...o existenci toho klubu samozřejmě vím jako a vím že prostě se zabývali prostě spíš teda...

M.H.: Tou reprodukovanou muzikou, takže tam živé vystoupení tam nebylo..

M.Č.: Nevzpomínám si..

M.H.: Ale bylo to v té době jako Rokoska..

M.Č.: Ano, ano, nevzpomínám si..

M.H. A na jiné kluby, kde by tedy byly živé vystoupení těch neoficiálních kapel..

M.Č.: Po pravdě řečeno..(povzdech)

M.H.: V polovině 70. let, ono to souviselo asi i s tou dobou, s tou dobou, že

M.Č.: Já se skutečně omlouvám jako, já si nevzpomínám, ale to neznamena, že prostě nemohly existovat, že jo..

M.H.: Ale asi ne s takovým významem, protože by to v pramenech písemnejch není zmínka, není zmínka..

M.Č.: Jo a co třeba Vojta Lindaur jako, nevzpomíná si, nevzpomíná si?

M.H.: To nevím ještě, já uvidím, rozhovor mě ještě čeká

M.Č.: Já si myslím, že on řekne víc, on se tomu jaksi věnoval i teoreticky, jak víte, on potom..zatímco já nikdy zcela programově nepůsobil třeba, já nevím v médiích prostě, že bych třeba..až na výjimky jsem .. naprosto záměrně třeba nikdy nepublikoval jo, mně vždycky šlo prostě o mluvený slovo, vždycky prostě o ten jaksi..

M.H.:Kontakt..

M.Č.: Přímej kontakt prostě, s těmi

M.H.: Což je, tak u vás..ta originalita je spojená i s tím, že vy vlastně jste ztělesněním těch dvou klubů.. nebo.. těch dramaturgickém koncepcí, že jo..to je vaše práce a..kdežto, když to třeba, když to srovnám s Vojtěchem Lindaurem, ten na Opatově působil..ten, nemůžu říct

rovnici Opatov=p.Lindaur, že jo, u vás to mohu říct, vy jste tím ztělesněním, takže..takže v tom i ta originalnost va, vaše je jedinečná si myslím..

M.Č.: No faktem je, že jsem si to vymyslel jako jo, takže (pobaveně, hrdě)

M.H.: No já potom budu srovnávat ty dramaturgické koncepce jakoby tak, u toho pana Lindaura a Opatova, to vlastně ta dramaturgie taky asi závisela v té době, když tam pracoval pan Lindaur závisela na něm přímo že jo, tak asi..

M.Č.: Předpokládal bych..

M.H.: Potom, potom to budu zkoumat ještě v rozhovoru s p. Lindaurem. Já se chci ještě vrátit k té Rokosce a ..přímo, přímo k dohledu pracovníků StB, nebo resp. vy jste o tom měl informace, jestli a to nějaký vystoupení..jestli máte nějakou zkušenost, přímo, přímý kontakt s tím, že během toho vystoupení by byl problémy s pracovníky StB a ..eří by ukončili například i představení...na Rokosce..

M.Č.: Na Rokosce..to bych si musel, musel vzpomenout, no to že tam prostě byli, o tom nelze vůbec pochybovat že jo, protože oni vlastně infiltrovali jako takový..

M.H.: Publikum..

M.Č.: No samozřejmě, takový jádro, já vím, že když jsem byl prostě jako ..u výslechu, tak mně prostě bylo řečeno že..pochopitelně na to mají svoje lidi, ale že prostě by je zajímalo můj názor, samozřejmě to byl taková jejich metoda jako...(ehm)..prostě člověka..jako...jako..

M.H.: Chytit

M.Č.: Chytit, zmást, já jsem jim to sám říkal na co mě potřebujete, vždyť na to máte svoje lidi, takže o tom nelze vůbec pochybovat jako, že se tam vyskytovali...ale mám takový dojem, že prostě oni spíš jaksi..samozřejmě měli jaksi za úkol prostě tu scénu mít pod kontrolou a pokud tedy nedošlo prostě k nějakému excesu, že jo, tak vlastně já myslím, že možná ani neměli že jo důvod zasahovat, samozřejmě ..něco jiného byly já nevím koncerty..prostě undergroundových kapel, i když je teda fakt, já jsem prostě se s řadou těch lidí jsem se jaksi důvěrně znal a znám, ale nevzpomínám si, že jakoby některý z těch souborů...jako..snad s výjimkou Umělých hmot, to si vzpomínám, že Umělá hmota hrála třeba v Labyrintu, on se přestěhoval, prostě byl pořád na Invalidovně, ale přestěhoval se právě z toho malého sálku u dnešní stanice metra jako dál prostě do sídliště tam k těm tenisovým kurtům jakoby, jo..tam ta prostora byla o něco větší a tam třeba hrála Umělá hmota jo ..a nepochybuji o tom prostě, že i tam samozřejmě prostě jako jako..

M.H.: V případě, že jakoby tam byli poměrně často a přítomní v publiku, tak když jste dával prostor a jak jste sám říkal i tý neoficiální kapele, někdy se stane, tak neměli důvod to ukončit, i když prakticky neměli...jako povolenku dá se říct..

M.Č.: Neměli sice povolenku, já myslím že tam šlo prostě...doufám, že nejsem tak naivní,já myslím, že šlo o hodně o to zamezit jaksi nějakým verbálním projevům, který by přímo jaksi prostě..

M.H.: Šly proti..

M.Č.: Šly proti ...že jo, tý

M.H.: Moci

M.Č.: Přesně tak, čili jestliže ta kapela prostě tam jako hrála, no tak samozřejmě se jim to nemohlo líbit prostě už.. jaksi z podstaty věci, že jo, tady že jo.. všechno, co nebylo pod kontrolou, všechno, co nebylo pod kontrolou, já si myslím, že třeba kolikrát ani nešlo o to, že by ty skupiny prostě byly tak dalece..jako.. škodlivý..ale prostě..to je vlastně jaksi....potřeba každý totality, prostě projevovat se totalitárně, to znamená prostě nemohli si dovolit, aby prostě se našel člověk, který dělá něco bez jejich oficiálního posvěcení..

M.H.: Posvěcení..

M.Č.: To bylo to, ten hlavní problém..Ta Nico, no samozřejmě se jim nemohlo že jo, když já nevím začínala s Morissonem že jo prostě, to byl velice jaksi ponurej večer že jo a teď prostě samozřejmě že jo ta její osobnost, ona byla teda nádherná mimochodem, ale prostě tam šlo spíš o to, jak je to možný, že si někdo prostě jako dovolil, ta drzost, že si někdo dovolil prostě jako uspořádat tady prostě, vodí nás to, že jo, oni přijedou jako turisté že jo a prostě pár lidí dá dohromady aparaturu že jo, prostě najdou nákej sál..no pochopitelně, že tam byli taky že jo, vždyť vlastně mě s Lindaurem odvedli během toho...

M.H.: No tak to mělo dalekosáhlé důsledky, že jo..

M.Č.: No tak samozřejmě,to mělo, ale já jenom chci říct..že pokud je mi známo, tak pokud vysloveně nedošlo jako jo k nějakému jaksi ..projevu.. i když je třeba pravda, že třeba zase že jo u těch Zábranských, no to bylo naprosto nesmyslný, tam vlastně VB tam jako předčasně ukončila produkci, která byla naprosto jako..z mého hlediska pochopitelně..

M.H.: Nezávadná

M.Č.: Nezávadná..to byla myslím.. Mirka Křivánková, to by se taky dalo najít jo prostě a brněnská skupina CH.A.S.A. jako jo..no prostě úplně jako nesmyslný že jo.. přerušení, čili..

M.H.: Takže vy sám jste nebyl svědkem třeba na té Rokosce, když zase budem držet to téma tak vlastně tam ty skupiny se neuchylovaly k tomu, že by měly politický význam ty texty například..To byste mi mohl vyloučit jako??

M.Č.: Vyloučit jako nemůžu nic, ale faktem je, že prostě řada těch souborů třeba jako byla hlavně, nebo vůbec instrumentální, to zaprvé a potom teda je fakt, já si vzpomínám, že třeba jednou na tu, na tu..Rokosku přišel..možná víckrát, ten neblaze proslulej inspektor Trojan,

jo..A vím, že prostě tam jako, prostě s ředitelem Troušilem prostě a byl u toho taky samozřejmě pan Srb že jo a já, tam prostě jako se něco řešilo jako a pokud si dobře vzpomínám, tak to ňák..ňák nakonec se to, ňák..

M.H.: ututlalo..

M.Č.: Ňák se to zahrálo do autu že jo a že se ňák pokračovalo..nemůžu říct, že by prostě jako, jako tam docházelo prostě k nějakým...Víte ono to taky souvisí trošku s tím, co já jsem si vždycky myslel, že pokud, pokud je to možný a pokud člověk prostě jaksi nezačne dělat příliš velký kompromisy, takže neúčinnější jsou veřejný produkce, já si vzpomínám, že třeba to už byl vlastně konec mojí činnosti, se už blížilo ke konci, postupně jsem ztrácel posluchače, je to zajímavý, jo, ale prostě..

M.H.: To bylo v souvislosti s Rokoskou?

M.Č.: Ne, nikoliv. To už byl zase prostě Modrý Pavilon že jo prostě na Novodvorský a tak že jo, ale jako tam jsem prostě měl už jako potřebu třeba prezentovat jinou tvorbu atd., taky se změnil vkus těch posluchačů že jo, prostě přišla nová vlna a punk a tak dál..A je fakt, že prostě ..tam..v tom, v tom Modrým pavilonu...(..)ted' jsem chtěl říct prostě něco v souvislosti...já si, já si hned vzpomenu...

M.H.: Vy jste mluvil o tom, že že ta originálnost, nebo respektive to posluchačstvo, že tam byl p. Trojan, že se to zahrálo do autu a že..Jo dobře, tak já to pauznu určitě, není problém *(narátor se omluvil a musel na moment přerušit rozhovor)*..

M.H.: Tak budem pokračovat, takže už jste si vzpomněl?

M.Č.: Ano, já jsem si vzpomněl, že třeba jednou ..do toho Modrého pavilonu přišel Egon Bondy, jo..a...(..)učinil mně nabídku, jestli bych vlastně pro ..nějaký užší kolektiv..jako..nepořádal nějaké přednášky prostě o moderní muzice a já si vzpomínám, že jsem mu to tehdy se vši slušností odmítl a skutečně nešlo o to, že bych se nějak kór moc bál prostě, ale opravdu já jsem mu říkal: Prosím vás, jestli vás můžu o něco požádat, něco v tom smyslu, pokud ta možnost existuje, abyste sem chodili jako návštěvníci, pokud je to možný, tak prostě chod'te sem, protože samozřejmě taky jsem musel dělat nějaký kompromisy, ale nevzpomínám si, že bych prostě řekl něco, nebo hrál něco proti své vůli, jo, ale prostě je to až překvapivý jako, jakej prostor a určitě jsem nebyl v té době sám, jakej svobodnej prostor vlastně jsem v té době vlastně měl..

M.H.: Je to zajímavý, že i v těch letech 70., polovina 70. let, kdy šlo do tuhýho nejmíc prakticky, ten nátlak, nebo útlak společenském byl, že jo nej, nejpřísnější, tak že prostě člověk si uchoval nějakou, nějakou svoji prostě vizi a nenechal se tím moc že jo, měl jste chuť něco prostě, tak jste si našel skulinku možná, ale já jsem si vzpomněl, jsem četl právě u Chadimy

v jeho knížce Alternativa, že na Rokosce v roce 77', což bylo vlastně na konci té existence, tak tam byl násilně ukončen koncert Old teenagers, kde on hrál tedy, takže to, to mě třeba..to jsem vyhledal v jeho pamětech, jo..

M.Č.: No tak vidíte..

M.H.: Ta skupina Old teenagers tam jí bylo zamezeno hrát

M.Č.: Jak je ta paměť prostě...nespolehlivá.

M.H.: To nevadí, to nevadí, ale asi asi i tehdy na tý Rokosce prostě se někdy stalo, že to bylo přerušeno asi z důvodu toho, že..asi ten Mikoláš Chadima, ta postava jeho té skupině Old teenagers, kde on jakoby hrál, asi jim ležel v žaludku, že jo..

M.Č.: Samozřejmě,..no Chadima jim ležel strašně prostě v žaludku, protože při těch mých výsleších na něj velice často přišla řeč, že jo..Víte možná, že si na to nevzpomínám z toho důvodu..protože já mám takový ty ..jaksi přerušeno akce spojený s jinejma místama, jo..říkám začalo to tím Cílem v tom Z.H., že jo, tam došlo k nějakému obvinění prostě, že jo prostě, že vlastně jsem umožňoval dokonce snad návštěvníkům, aby tam prostě během té té produkce souložili prostě a kouřili marihuanu a tak, jo..Potom se to týkalo pochopitelně a to si velice dobře vzpomínám u těch Zábranských tam vlastně mě odvedli na oddělení místní bezpečnosti, kde jsem zase byl načteným t z toho, že jsem měl příslušníkovi prostě VB jako utrhnout rukáv od uniformy, že jo (pobavený úsměv), no samozřejmě, Nico tam to bylo velice špatný, ne snad ve smyslu nějakého fyzického násilí, ale tam skutečně to vypadalo velice špatně,že jo ..tam vlastně nás zachránila jaksi shodná výpověď..takže možná je to ten důvod prostě proč, nebo samozřejmě třeba i v klubu..ted' si vzpomínám, ale to muselo být až samozřejmě poté..taky jsem působil v klubu Metro na Národní třídě, jo ve Vagonu, ve Vagonu, v dnešním Vagonu, tam se taky konaly, že jo vlastně na základě jediného koncertu..

M.H.: A to bylo kdy, jestli se můžu zeptat..

M.Č.: No to bych vám bohužel, to muselo být někdy, já bych si tipnul ta polovina těch 70. let určitě jo, protože tam bylo vystoupení právě..skupiny...(..) Pepy Pilaře.. a to byl vlastně.. dodneška on má přece nějakou rock and rollovou kapelu..

M.H.: Classic rock and roll band

M.Č.: Ano přesně tak Classic rock and roll band že jo a vlastně toto vystoupení vlastně (eh) nastartovalo sérii ..těch mých vyšetřování Státní bezpečností..

M.H.: Jo, takže od té doby jste byl jaksi víc v hledáčku..

M.Č.: Ano, ano, těsně poté vlastně se mě nějak brzy po ránu, jak oni dali že jo, jak měli ve zvyku, ozval prostě nějaký příslušník Státní bezpečnosti..

M.H.: Dobře, já se chci zeptat ještě, co se týče jevištní prezentaci v klubech, kde tedy jste zmínil už na tom, i v Cíli, ale respektive bych se zaměřil na tu Rokosku,.. tak ..dá se v tom, v té, v tom období - polovina 70. let vidět nějaká změna, co se týče jevištní prezentace, zmínil jste ty gagy, nebo pantomima, že jo..tak..jestli to můžem později, ta kreativnost se přisuzuje novovlnným kapelám, hlavně našim českým, ale to později, ale v té době, v těch 70. letech na příkladu Rokosky, je možný vidět nějaký změny, co se týče té jevištní prezentace, nebo přibýlo něčeho víc, nebo kladl se víc důraz na tu..

M.Č.: Podívejte, jak už jsem zmínil, samozřejmě jádrem těch produkcí prostě bylo to samotný vystoupení, ale občasně jsem prostě zařazoval třeba...tu filmovou tvorbu, nebo tam třeba vystupovala ten, ten..taneční soubor Franka Towena prostě na velice jako moderní muziku že jo, čili spíš prostě třeba v tom, v tom Labyrintu, tam, tam to bylo naprosto evidentní že jo, já si vzpomínám, že třeba v tom Cíli, tam...se také velice často promítalo a tam jeden z návštěvníků toho klubu naprosto spontánně k muzice Pink Floydů jo, začal vlastně jaksi prezentovat takovou stínohru prostě jako pantomimu za tím plátnem, z druhé strany jo, čili tam byl prostě..já nevím, jak to říct, samozřejmě..

M.H.: Jako zárodek videoklipů?

M.Č.: Možná prostě..Samozřejmě jsem tam zval jako i pantomimický soubory, protože já sám jsem pantomimu jako studoval v určitý době, ne že bych prostě jako..nikterak vynikal že jo, ale prostě i to byl ten důvod, proč tam jako třeba..ty soubory vystupovaly, já se k tomu znova vracím..nevím, kde se to jako vzalo, ale pro mě to bylo naprosto samozřejmý..já měl bytostnou potřebu prezentovat všechny možný prostě umělecký projevy jaksi pohromadě jo, trošku takovej Gesamt kunst berg..jak by se řeklo jo, prostě mně nešlo zdaleka jenom prostě o tu muziku že jo, ale vždycky když byla nějaká příležitost prostě, tak to něčím ozvláštnit že jo prostě jako, třeba ty posluchače že jo navést, přestože znova říkám, to nesetkávalo s příliš jaksi kladným výsledkem, ale třeba i ten sport, já i prostě sport na určitý úrovni a to platí dodneška, prostě jako považuju za rovnocenné prostě třeba nějakýmu uměleckýmu jaksi projevu, takže to, vlastně to vyplynulo naprosto, naprosto, takovej eklektismus jako jo, zcela programovej eklektismus jako jo..

M.H.: Takže ty kapely samotný třeba, třeba měly, já nevím jestli byly kreativní..třeba ta nová vlna je typická tou jakoby karnevalovou smíchovou formou a dá se něco podobného najít už v té polovině 70. let?

M.Č.: No samozřejmě, já bych tam spíš mluvil spíš jako o estetice..možná prostě samozřejmě o grotesknosti, typickým prostě, možná i estetika hnusu, ošklivosti (mírné pobavení), to prostě na tom si mnohý ty skupiny prostě zakládaly, vždyť si vezte názvy některých těch souborů,

viz. Žabí Hlen (pousmání) prostě a tak, čili i vlastně i ta pódiová prezentace souborů byla mnohdy velice originální jako jo..

M.H.: No právě, o to mi jde..

M.Č.: Velice originální, potom už samozřejmě to mělo i vlastně..a znovu se můžeme třeba na chvíličku jako dostat za oceán, vzpomeňte si třeba na ten soubor Residence že jo prostě, kterej vystupoval dodneška, teda pokud ještě existují, v naprostý anonymitě že jo, vždycky vystupovali že jo v těch, v těch..jaksi..zamaskovaný že jo

M.H.: A to třeba i ta alternativa přece, no tak ta si v tom vysloveně libovala

M.Č.:No pochopitelně, pochopitelně..

M.H.: Extempore..

M.Č.: Extempore no jistě, no tak ti se stylizovali velice že jo, což souviselo pochopitelně i s těma hudebníma opusama že jo, vlastně to byla vlastně jako..

M.H.: A byla to reakce i na to, na ty společenský poměry??

M.Č.: No určitě, určitě, ty konceptuální prostě věci byly úplně fantastický že jo, vždyť to byli vlastně jako už v té době to byly vynikající performance že jo prostě, events hudební že jo prostě, konkrétně Extempore že jo prostě, tam ty jejich zabíjačky že jo prostě, ale ono po pravdě řečeno, že jo, zase si vemte třeba na tvorbu Plastic People že jo, tam taky vlastně prostě že jo já nevím ..Vladislav Klíma že jo prostě a tak dále že jo, takže tam byla potřeba pochopitelně jako ..od toho takovýho prostýho hudebního projevu jako prostě zdůraznit jako jo..účinnost prostě toho, toho projevu..třeba něčím výtvarným prostě, nebo nebo...filmovým že jo a tak..

M.H.: No a ještě se chci zeptat, jaké třeba, jaké tendence se vyskytovaly třeba ..v tom v těch nástrojích, v tom instrumentálním složení kapel v polovině 70. let, konkrétně na té Rokosce, já třeba vím, že vy jste mluvil o těch perkusích, tak nebyly zdaleka klasický nástrojem že jo v polovině 70. letech..

M.Č.: No samozřejmě, samozřejmě, to..konkrétně u toho souboru prostě Kilhets, to bylo zjevení naprostý že jo, tam byl vlastně Luboš Fiedler, pokud si vzpomínám že jo, Petr Křečan a další že jo, no tak tam prostě že jo v podstatě nikdo jako na tzv. normální nástroj (pobavení) nehrál..Prostě, když už kytara, tak já nevím prostě kus dřeva že jo prostě a natažený struny že jo prostě..zvláštní způsob třeba snímání že jo.. ten Křečan, jak jsem říkal, ten hrál prostě na všechno možný od popelnic že jo prostě, to byl v podstatě že jo zase jako industriální vlastně jako projevy že jo.. na tom si vlastně ty soubory zakládaly že jo, vemte si třeba ten Žabí Hlen, když už teda prostě jako že jo někdo vydává zvuky, tak ho přivezou, přinesou na pódium v dřevěný bedně že jo, do který prostě je zapuštěný mikrofon že jo..

M.H.: A jaká motivace tam byla, ta že chtěli se nějak vyjádřit, prostě chtěli jakoby dvojnásobně dát najevo, že chtějí se svobodně vyjadřovat a umělecky projevovat ..

M.Č.: Tak konkrétně..

M.H.: Anebo industriální forma, tak má to..jaký to má třeba důvody, nebo účel toho jako aby to mělo..myslíte..

M.Č.: No já si myslím, víte to prostě..konkrétně že jo to použitá těch nástrojů, já si myslím prostě, že tam samozřejmě šlo o to ,že ti tvůrci měli potřebu i v tomto se odlišit prostě od té oficiální scény, prostě tím chtěli jako.. říct, nebo naznačit, že vlastně už ani tohle už není důležitý, že už není ani vlastně důležitý prostě jako na co se hraje,.. jak se to hraje prostě důležitější je jako vlastně svobodná výpověď, čili znovu se vracíme jako k tomu, co byla alfa a omega toho, toho činění a čím byla vyšší represe prostě, tak tím podle mého soudu se volily i třeba jaksi extrémnější prostředky

M.H.: extrémnější a bizarnější..

M.Č.: Samozřejmě bizarnější jo, čili...(..)samozřejmě, že to má i důvody pochopitelně jako.., jako, když si vezmete jako prostě industriál že jo jako, tak to pochopitelně má, lze i teoreticky nějak uchopit že jo prostě to nějakou sounáležitost prostě jako s tou obyčejnou realitou že jo a tak dále, čili..

M.H.: Možná i ta ošklivost toho života..

M.Č.: Určitě, určitě..

M.H.: že jo ta estetika právě obrácená naruby..

M.Č.: Přesně, přesně..

M.H.:Já jsem se ještě dočetl, že třeba dneska, dneska je jaksi naprosto běžný a jaksi módní, že festivaly hudební se rozloží do tří dnů jo, tak vy jste taky, jsem se dočetl, že jste třeba, třeba v roce 74', když byly první JD, tak jste na ně navázal třídním festivalem na Rokosce, jestli si na to vzpomínáte..

M.Č.: Vzpomínám si na to..

M.H.: Tak vlastně tady ta praxe vícedenních, to u vás, to vás napadlo jak, nebo?

M.Č.: No to byla nutnost v podstatě, protože těch souborů bylo tolik a já skutečně jsem chtěl prostě, to nebylo soutěžní přehlídka, až potom později, to bylo zajímavý, ale obávám se, že vlastně k tomu nikdy pořádně nedošlo, ono vlastně potom, to by vám zase mohl třeba ..daleko přesněji říct třeba já nevím pan Kouřil z JS, bývalý, tak vlastně potom musely ty přehlídky být vlastně soutěžní, protože jaksi vítězové té přehlídky měly právo vystoupit prostě na jaksi oficiálním koncertu v Lucerně, spolu jaksi s dalšími, s dalšími ..

M.H.: Hvězdami

M.Č. Profesionálními, přesně tak a já si vzpomínám, že tehdy to třeba to vyhrálo třeba právě to duo Durman, Posejpal a to jsem měl potom panu Srpoivi poněkud za zlý, že vlastně je nepozval a pozval soubor prostě, kterej podle jeho názoru byl podle jeho názoru jaksi posluchačsky přitažlivější, jo, tak to mě vlastně docela mrzelo, ale v těch..

M.H.: Byla to výzva každopádně pro ty kapely

M.Č.: Jo určitě, ale v těch počátcích skutečně ty přehlídky byly pochopitelně nesoutěžní a mě opravdu šlo o to prostě dát všem těm souborům jo, aby měli možnost tu svoji tvorbu konfrontovat jako před publikem, možná vlastně i z toho vyplývá, že těch možností (ehm) prostě nebylo moc, jo..Já skutečně, já se velice těším na to vaše povídání s Vojtou Lindaurem, protože nepochybuji o tom, že vám prostě samozřejmě řekne jaksi řadu podrobností..

M.H.: Je zajímavé sledovat třeba sledovat tu, tu, tu vaši praxi jako dramaturgickou, že taky jste se tedy rozhodl i z té nutnosti, jak jste teďka říkal na ty tří denní festivaly například, které byly v souvislosti s těmi PJD a pan Kouřil myslím si, že v té publikaci tedy o JS říká, že Vojta Lindaur byl ten člověk, kterej například na Opatově zavedl praxi tzv. Opatovských dnů, které jaksi volně, volně mohly i navazovat, nebo měly souvislost na zakázané ty PJD že jo, tak vlastně je zajímavý sledovat tady tyhle korelace, protože vy jste v souvislosti, vy jste taky dávaly tedy byly jste součástí PJD ve své době vlastně největší přehlídka, festivaly - PJD

M.Č.: Určitě, určitě..já dokonce..samozřejmě..mluvim..za sebe a jako za okruh těch mých známých a přátel, to byly jádra posluchačů, ale myslím si jako, že dost často se říkalo, že vlastně ta přehlídka těch amatérských souborů se nakonec stala vlastně doménou těch JD a vlastně se tomu vůbec nedivím jo, protože vlastně ta doba samozřejmě tomu jaksi přímo nahrávala, lidi měli potřebu jaksi...být účastní nějakýho svobodného projevu..

M.H.: Jasně..

M.Č.: Nekompromisního prostě, pokud možno že jo a to vlastně ty amatérský soubory splňovaly..

M.H.: V tom se odráží ta společenská mentalita že jo té doby, že vlastně to bylo, to bylo patrný v tendencích těch lidí nebo v motivacích, proč tam chodili, že ta návštěvnost asi byla i vysoká že jo..

M.Č.: Ano, ano, velice, velice

M.H.: Já se chci zeptat, dají se vysledovat nějaké trendy v chování publika, vy jste říkal už, že v Cíli, že tam jste byl obviněn z toho, že tam vlastně se koná narko, narkomanie a já nevím co všechny možné závadné druhy chování, nebo projevy chování, tak nějaké výtržnosti, skandování, to asi nebylo vůbec..

M.Č.: Já si na to nevzpomínám, víte já sám prostě, možná to souvisí tím, že já jsem vlastně nikterak nezavdával k tomu příčinu, já jsem si vždycky prostě myslel že..znovu říkám, nejúčinnější, pokud je to možné prostě jaksi bez nějakých zásadních kompromisů jsou ty veřejné produkce a vlastně jako..ten svůj názor ..jaksi prezentovat prostřednictvím toho kumštu, jo, já jsem byl přesvědčen o tom, že když přečtu třeba Kvílení od Guinzberga, což jsem třeba udělal v tom , v tom Cíli že jo, si pamatuju dodneška prostě jako ten výtisk, ty stránky, na kterých vlastně ta báseň je otištěná že jo, vlastně mám..jsou od zaschlý krve, asi, asi se musel tak jako to že jo, tak já jsem si myslel, že prostě, prostě stačí tohleto přečíst jako jo a dodávat k tomu prostě jako jako další nějaký komentáře je zbytečný a zrovna tak prostě poselství tý muziky, vždyť to bylo naprosto jasný jo, tak možná i toho důvodu jako prostě, tam nebyla žádná atmosféra..no samozřejmě při těch ..vystoupeních těch živých kapel no pochopitelně, že prostě to tam docela vřelo a nakonec i i třeba v tom Labyrintu, ale to bych zaprvé velice jaksi pochybuju o tom, že prostě by tam, ale možný je všechno že jo, že by tam někde v koutě prostě se někdo miliskoval, ale je teda pravda, že když prostě jako jako..údajně údajně, já jsem to nikdy oficiálně neslyšel, ale prostě když někdy jaksi se odevbral na psychiatrickou léčebnu do Bohnic jo, tak jednou z prvních otázek, kterou mu tam položili, tak bylo prostě jestli navštěvoval klub Labyrint že jo, ne že bych z toho měl prostě nějakou radost, ale je docela možný

M.H.: Ale ono to sloužilo jako zástupný důvod většinou že jo?

M.Č.:No a no samozřejmě

M.H.: Tý policie..

M.Č.: Sloužilo to jako zástupný důvod, ale zároveň prostě jako popravdě řečeno, ani bych se tomu nedivil, kdyby si tam prostě někdo že jo tu trávu zapálil že jo prostě, v té době že jo šlo spíš o tohle že jo prostě, nebo nějakéj fermetrazin nebo něco takovýho, že jo..

M.H.: To nebylo dostupný dnešní ty zabijácký že jo, šílenosti

M.Č.: No pochopitelně, to byla úplně jiná doba že jo.

M.H.: Takže to jo..a chci se ještě zeptat třeba to sociální skladba dá se říct, že třeba, třeba to publikum se z větší části na Rokosce sestávalo třeba z mladých lidí já nevím nebo třeba říká se, že punk a nová vlna je kultura ulice jo..

M.Č.: Ano, ano

M.H.: Tak jestli to jde nějak takhle definovat to sociální na tý Rokosce

M.Č.: No podívejte se těžko říct, ale já si vzpomínám ,že třeba jako do toho Labyrintu..a možná že, nevím, jestli se to dá vztáhnout i na tu Rokosku, tak tam chodila řada středoškoláků..rozhodně tam chodili prostě lidé s vyšším stupněm vzdělání a třeba co bylo

taky typický, chodili tam taky třeba ztroskotanci, ale abych to uvedl na pravou míru, to byli třeba vysoce inteligentní lidé, kteří prostě z nějakého důvodu třeba já nevím ukončili prostě předčasně studia a tak jo, ti lidé měly prostě minimálně v tom Labyrintu určitě měli jedno společný, prostě to byli přemýšliví lidi, no je to pochopitelný, protože to, co jsem jim tam předkládal prostě nutilo k zamyšlení, vždyť to nebyli žádný prostě jako masový produkce že jo prostě, od toho byly nějaký diskotéky prostě jo..nebo tancovačky prostě, ale to skutečně to jako tam chodili neuvěřitelně přemýšliví lidi a.. já jsem tu zpětnou vazbu dostával od nich tam prost že jo přicházely prostě i takový okamžiky, kde prostě byl třeba prostor na dotazy že jo, no tak už jenom podle těch dotazů, čili já bych si tipnul, že prostě vůbec na tu Rokosku, když už se o ní bavíme, že tam, jako tam nechodili prostě jako...lidé že jo, nějaká závadová, jak se říkalo prostě mládež, to bylo jaksi pojmenování prostě..Bezpečnosti že jo, ale já si myslím ,že tam chodili ohromně jako otevření lidi, samozřejmě, že tam byli prostě jako lidi z dělnickejch profesí, ale já bych si tipnul, že většina prostě byli jako byla studující mládež..

M.H.: Tak to jo, a to označení jako že slaboduchosti tehdejších návštěvníků ze strany těch médií že jo, tak to bylo pravým opakem kolikrát že jo..

M.Č.: No samozřejmě, samozřejmě, samozřejmě

M.H.: To je zajímavý taky ten...

M.Č.: Tam byl pochopitelně že jo mnohdy jako ten vzhled prostě těch lidí byl třeba v jakýmsi v nesouladu že jo prostě, ale ..

M.H.: ale to zase bylo to řízení Moci

M.Č.: Pochopitelně, pochopitelně

M.H.: A taková nesmyslnost..

M.Č.:A zase to byla pochopitelně mnohdy jako že jo jako nějaká osobní revolta že jo proti, proti tomu státu..

M.H.:Tak jo, tak já myslim tedy, že jsme to, úspěšně se dobrali do konce a bylo teda moc hezký povídání a já za to moc děkuju.

M.Č.: No není zač prostě.

10.2. Vojtěch Lindaur

10.2.1. Protokol o rozhovoru

Narátor: VOJTĚCH LINDAUR (V.L.)

Tazatel: MARTIN HUSÁK (M.H.)

Dějištěm našeho rozhovoru se stala typická karlínská putyka, respektive tzv. „Vinný ráj“, tedy místo, které pro účely nahrávání není zrovna ideální. Tím důvodem byla okolní, vzhledem k dopolednímu času, až nezvykle bujará společnost návštěvníků, která si ale myslím znervózňovala spíše mě jakožto tazatele, nikoliv tak narátora, pro nějž bylo toto místo asi důvěrně známé. Jeho soustředěnost se nezdála být tímto narušená, ostatně nakonec i tato přibližně hodinová nahrávka je ve výsledku poměrně dobře srozumitelná.

V porovnání s rozhovorem s panem Čuříkem nevolil pan Lindaur tak zanícený a energický přístup ve svých výpovědích, na druhou stranu se vyjadřoval věcněji a stručněji. Jakási menší míra v jeho entuziasmu a určitá rezervovanost je dle mého soudu zapříčiněná tím, že tento narátor je stále aktivní součástí hudební branže, takže se nedá očekávat v jeho případě nějaká přidaná hodnota, vyplývající z určité nostalgie, tak jak to předváděl pan Čuřík. Notabene uvědomíme – li si, že přece je pan Lindaur mediálně známější tvář a tudíž více žádanou osobou na podobné účely, pro jaké jsem tento rozhovor zamýšlel i já (tj. východisko pro realizaci mé bakalářské práce). Narátor ve svých vzpomínkách poměrně rychle identifikoval důležité informace, zvláště ty, které se týkaly jeho pojetí dramaturgie v obecnější rovině. Občas si nemohl vzpomenout na konkrétní jména, což je vcelku přirozené. Jeho věcný popis tehdejší reality souvisí rovněž s tím, že je generačně mladší než pan Čuřík a i období jeho dramaturgického působení na Opatově je mladší. Navíc o svých zkušenostech narátor krom jiného poutavě a obsírně píše (viz. bohužel již zaniklý časopis Rock&Pop), či mluví (viz. radio Beat), čímž si svou paměť jaksí průběžně osvěžuje. Narátorovy skutečně nelze upřít jeho charisma, s jakým „přednáší“ o událostech té doby a s jakou přesností se vyjadřuje, což asi také souvisí s jeho profesí novináře a moderátora. Jeho nonverbální projevy pak nebyly natolik výrazné, abych z toho vyvozoval nějaké závěry, jen párkrát se pousmál.

Jako určitý problém lze pak považovat jeho, řekl bych, nepatrný neklid a netrpělivost, pramenící pravděpodobně z jeho denního programu, nikoliv například z únavy atd. Ostatně se mi to potvrdilo jeho zájmem o to, kolik je hodin.

10.2.2. Transkripce rozhovoru

M.H.(Martin Husák): Takže ten úvod, já bych se zeptal obecně ze začátku, jestli se můžete nějak ve stručnosti představit z hlediska profesního, když to vezmem chronologicky po

studiích, vy jste to už uváděl jakoby v těch rozhovorech předtím, kdyby jste to měl v kostce jakoby, jestli byste mohl k tomu něco říct..

V.L.(Vojtěch Lindaur): Vystudoval jsme fakultu žurnalistiky, promoval jsem roku 1981, poté jsem šel plnit dvouletou vojenskou základní službu, protože jsem nechodil na tu vojenskou katedru při vysoké škole, poté jsem pracoval jako sálový dělník, protože jsem dlouho nemohl sehnat zaměstnání a v kulturním středisku Opatov, když zjistili, že mám vysokou školu, tak mě nabídli, zda – li bych tam nechtěl dělat jakoby dramaturga a že se navíc ještě trošičku vyznám v hudbě, tudíž jsem tam trávil od roku 1983 do desátého.. ne páteho desátý 1985 ehm potom jsem myl okna u Úklidu Praha 10 a potom jsem díky panu doktoru Dorůžkovi po jeho přimluvě nastoupil do redakce Gramorevue, kde jsem byl vlastně...jakoby jediným redaktorem přes populární hudbu až do roku, do února 1990, kdy už jsme s kolegy vyprojektovali vlastní projekt Rock and Pop a tam už jsem byl nejprve zástupcem šéfredaktora dva a roky a pak od roku 1992 šéfredaktorem až do roku 2002, potom jsem...nastoupil coby vedoucí kulturní rubriky do Mladého světa, pak se mi podařilo Rock and Pop obnovit, to bylo v roce 2005, 2004 a v roce 2006 jsem z Rock and popu odešel a od té doby jsem na volné noze..

M.H.: Dobře, tak to bylo teda, to bylo hezký, hezky přesný, tak děkuju a chci se zeptat vlastně, ta dramaturgie vlastně na tom, na tom Opatově, když konkrétně si vezmu, tak se vztahovala k rockové hudbě samozřejmě chci se zeptat, jak jste se vy osobně dostal k poslechu rockové hudby, jestli si vzpomínáte na nějaké milníky, které vás ovlivnily ..zrovna V.L.:Určitě, já jsem to zrovna nedávno uváděl...vlastně pro mě bylo rozhodující časy (ehm)..řekněme rok 67, 68, 69, kdy jsem vlastně se poprvé coby jako takový preteenager jsem se dostal k ...časopisu Melodie, na jejíž obálce byla kapela Matadors, která mě uchvátila už od pohledu, který té době ještě neměli ani vydané první album, velmi jsem si tehdy zamiloval skoro ještě dětskou duší Olympic, který měl první desku už na trhu, tedy Želvu, no a potom vlastně už někdy v roce, taky už v roce 66, 67 nevím přesně jsem slyšel tuším na Houpačce Ha! Ha! Said the clon od Manfred Mann a ..the house of rising sun od Animals a to bylo myslím dost dosti rozhodující, protože tam bylo, tam bylo něco něco takovýho, takovýho tak úchvatnýho, zneklidňujícího na druhou stranu a mě to prostě, už už mě to, už jsem byl ve spárech..

M.H.:Hm, rozumim no, právě ta analogie s Milošem Čuříkem, když takhle komparuju obě tyto témata, tak jeho ovlivnil pobyt ve VB v 60. letech, v 2.polovině 60. let, takže vy to máte takhle..

V.L.: Čili zhruba podobně až na to, že já jsem teda se pohyboval tady (ehm), jelikož poměrně logicky jsem byl v 6.,7., v 8. třídě.. no ale nicméně vliv to mělo veliký, pak jsem se tady jednoho dne mimochodem kousek odsud, u nádraží Florenc koupil svůj první Pop music expres, to byl časopis, který tehdy vycházel vlastně jenom dva roky vycházel, na jehož obalu byli Primitives group a tam to bylo všechno - dlouhý vlasy, fousy, erotika, protože Hajniš tam měl tenkrát udělanou hlavu coby moudí mezi, mezi jakejmasi nohama a tak podobně..zkrátka takhle to zafungovalo, ale samozřejmě mnohem důležitější byla ta hudba a vlastně už tenkrát utrácet jednak jsem začal vydávat svůj vlastní časopis v nákladu jeden kus a potom..a potom, no prostě už jsem byl, už jsem byl lapeněj..

M.H.: Jasně, tak děkuju a chci se zeptat ještě, teda na tu dramaturgickou kariéru, když vy jste organizačně ty koncerty měl, měl na zodpovědnost tedy na tom Opatově, ale dočetl jsem se v pramenech, že jste organizoval, nebo byl spoluodpovědný za organizaci koncertů i třeba různých kapel jednotlivých, třeba NPSDB (Nahoru po schodišti dolů band) v restauraci za Větrem v roce 1984, tak jestli to byly často často, že jste byl nebo mimo toho Opatova, že jste působil mimo toho Opatova i jako manažer v uvozovkách

V.L.:Ten Opatov byl ideální, ideální místo, ono bylo to mimo centrum, na sídlišti, že jo, začátek osmdesátých let, to byla vlastně skoro nejhorší doba pro ten bigbít, to byla vlastně naplno už spuštěna akce asanace, takže celej ten underground pomalu, ale jistě mizel za hranice a ...prostě veliká výhoda byla v tom, že když někde zazněla elektrická kytara, tam v tu chvíli byla skoro celá Praha a takže a logicky se ty věci přesouvali z centra na na ty suburbs, na ty okraje, na předměstí prostě, což je ideální případ, vlastně i ta Rokoska trošičku

M.H.: Taky na periferii

V.L.: Ale ale.. hlavně teda v té době Chmelnice, Opatov a potom ještě, potom ještě ten..Gong, což bylo zase ve Vysočanech, ale ..řekněme, že já jsem vlastně od začátku, co jsem tam nastoupil, mně bylo jedno, jestli půjdu zpátky dělat dělníka nebo.. takže jsem neměl vlastně jakoby o nic strach, neměl jsem naplánovanou žádnou kariéru, a a tak jsem si mohl vlastně spíš jako pohrávat s tím, s dramaturgií s trpělivostí těch úředníků, který který na to dávali ty razítka na ty, na ty na tu, to povolovací řízení..no a, jak s uděláním zrovna v tu dobu, když jsem nastoupil na ten Opatov, tak v Československu kulminovala nová vlna, že jo, myslím, že tehdy v tom 83,84,85. vydala vůbec svý nejlepší plody

M.H.:Ano, ano k tomu se pak ještě dostaneme..

V.L.:jasně, čili ta dramaturgie nebyla, ta, samozřejmě jsem věděl, že by mě nejspíš nepovolili Plastic people of the universe, ale už jsem věděl, že když Mikoláše Chadimu a jeho tehdejší kapelu nazvanou Alfred startka označím jako komorní jazz, tak to nikdo nepřijde zkontrolovat

a Chadima si poprvně zase po strašně dlouhý době zahraje zase veřejně v Praze, čili byly takový různé triky, já si vzpomínám, jak Visací zámek, chudáci chlupci, když měli strašlivej průser na tom, na tom koncertu na Žofině, a pak nemohli asi rok hrát a pak za mnou Pixa přišel, tak to uděláme tady, ne, no a nakonec se podařilo vysvětlit tý inspektorce kultury tý obávaný soudružce Křížové jejíž manžel byl jeden z takových těch úhlavních estébáků právě přes kulturu, tak se jí podařilo vysvětlit, že vlastně punk je v Sovětském svazu velmi populární a takhle jsme si zkrátka vymýšleli neskutečný pitomosti a většinou se ale to, to razítko podařilo získat, já jsem nerad dělal věci bez razítka a když už, tak ehm to třeba bylo na papíry jiný kapely, ano..Máma bubo v tý době nesměla hrát, a ale na Opatově zásadně vystupovala coby Marek a Pospíšil, takže Marek s Emilem Pospíšilem hrát mohli protože hráli meditativní hudbu, no tak si tam pobrnkávali chvilku, no a pak se tam organicky včlenili Máma Bubo, chvilku ještě brnkali společně...potom vo voděšli a už hráli normálně jako Máma Bubo, čili takovýhle modely se prostě daly dělat

M.H.:To byly takový finty dá se říct..

V.L.: Ale jinak, rád jsem tomu vždycky říkal hru na četníky a zloděje

M.H.:Tomu rozumím, a vlastně dá se označit ..., chci se zeptat na první vůbec Váš organizovaný koncert na Opatově, to je to zmíněný Visááci zámek

V.L.: A kdepak, kdepak, to byla příšerná kravina, to byla tak hrozivá kravina, ale já jsem, no já jsem byl tehdy otevřený vůči všemu a zejména mně bavili věci jakoby neznámý a vím, že za mnou přišli s nějak - tu skupinu nikdo nezná a ona měla skutečně ten jeden jedinej koncert, byly to nějaký gymnazisti, říkali si Mimika a gertem a měli jakoby jakoby koncipovanou show s obrazama, hrát neuměli na nic, pochopitelně, nebo hrát uměli jen velmi málo, ale bylo, na tom bylo zajímavý, že vlastně díky tomuhle tomu bylo na tom Opatově, kterej měl 300 míst bylo (eh) vyprodáno prostě, stačilo dát hraje Mimika, skupinu, kterou fakt nikdo neznal (*zdůraznění..*) vůbec nikdo, ani předtím ani potom už a bylo tam plno a to bylo první koncert a právě na tomhle koncertě jsem se potkal s tím Pixou, takže druhéj, druhéj potom už byl ten, už byly ty Zámci a potom mě, mi to už jako přestalo stačit, tyhle ty koncerty, vydobyl jsem dokonce, že koncerty byly dvakrát do tejdne, v úterý a ve čtvrtek, jestli se nepletu a, nebo v pondělí a ve středu, to fakt nevím..

M.H.:Prostě tak dvakrát týdně

V.L.:Dvakrát .. a ... no a potom jsem se rozhodl, protože JD byly už beznadějně zakázány, tak jsem se sešel s Karlem Srpou z JS, s Pepou Vlčkem a ..abychom abychom se vyhlí zbytečnějm, zbytečnějm jako průtahům, tak jsme to nazvali jenom Opatov, přehlídka Opatov, první přehlídka Opatov byla v červnu 1983 a musím říct, že to bylo první pouze dvoudenní,

myslim, že v pátek a sobotu se to konalo a tam už vlastně vystoupili právě třeba NPSDB, který tam měli premiéru svojí, potom tam svou premiéru měl Babalet třeba jo, to vím, že s Drvotou jsme se asi 14 dní před tím setkali a on furt ještě neměl název pro kapelu, jo. A potom přišel s tímhletem, tímhletem Babaletem, myslím, že to bylo právě kolem čarodějnic zrovna, že to bylo..

M.H.:V dubnu..

V.L.: No no, no no .. a ten bába let, bába letí nebo tak nějak se to..Takže ono, si myslím, že ten 1. Opatov byl skutečně velmi, velmi, že měl velkej ohlas...Takže když měl takovej krásnej ohlas, tak jsem si říkal dobrý, tak ten druhéh, ten už nebu..Jo a ještě, jo a ten na tom druhým už nebudeme troškařit a byl 5 denní, první večer byly filmy, což byl tehdy začínající třeba Tomáš Vorel, Ivan Tatiček, zkrátka takováhle generace okolo,okolo těch, okolo křeče Sklepu a dále, potom byli folkaři, potom byla, což byl třeba Pepa Nos, kterej tam učil a kterej měl zakázáno kdekoliv vystupovat, ale když tam byl jako zaměstnanec, on tam učil AJ, že jo, na tom Opatově, tak tam prostě vylez na pódium a opravdu hrál a tak, to bylo, to bylo, a přijeli z Brna už lidi, takže tam hráli Pro pocit jistoty..Pochodem vchod a takový ty prapodivný brněnský kapely, to už bylo hodně drsný..

M.H.:Dobře a vlastně chci se zeptat ještě, ta reklama vaše - těch koncertů, nebo vlastně toho, to jméno, jak si Opatov budovalo postupem času, tak asi, asi, byl nejlepší tou formou jako ta spokojenost nebo ten ohlas těch samotnejch fanoušků, že jo, ale nějaká cílená reklama, nebo..

V.L.:To určitě ne

M.H.: To určitě nebyla, jo?

V.L.: To určitě ne, dokonce, dokonce si myslím, že to ani dříve nebylo nutný, ani to nebylo potřeba, to v podstatě byly jen takový univerzální plakátky, kde malinkým písmem bylo vždycky napsáno celej program na celej měsíc a nic víc se..to všechno všechno šlo šlo místní, místní propagací

M.H.:Jasně..

V.L.: Od huby k hubě jako.

M.H.: A ty, ty letáky, ty byly jakoby k dostání na tom Opatově, ale nebyly nějak distribuovány cíleně jako

V.L.: No to bylo většinou se vždycky vylepovaly kolem metra nebo tak a samozřejmě..každá kapela, která tam hrála si .. vlastně si ty lidi zvala jakoby trošku sama,jo a dokonce byli i tací, kteří už si začali vylepovat ty plakátky na ty. Na ty sloupy pouličního osvětlení a podobně...

M.H.: Jo jo a vlastně, jak jste zmínil ty festivaly několikadenní, tak byl to Váš záměr nebo to byla nutnost, protože pan Čuřík třeba říkal, že ten počet těch amatérských souborů byl tak

velký, že vlastně to rozložení do těch tří dnů třeba ta přehlídka amatérských kapel že byla nutnost vzhledem k tomu počtu, ale vy jste, vy jste měl třeba jakoby záměr, jakoby tam vysloveně jeden den věnovat něčemu, druhý den něčemu a ..

V.L.: Nebylo to až tak nutnost, mě spíš bavilo takový to setkávání lidí z různých žánrů a tak,..dokonce vlastně pro každé ten festival jsem se snažil dát dohromady nějaký jakoby originální projekt, což..čemuž jsem říkal „jen pro ten dnešní den“, jo, to jsem věděl, že když se třeba dá dohromady ..Máma Bubo, Dybbuk, Babalet ..Agon a tak, tak to bude prostě zajímavý na tom podiu, což se taky stalo, že jo, to bylo moc hezký..

M.H.:Dobře a když ještě to trochu zobecním ten rozhovor, tu debatu směrem k Opatovu, tak .. v čem byste jako viděl, jakoby výjimečnost toho Opatova třeba ve své době oproti ostatním klubům, jestli prostě se vůči jiným nějak lišil jakoby, třeba z pohledu dramaturgie, nebo co na něm bylo tak výjimečného, pokud je takto uváděn v pramenech.

V.L.: Tehdy třeba měla ..každé ten klub, no každém..Chmelnice měla svoje kapely, třeba Garář, Hudba Praha ..ten Gong vlastně měl taky svoje kapely, to byla třeba Laura a její tygři, tam, tam šli spíš do funky, no a Opatov měl v tomhleto pádě jakoby taky, taky svoje kapely, což byly ty, ty, jímž jsem se jakoby věnoval i mimo ten Opatov, což bylo to Schodiště, Babalet, Dybbuk .. Chadima, Mikoláš Chadima se svezima různějma bandama a tak podobně ..Vždycky jsem se snažil tam třeba i dostat lidi, který strašně dlouho třeba nesměli hrát, nebo nemohli z nějakých důvodů hrát, tak aby si tam třeba zahráli, což byl třeba případ, třeba Janoty, Oldy Janoty.., Richter, Fiedler, že jo velmi zajímavý minimalistický trio, ale že by to bylo..řekl bych, že Opatov byl možná žánrově jakoby nejpestřejší..jo? Nic jiného mě nenapadá..

M.H.:Dobře, dobře a kdybyste měl periodizovat tu, to fungování Opatova jako s Vaší osobou, tak dá se to ohraničit, vy jste to myslím zmiňoval na začátku už, rok 83', jakoby v době vašeho působení, on ten Opatov pak působil samozřejmě dál

V.L.: No 83' až 85' jsem byl zaměstnanec, to znamená, že..upřímně řečeno ten Opatov je známější především kvůli těm koncertům Nico, to si nebudem nahlávat že jo, tak to bylo zkrátka a přesně ten den, tedy 5/10/85 jsem vysvětlil, ale ale ale, oni tam zároveň delegovali na moje místo jakousi Slovenu...Matřková se jmenovala, to už si teď přesně nevybavím, no a jí nenapadlo nic lepšího než mě okamžitě oslovit, takže já jsem potom ještě..jakoby dělal tu dramaturgii tajně další dva nebo tři roky, vlastně až do toho 87. roku třeba jo,než začly rockfesty a já jsem najednou viděl, že... takovéto fungování klubu je už vlastně trochu zbytečný...že už , že už potom, potom, potom by se teoreticky, kdyby to třeba mělo pokračovat, tak ten klub by se asi vrátil k tomu, co, co ..vlastně je pro klub příslušný, co , co

do klubu patří, jo? A ne festivaly tohohle toho typu, který patří skutečně na větší scény a tak podobně, protože tam přece jenom při těch opatovskejch festivalech bylo strašně, strašně moc lidí, až si myslím, že moc, já jsem fakt musel dělat vždycky jeden koncert třeba dopolední, jeden odpolední a jeden večerní..

M.H.: Pro rockery v nezvyklou dobu

V.L.: No ale ..tam prostě ty lidi se těch 5 dní přestěhovali, jo, spoustu lidí tam v těch šatnách spalo a tak, jako bylo to opravdu velmi to, velmi to fungovalo dohromady a musím říct, že dokonce ani tenkrát ty policajty moc..jako nějak..neobtěžovali, oni sice všechno zaznamenávali a tak, ale nechávali to plavat a prostě ...byl jakejsi pohovor byl až po skončení toho festivalu..

M.H.: Ano, ano, on třeba právě pan Čuřík říkal, že formálně šlo třeba o čárky, že prostě to, jestli dostane razítko ten dramaturg, tak třeba rozhoduje vlastně ta předešlá zkušenost, vlastně, že se jakoby čárkovaly ty zrealizovaný projekty, koncerty a prostě ta formalizace, že v tomhle tom hrála velikou roli, jako jo?..

V.L.: Určitě, určitě, určitě protože já si pamatuju, že když mě potom okolo tý půlnoci vyhazovali jakoby z místa, protože já jsem byl propuštěnej na vteřinu tzv., tak na mě ten jeden estébák křičel: „My jsme Vás sledovali dlouho, ale teď jste to, teď jste to...“, něco jako ve smyslu, že prostě nás jakoby tolerovali, nebo něco takovýho, jo: „teď jste to přehnal“

M.H.: Ono možná taky to veřejné vystoupení těch kapel že jo a vlastně to publikum, ono to byla koncentrace hodně lidí a on ten jakejkoliv zásah mohl být rizikovej v tom smyslu, že..

V.L.: Nezapomínejte také, že taky v té době pořád ještě fungoval ten tzv. Trojanův seznam..

M.H.: No, to se taky pak ještě zeptám..

V.L.: No pojďme, pojďme, abychom, abychom zase to..

M.H.: No tak ten Trojan vlastně se stal šéfem dá se říct...kulturního odboru Národního výboru hlavního města Prahy, ale z roku 1981 vydal ten nějaký seznam 30 zakázaných kapel,

V.L.: Ono jich bylo víc ve skutečnosti, jo? Jo,jo? Nebo 30? Já nevím, ale tipoval bych si, že jich bylo víc..

M.H.: Mám pocit, že kolem 30, 35..

V.L.: No, no

M.H.: Takže tam, tam neměli vůbec možnost vystoupit dá se říct...

V.L.: Ale to strašně zase záleželo na..od toho jedna osmdesátého nebo třia osmdesátého uběhli dva..dva roky, kdy se najednou.. já mám pocit, že oni tenkrát se začali někde na tom ÚV SSM nebo ÚV KSČ se začali trochu bát, jo, že , že prostě ta likvidace toho underground byla.. a teď ten ohlas ze světa byl taky zřejmý, že jo, likvidace JS, opět velkej ohlas ze světa,

oni chtěli jakoby dokázat, že ne, že tady prostě ten prostor pro ten rock and roll je, jo..a ještě to dva roky, 3 roky trvalo, ale už to byla spíš sranda boje jo, že už pak nešlo o kriminál a tak...ale.. a potom od toho 86', kdy to vzal ten český ÚV do Paláce kultury a začal dělat Rockfesty, tak to byl šlus, to byl prostě, skončila jedna éra, která už mě jako organizátora nebo dramatika vůbec nezajímala, jo,..protože já jsem se pak vrátil k novinářství a už jsem dělal novinářství..

M.H.:Do toho Gramorevue..

V.L.: No, no

M.H.: Dobře no, a když se zeptám ještě obecně na tu nějakou dramaturgickou perspektivu, tak třeba pan Čuřík si vzpomněl na Opatov, nebo první konotace, která ho napadla, tak byla Opatov = vernisáž výtvarného umění,jo? Že vlastně ta hudba pro něj na tom prvním místě v souvislosti na tom Opatově nepřipadala

V.L.: Velmi správně, protože ... to..ono to souviselo zase se vším..Inspirovanej JS a svým kamarádem Juskou Skalníkem že jo, kterej je znamenitej výtvarník, tak jsem tam udělali, jenom v tom foyer jsme udělali prostě pár takovejch jakoby...já nevím, jak to mám říct, stojanů?, který se přiklápěly, který prostě jakoby takovej velmi improvizovanej výstavní prostor, jo. No a zase, co jsme .. s kolegou Jardou Kebrůškem, to je vlastně dneska, nebo dlouholetej šéf Špálovky po revoluci, ale tak jsme řekli, tak budeme dělat lidi, který nikde jinde vystavovat nesměj že jo, no a začali jsme Karlem Neprašem, kterej z toho měl příšernou radost, protože vlastně nevystavoval v Praze asi 15 let nebo jak dlouho, tak ... ten měl, ten měl výstavu na Opatově, ale ono zase všechno souvisí se vším, čili přijel tam, přijel tam ..společně s ostatníma členy kapely Sen noci svatojánský band, což byla ryze undergroundová teda kapela, a tam na tý vernisáži zahráli, čili tam jsem se již pochopitelně seznámil třeba s Magorem,.. tam přišel pan prezident pozdější, teda budoucí a zase, zase se tam natáhla i tahleta undergroundová parta, a to už ale ty vernisáže jakoby potom v průběhu času, když tam byl já nevím Adriana Šigotová, Eva Kmentová, teda in memoriam, že jo .. ten..ježišmarjá to byla jedna z nejkrásnějších vernisáží, jak sundává tu posmrtnou masku, no tamten pomník těm, na Újezdě je pomník obětem komunismu, ježiš, Zoubek (zvolání), Olbram Zoubek, to byl manžel Evy Kmentové, že jo, tak takovýhle, takovýhle lidi, takovýhle vernisáže tam probíhaly a ty vernisáže pak začínaly mít docela pověst takovejch, no..víceméně happeningů, dá se říct, opravdu znamenitejch událostí, kde se opět setkávali lidi, který na Opatov chodili normálně, teda muzikantů a potom třeba i tyhle ty lidi z výtvarného světa a tam se upeklo zas spoustu, spoustu novejch věcí, já si myslím, že to prostě byl..v tý první polovině 80. let, to byl velmi inspirativní prostor.

M.H.: Jo, takže to spojení výtvarna a hudby fungovalo a ..nějaké ještě jiné druhy umění jste tam prosazoval jako, nebo, dá se říct přednášky..

V.L.: No, my jsme se snažili o divadlo... což teda...moc nefungovalo, kromě toho, jediný možný co tam..co tam trochu zabíralo, byla, byli právě kluci ze sklepa, z Vpřed, z RS Vpřed, recitační skupina Vpřed, teď já nevím, co tam ještě všechno bylo, ale, ale oni už měli zase svůj prostor jakoby jinde, oni byli z tý ... no teď mi to vypadlo, no z ..Brá.., v podstatě z Bránického divadla se dá říct a to bylo, to bylo jako zajímavý, ale nebylo to už jako pravidelný, ta hudba to výtvarno to fungovalo, to fungovalo dobře..

M.H.: Pravidelně..A převažovalo co, převažovala ta hudba živá?

V.L.:No samozřejmě, samozřejmě..

M.H.:Takže a kde, kde se to, kde se to bralo ve Vás tedy jakoby ta chuť, vlastně i to výtvarné umění jaksi prezentovat, máte s tím jako něco společného třeba, nebo..?

V.L.: No, já jsem, já jsem vlastně se.. výtvarnému umění věnoval už na Mělníku, kde jsme měli galerii ve věži a.. zase, Mělník byl od Prahy daleko že jo, nebo daleko, relativně daleko (pousmání), tak opět na tom Mělníku jsme mohli dělat lidi, třeba v polovině 70. let, 10 let před tím, kteří byli zakázaný, takže si pamatuju, že tam byla třeba Magdalena Jetelová, ..ta...ježišmarjá..Rudolf Němec, což ten už byl ryze teda z undergroundový tý, Eugen Brikcius apod.. To už byla.. Takže já jsem vlastně od té doby jsem to výtvarný umění velmi poctivě a pečlivě sledoval a sám jsem i vytvářel a tak..

M.H.:Dobře tak a my jsme ještě nakousli teda i ty společenské aspekty, takovýto, ten pan Trojan že jo, Krýzl, článek v Tribuně a chci se zeptat mělo to potom nějaký dopad na frekvenci koncertů, nebo ta pravidelnost tam byla dodržená?

V.L.: Ne...Já jsem na Opatov přišel až vlastně těsně, no těsně poté, co vyšel ten článek..

M.H.: v Tribuně..

V.L.: ..no tesně asi půl roku, kdy jsem se vrátil z vojny na podzim roku 83', jo?...článek vyšel v březnu 83', jestli se nepletu a ...mělo, mělo to ten dopad, ale veskrze pozitivní by se dalo říct, protože .. se fakt po celý Praze nesmělo nikde, skoro nikde nic..až na tom Opatově, ono se pak zjistilo, že když se člověk jakoby na ně trochu vykašlal a jak říkám, mě nic nehrozilo, mě se nemohlo nic stát, kromě toho, že mě zavřou a to mě bylo v té době upřímně řečeno taky dosti jedno, tak..najednou se zjistilo, že to jde..čili to byl ten pozitivní dopad, kdyby tady nebyl Trojan, kdyby tady nebyly ty restriktce proti novým vlně a proti tomuhle, tak zřejmě by ty kapely hráli někde v centru, v klubech a tak, proč by se tahali na nějaký blbý sídliště .. a tady to mělo, mělo jakýsi odér čehosi no...pololegálního by se dalo říct a ..teď jsem si ještě vzpomněl na jeden Opatov, kdy ..už jsem, už jsem na tom nefungoval, už jsem tam nebyl

jako zaměstnanec a ..., ale oni si zřejmě doma si řekli, že to jakoby dělám a teď ten Opatov měl být věnovaným hlavně industriálním kapelám a na poslední chvíli ho zakázali, celý, komplet, to bylo poprvé, že jo, opravdu celý en bloc ho zakázali..

M.H.: Jakoby festival..

V.L.: Ano, vždycky se hádali třeba o jednu o dvě kapely a to vždycky šlo nějak ošermovat, nebo tu kapelu tam vsunout třeba načerno a tak, v tom problém nebyl, ale tehdy ho zakázali celý, to bylo v roce 85', 86', no vlastně málem těsně potom, potom, co mě vyhodili a tehdy se ten Opatov udál kdesi v Přední Kopanině v nějakým lomu..tam jsme odvezli aparaturu, všechny kapely tam přijely, přijeli tam i všichni lidi a to bylo tedy velmi, velmi hezký, protože to bylo v takovém malebném údolíčku..

M.H.: Hmm, a co to, že, že jim to takhle vadilo, že to zakázali takhle en block? Byla to vaše postava? Nebo?

V.L.: Ne, to, to nemůžu říct a ani to netuším teda, nebo jim tenkrát prostě jenom došla trpělivost...taky tam nastoupili nějaký, nějaký noví lidi celého toho OKD, jo? Protože to kulturní středisko spadalo pod OKD Praha 4, čili tam tehdy bylo, to byl, to byl vlastně okamžik, kdy oni vyhodili Cimrmany z Bráníka, takovej prostě nějaký blběj rok..někdo se tam prostě..

M.H.: Zbláznil..

V.L.: Zošalel... a tak, no

M.H.: Takže a před tím, před tím tedy, kdy jste jako chtěl to vlastně, aby tam kapela nějaká určitá, která měla vystupovat na Opatově měla povolovací to..požehnání vlastně..*(narátorovi zvoní telefon, a tak dochází ke krátkému přerušení rozhovoru)*. Chtěl jsem tedy se zeptat, abych to upřesnil, jestli, jestli, kdo tedy schvalovaly kapely, který mohly vystupovat, tak jestli jste na tom OKD tedy měl..nějakou prodlouženou ruku v tom smyslu, že jste měl snazší toto razítko dostat, nebo jaký byly vaše nějaký konexe, tam nebyly možný??

V.L.: Ne ne, ne žádný já jsem žádný konexe nevím neměl, já jsem tam byl branej jako takovej podivín, kterej dobře, ať si dělá ten Opatov a necháme ho, necháme ho plavat a ono totiž taky upřímně řečeno docela vydělávalo peníze tyhle ty akce, jo.. pro to OKD, čili oni byli z tohohle pohledu docela spokojený, ale zároveň se pochopitelně báli, aby z toho.., vždycky jediný, co z toho vždycky jediný co měli, aby z toho nebyl průšvih, no a to jsem jim samozřejmě nikdy nemohl zaručit, ale nakonec se ukázalo vlastně, že kromě těch věcí...dobře tak, vždycky po tom byl jakýsi pohovor, proběhlo to, pohovor skončil a pokračovalo se dál..tak..pak opravdu přišla až ta závěrečná NICO, a anebo někdy byly opravdu trochu maléry po těch vernisážích, to je pravda, protože ty vernisáže většinou končili v brzkých ranních hodinách a byly dost

divoký a vzhledem k tomu, že KS OPATOV fungovalo i jako zařízení pro MŠ, školy základní, který tam chodili na promítání, mimochodem tam jsem obsluhoval i promítačku třeba a tak a bohužel někdy se stalo, že se nepodařilo úplně poklidit ten sál po tom bujarém večírku, takže když tam pak ty dětičky přišly a chtěli držet palce tomu zajímovi proti vlkovi, že jo ,tak to bylo takový divný, když tam viděly okolo sebe ty flašky na zemi..

M.H.:To určitě, to chápu, ale..takže to spojení vlastně během těch vernisáží taky došlo na veřejné vystoupení kapel taky, takže v jeden večer to, to jste zmiňoval..

V.L.:Dokonce se občas stalo, že tak jako dneska třeba Franta Skála a další hrajou, hrajou v kapele výtvarníci že jo, tak tenkrát taky to je Standa Diviš, to dneska vlastně znamenitej výtvarník, byl tehdy vedoucím kapely Krásný nové stroje, která tam taky velmi často hrávala a potom některý výtvarníci si dali třeba zase jenom pro „ten dnešní den“ dohromady kapelu a u příležitosti vernisáže si sami zahráli..

M.H.: Hm..a nešlo ještě, nešlo ještě, když, když se zeptám na to PKS, nebo na ten váš obvod, tak nešlo taky o to, že tam nahoře chtěli jakoby tím, že tamta scéna takhle funguje, že to vydělává peníze, že to má nějaký ohlas, že se tím jakoby chlubilí??

V.L.: Ne, ne, ne, to určitě ne, to určitě ne

M.H.: že by na to vlastně byli svým způsobem pyšní, že to v jejich obvodu se koná takováhle úspěšná akce..

V.L.: Stal se pravej opak, když jednou Petr Dorůžka, kterého ani nevím proč oslovili z MS, tehdy se MS uděloval cenu tzv. bílá vrána a Petr Dorůžka tam právě nominoval dramaturgii kulturního střediska Opatov, no tak to bylo polekání, z toho, z toho, to bylo opravdu veliké polekání, radši na sebe moc neupozorňovat, to byla jejich, jejich jakoby...

M.H.: Dobře a, a po tom Krýzlovi konkrétně třeba, tak vy jste říkal, že na frekvenci koncertů to mělo teda nějaký dopad..

V.L.:No určitě..No ne na frekvenci, že jo! Do té doby tam vlastně žádný koncerty nebyly, anebo byla tam skupina Karamel, byla tam Věra Martinová a tak podobně..Co si, co si ta tehdejší, co si ti tehdejší lidi mysleli, že co třeba se bude líbit těm lidem z toho sídliště, ale..to nebylo..lidi ze sídliště stejně do toho klubu nikdy nechodili, takže když se mi to potom dostalo do pazour, to bylo všechno strašně jednoduchý, tam nebylo moc o čem přemýšlet..

M.H.: Hmm a ta, ta návštěvnost, když si, když si tak zpětně promítnete tu vaši kariéru dramaturga, tak měla nějaký vlny, že prostě nějaký rok byla extrémní, nějaký rok třeba nižší, nějaký období..

V.L.: Kdepak, to byly necelý, necelý tři roky, čili to není tak dlouho a ono žádný vlny to nemělo moc, jo, protože já jsem vlastně skončil řízením osudu přesně v okamžiku, kdy ta

nová vlna šla do kytěk..a zároveň vím, že jsem třeba jednou dělal metalovej večer s tehdy začínající Divokou Bárrou, Arakainem, Torrem a já nevím s kým, Železnou nedělí, čtyři kapely, já jsem vždycky radši měl tam těch kapel víc že jo, protože každá měla svůj vlastní okruh fanoušky, takže ti tam přitáhli, no a ...my jsme se metalu tenkrát vysmívali, my jsme tomu říkali duchovní potrava českého venkova, ale .. a vlastně nikdo z nás nepochopil, že oni maj, oni tu novou vlnu převálcují úplně naprosto v hloubce ..

M.H.: Potom později..

V.L.: Potom v druhý polovině 80. let, tam už to bylo zřejmý, že prostě vítězí metal a taky to..trošku ta, ta přemejšlivá nová vlná, nebo ta černě humorná nová vlna---

M.H.: Takže, takže to žánrové vymezení, vy jste se tedy..jste se v uvozovkách svezl po té nové vlně, jako že to zaměření kapel bylo tímhle směrem, no a ...ten hardrock tedy, podle čeho jste se jakoby zaměřil na žánrové jakoby zaměření těch kapel, jako, co pro vás bylo takový důležitý, ta poptávka lidí, nebo Vaše osobní...

V.L.: Moje, jenom moje osobní,

M.H.: jenom vaše osobní preference

V.L.: ano přesně tak

M.H.: takže ten metal jednou jste výjimku udělal, ale nebylo to nějaká..

V.L.:Zase jsem to udělal, protože mě to zajímalo jako fenomén, to jo, ne že to byla hudba mýho srdce, ale stejně tak jsem třeba já nevím vedle toho jsem udělal Aagon, což byla vlastně kapela, která hrála novou hudbu, vážnou novou hudbu, že jo čili jenom, co mě zajímalo jsem dělal, jinak vůbec...

M.H.: takže jste nereflektoval, že by nějaká skupina lidí chtěla tohle, tak..

V.L.: ne, ne..jednou mi tam chtěli doporučit,.. nebo chtěli dát nějakou skupinu, která se jmenovala Prášek a já jsem si to poslouchal z kazety a říkal jsem néé! To byly takoví zastydlí Cure a.. pak za mnou přišel jeden z těch chlapců z toho Prášku, takovej vlasatej, roztomilej, mladinkej hoch, to byl Robert Kodým, pozdější..ale pak jsme si potom hezky sedli na pivo a povídali jsme si a tak jsem říkal, tak jo, tak to zkusíme, no a i takovýhle humory tam prostě byli, Letadlo, který bylo v té době zakázaný, přišel Jirka Šimečka, kterého jsem v té době taky neznal ještě..teda jako podle ksichtu..., a říkal vy už jste hráli, jo a nabízel mi kapelu Toyen, říkal vy už jste někde hráli, vy už jste někdy hráli v nějakých předchozích kapelách a on protože tam seděl ještě nějaký blbec ještě v té kanceláři, tak udělal jenom, předvedl letadlo jenom, tak jsem říkal (řuká si na čelo..)

M.H. Takže a.., třeba, takže ta hudebná stránka věci byla pro vás teda jako jaksi determinující nejvíc, nebo jako nejdůležitější, ale třeba jde taky o ten výrazovej prostředek, že jo, nebo

třeba, co tím chtěj říct, že jo taky to vystoupení..To vás taky tak druhotně zajímalo třeba..že nějaký sdělení směrem k publiku, že to má i ve směru k politice, že to má nějaké skryté významy, to se taky objevovalo?

V.L.: Ano, samozřejmě, samozřejmě, byly doby, kdy se to objevovalo velmi zřetelně, protože zatímco ten.. underground se jakoby stáhnul sám do sebe, uzavřel se do takovýho - my jsme tomu říkali „ovčí exil“ (???) a tak tahle, tyhlety tyhlety lidi prostě...bud' si z toho, co bylo okolo udělali srandu, což byl jeden z těch atributů (.klubu?..) a poměrně dost drsnou srandu, anebo tam v některých případech fakt jako, třeba ti Brňáci, ti se s tím fakt nemazali, máš strach, tak drž hubu, nebo třeba Mikeův strejček panebože, to byly, to byly strašný písničky, co oni zpívali, to bylo fakt na zavření, čili to tam, to, to jaksi v kontextu bylo, ale já to spíš bral jako výraz jedny generace, já už jsem přece jen byl o generaci starší než oni, a, ale bylo mi to velice velice blízký..

M.H.: A třeba, když jste se rozhodoval o tom složení toho večera, z hlediska kapel, tak jste se třeba domlouval s vaším vedoucím kulturního střediska Opatov..(narátor kroutí hlavou..)

V.L.: Oni to nechávali na mě..

M.H.: Takže ten vztah mezi váma byl dost takovej jako svobodnej jako v tom smyslu, že jste měl volné pole působnosti...

V.L.: No, v zásadě se to tak říct dá, ale s tím, že veškerou odpovědnost si nesu sám, jo?..to znamená, že za případný, ale i za případný průser, to oni potom..

M.H.: Takže po té Nico, po té Nico, ten ředitel musel odstoupit taky,nebo ne..

V.L.: Ne nemusel, on o tom ani nevěděl, že jo (narátor mluví tiše)

M.H.: No a co reprodukována hudba, taky jste pouštěl jakoby

V.L.: No měli jsme tam, měli jsme tam poslechový pořady, což dělal částečně Petr Dorůžka, Jirka Černý...Vlád'a Hanzel a já a..a to byly normálně klasický poslechový diskotéky, protože tam ten sál byl .. multifunkční by se dalo říct, takže se dal předělat na tzv. kinokavárnu, tzn. že tam byly stoly, knížky, bufet tam byl, kde si mohli koupit víno a tak, a posedět tam a prostě poslouchat, to bylo, ale to se zase až tak úplně nesvědčilo, jinak řečeno, nebylo to, nebylo to nikdy úplně nabitý, jo?..

M.H.: ono taky něco jiného to živý vystoupení těch kapel už bylo přece jenom v té době, už nebylo přece jenom tak vzácný jako dřív, že jo tak, jako že třeba dřív ta živá vystoupení byly takový vzácný, že jo..tak každej po tom měl, po tom prahnul vidět tu kapelu třeba na tý Rokosce..a třeba tam taky platilo nařízení jsem se doslechl od pana Čuříka, že 80 % reprodukována hudby by mělo bejt tedy produkce jaksi pokrokový, socialistický a 20% západní a většinou to bylo naopak, takže to bylo i ve vašem případě?

V.L.: No ..já jsem se s tímhleťím vůbec nikdy nelámal hlavu

M.H.: Ne? Vy jste vysloveně pouštěl to co bylo vaše, bylo po vašem gustu..

V.L.: To, co jsem chtěl a pamatuju si třeba jednou a vůbec se prostě nic nestalo, když tam byla ta kinokavárna, tak ten film, mimochodem tam se daly půjčit tady v tom filmovém archivu se na tehdejší dobu daly půjčit velmi dobré filmy jako, já nevím Ostře sledovaný vlaky se tam promítaly, Hoří má panenko, to bylo, v normálních kinech to nešlo, že jo, ale půjčit se to dalo a..

M.H.: Takže filmy se tam taky promítaly..

V.L.: Taky promítaly, no no. A Vždycky ten film, tam byly dva kotouče, že jo, takže když skončil jeden kotouč, tak byla pauza, aby si lidi mohli dojít pro další pití, že jo, ta pauza trvala tak půl hodinky, no a do té půlhodiny si pamatuje, že jsem začal pouštět Kubišovou, Kryla, jenom pro srandu, co to udělá, takovej test a nic..

M.H.: neudělalo to nic?

V.L.: Ne, nic se nestalo..teda akorát pravda je, že ten sál místo toho, toho švadronění že jo o přestávce, tak ztichnul a poslouchali..

M.H.: Jo tak to bylo vidět, jo a chci se zeptat, takže nebylo tak dramatický nechat třeba vystoupit, už jste to nakoušl, ne úplně jako žádnou skupinu že jo, tak v tom se shodnete i s panem Čuříkem, tedy ten taky říkal, že byla možnost kličkování z hlediska té povolovačky třeba na osobu..jo?

V.L.: Jasně.

M.H.: No a vzpomenete si kromě té Nico, o který tedy už je hodně informací, jestli tam byly třeba přímé zásahy policie ve vašem případě?

V.L.: Byly byly byly, ale jak říkám, nikdy to nebylo až tak dramatický, většinou se dali, dali ty fízlové nějakým způsobem uchlácholit a tak.. takže..že by tam, že by tam přímo jako byl nějaký zásah brutální zásah, tak to určitě ne, jo, většinou si mě vzali dozadu a chtěli vidět, abych jim ukázal ty papíry, což jsem taky dovedl umně zfalšovat většinou a tak, takže vždycky vždycky to jakoby prošlo. Jednou, jednou jsem udělal kravinu, ale to jsem neudělal na Opatově, ale v tom.. vysokoškolském klubu Blanice, tam bylo tehdy se nám, se nám podařilo při přejezdu přes Československo stáhnout kapelu, která se jmenovala Pedestriens, což byly bývalé členové třeba Art Bears nebo Per Ubu a tak a to bylo, to bylo zase, to bylo na tajno všechno a..to jsem udělal chybu, že ...sice večer proběhl znamenitě, senzačně, ale pak ty chlapce z toho, z té vysoký školy vyhodily, ve čtvrtým ročníku, no, tak to mě jako dodnes mrzí teda...

M.H.: No, to je škoda...a chci se zeptat., kdybyste to mohl nějak procentuelně vymezit jakoby to složení dramaturgický, hudba, výtvarné umění, převažovala asi ta hudba, to jsme říkali, pak následovalo to výtvarné, přehlídka výtvarného umění..

V.L.:Jednou, jednou za měsíc byla nová vernisáž

M.H.:Jednou za měsíc? Takže to bylo pravidelně,, ta poslechová hudba byla kolikrát tejdně, třeba jestli si vzpomenete takhle detailně..

V.L.: Ta poslechová taky jednou, jednou

M.H. Jednou za měsíc?

V.L.: Jednou tejdně

M.H.: A vystoupení, teda jste říkal ty dvakrát tejdně?

V.L.: Dvakrát týdně, no a pak tam byly, pak tam byly ty..ty kinokavárny, který taky docela byly zajímavý prostě, protože tam fakt byly filmy, který jinde k vidění nebyly, no a tak zhruba tam už se nic jiného vymejšlet nebylo, (ehm) nedalo v sobotu dětská diskotéka ráno, že jo, v neděli nějaký dětský představení, to už, to už..

M.H.: A do toho jste taky zasahoval jako dramaturgicky??

V.L.: Jo..ne to ne, to ne, no respektive musel jsem, tam tam to fungovalo jakýmsi samospádem, do toho jsem zasahoval, takže tam nikdo jinej v tom nebyl, takže jsem trhal lístky, obsluhoval v šatně a ..pouštěl ty filmy třeba...One man show (pousmání)

M.H.: rozumím a ..žánrově tedy, my jsme říkali ta nová vlna, kde se projevovalo různý tendence, že jo třeba to reggae asi, to bylo hodně význačný že jo v době vašeho působení

V.L.: Ano přesně tak

M.H.: A ten novej pop

V.L.: Skáčko..novej pop to ne, to ne, novej pop poprvně přinesla až kapela STP, která tam teda taky vystoupila, jo ? Ale takovej novej pop ve smyslu Lucie a tak ,to už jsem byl mimo..

M.H.: Žentour?

V.L.: To už jsem byl..Jéžiš Žentour, to byla kapela, která tam měla plot, protože to prostě byli lidi, který se po tý, po tom průseru s novou vlnou dali na jejich stranu, jo? A s tím jsme už nechtěli mít nic společnýho..

M.H.: Rozumím, ale to reggae možná tam zanechalo nejvýraznější stopu v tý..

V.L.: Ale já myslím, že třeba i ten i ten

M.H.: Babalet, Máma Bubo

V.L.: I ten alternativní rock, že jo, což bylo, což byl ten Dybbuk, nebo, nebo...

M.H.: Co ten Chadima a ty jeho soubory..

V.L.: Chadima a tak dále, že jo..jak říkám to bylo žánrově se to vymezit nedá, když použijem ten zastřešující termín nová vlna, to je asi nejpřesnější, kam se ale vejde punk já nevím..normální rock and roll od Jasný Páky, všechno možný..

M.H.: A třeba trvání těch koncertů, když to srovnáme třeba s dnešní dobou, tak mělo to podobný průběh asi, na tom se asi nic zvláštního nezměnilo

V.L.: (přikývnutí narátora), ne to je stejný..

M.H.: stejný úplně, takže přídávky ten systém takovej ten..

V.L.: tam byla nějaká policejní hodina, ale tam, tam jestli si dobře vybavuju, tak byla někdy o půlnoci..

M.H.: jako útrum?

V.L.: takže to nebylo tak dramatický, ale samozřejmě po půlnoci potom propukly ty různé jamy a tak, dodnes si pamatuju, jak ..zcela, zcela zlinkovaná Bára Basiková s Martinem Němec tam preludovali, Martin hrál na klavír a Bára zpívala..kurva, co to bylo, nějakou ... nějakou lidovou píseň, já jsem to, a já jsem tam zapnul magneták, já jsem jí to po letech pouštěl a ona říkala zahod' to, zahod' to, zahod' to..

M.H.: No a třeba vy jste navazoval taky svým nápadem na ty Opatovský dny na Jazzovou sekci, že jo, tak ta souvislost, jestli byste k tomu mohl něco říct vlastně, vy jste jaksi volně navázal na ty prostě, na ty JD a nějakým způsobem jste se snažil jakoby nést štafetu v uvozovkách, ale asi ne v tom jazzrocku, to vůbec už..

V.L.: Ne, ne, ne ne jakoby rekonstruovat ten duch společnýho sdílení čehosi, jo..to je pravda, protože mě to v těch 70. letech mě ty JD strašně zasáhly, jo? no..jéžíš to byla nádhera, takový ty 4., 5. JD 76' před chartou, tak, tak to už byly třeba celotýdenní akce, který probíhaly na mnoha místech v Praze a to mě bavilo, to jsem si prostě říkal..to jsem prostě na týden na všechno vykašlal a byl jsem jenom, jenom jsem se pohyboval jenom v tomhle okruhu, to bylo hezký, no..

M.H.: A ty Opatovský dny tedy, tak ty měly podobnou jakoby skladbu, nebo strukturu trvání, nebo ...v čem se to lišilo třeba??

V.L.: No lišilo se to samozřejmě tím, že to bylo lokalizovaný do jednoho místa a že to bylo mimo centrum, ty JD se většinou odehrávaly v centru, oni v té době měli samozřejmě k dispozici Lucernu, později třeba halu na Folimance a tak, no tak to my jsme jako neměli, tam prostě to bylo daný, daný jednak tou lokalitou Jižního Města a jednak i prostorem toho sálu, kam se fakt vešlo 300 lidí..

M.H.: Hm.. Jo a chci se zeptat a v době, kdy jste působil na Opatově tak furt asi byla povinnost těch přehrávek, těch rekvalifikací..

V.L.: Určitě no, to bylo až..

M.H.: Takže ty kapely je většinou měli nějakým způsobem, které jste tam nechal vystupovat

V.L.:No anebo když je neměli, tak se použilo, použil takovej ten model ZUČ, což s sebou samozřejmě neslo to, že přehrávky mít nemuseli ale museli mít jakéhosi zřizovatel organizaci , která se za ně zaručila, to ale každá kapel a měla, že jo, to takovej problém nebyl...

M.H.: No ale vystupovaly i takové, které neměli ani tady to..

V.L.: Když se, když se, jak jsem říkal, když se povedla udělat nějaká bouda tzn. když se ta kapela jako vsunula do jiný kapely, aby to nebylo nápadný a ta druhá kapela se v průběhu další produkce jakoby odsunula a zůstala tam jenom ta jedna, tak ty policajti nepoznali, kdo je kdo, takže, takhle takhle šlo udělat i koncert kapely, která neměla papíry...což byl případ toho Chadimy třeba, ten neměl papíry vůbec žádný..

M.H.: A vlastně to ZUČ, to je vlastně amatérský, že jo, je to vlastně druh, druh amaterskýho vystupování, že jo..

V.L.: Ano ano, to znamená bez nároku na honorář, jenom cestovné se smělo proplácet, což bylo v Praze směšný, protože platit korunu za metro byla blbost, že jo..

M.H.: A vy jste dával víc přednost asi těm amatérským souborům, než těm profesionálním souborům, ne?..

V.L.: Já jsem tam profesionální neměl skoro žádný, protože mě nezajímaly v té době..prostě to vůbec nebyly, přece tam bych nebral Olympic nebo něco takovýho že jo, to ani nikdo nechtěl poslouchat...Já myslím, že to bylo jednoznačný, že většina těch souborů byly buď ZUČ, a nebo ty jaksi o schod níž, to byli tzv. LH a ty měli nárok, tuším, že 40 korun za hodinu že jo ta kapela dostávala, což teda nebylo.. a to byly třeba Precedens a potom už i Babalet měl, ale pamatuju si jak třeba s Drvotou jsme sháněli razítko, že by je někdo zřizoval a Aleš přišel, že nějaký JZD v Břežanech u Prahy, že, že by nám tady něco dalo, nějaký razítko, tak jsme jeli jak debilové do JZD Břežany, tam Aleš měl walkman, tehdy výkřik módy a nasadil to nějaký soudružce na uši a říkal tohle mi hraje a potřebujeme od vás razítko, že to můžeme hrát a ta bába zcela zpitoměla a to razítko nám opravdu dala, že jo..

M.H.: No tak to je ta nesmyslnost ta je evidentní jako toho systému.

V.L.: Ale to většina kapel měla takový prapodivné zřizovatele, vím, že třeba ten Chadima potom získal něco.. nějaký požární sbor Stránčice, nebo něco takovýho. NPSDB.. ti měly fotbalovej klub Barrandov..tak něco prapodivného taky..

M.H.: Dobře, no a jestli se ještě můžu zeptat, tak můžete říct v jaké té době kdy jste působil na Opatově, jaké existovaly trendy jako v chování publika, jestli, jestli teda, dokonce jsem se

snad doslechl, že poprvý snad Garáž a tak, Garáž prosadila tu praxi, že se odklidily židle a začalo se...

V.L.: To byl Babalet, podle mého to byl první Babalet, ale potom, když jsme dělali tzv. taneční večírky, tzn. že se daly židle jenom takhle okolo, tak to byly Krásný nový stroje, Garáž, Babalet a třeba potom i ta Chodská lidová, ale to byly kapely, který hrály trošku už něco jiného, který byly ovlivněny malinko latinou..., Garáž tehdy prožívala to svoje kubánský období a tak, takže to bylo opravdu k tanci.. a Laura vlastně, Laura mezi to patřila, malinko funky v tom bylo, rozhodně se to nedělalo třeba na Jasnou páku, nebo na Hudbu Praha, rozhodně ne na Precedens, to byly normálně regulérní řady

M.H.: To se normálně sedělo na Hudbu Praha, se sedělo? Aha, to si neumím představit moc, v dnešní době..

V.L.: No normálně řady a lidi, kteří se nevešli, tak stáli takhle stáli okolo a všichni..

M.H.: Takže skandovali na židlích třeba..

V.L.: Neskandovali, poslouchali

M.H.: No dobře, ale..

V.L.: A pak zatleskali, to bylo to chování bylo trošku jiný

M.H.: Mně to přijde takový sterilní trošku jako..

V.L.: No, ale možná o to víc, o to víc lidí tu hudbu poslouchali..

M.H.: No to jo, to jo, to jo, takže..

V.L.: To se mě na tom zas docela líbilo, že třeba když tam vlastně pražskou premiéru si tam v 85' odbyly Už jsme doma, což byly taková tá klon od těch pankáčů, od těch Efpéběček, tak, ale zpívali a hráli už jakoby jinak, o něčem jiným a to bylo moc pěkný, že jo, když tam ten ryčnej punk, jsem tam seděl...

M.H.: Ono to možná souvisí i s ..nedostupnějšími jako těmi uvolňovacími prostředky ve smyslu drog třeba, nebo alkohol asi, asi tek proudem..

V.L.: Ale i drogy tam byly..

M.H.: A vlastně i ta nová vlna mi přijde, že i tou karnevalovou, vlastně tou smíchovu formou, která je pro ni typická, takže taky i vybízí k nějaké reakci toho publika..

V.L.: Jo, jo jo jo ,ale možná k tomu docházelo třeba až ex post, potom koncertě, vlastně tam v tom foyer se udělaly skupinky lidí, kterým se nechtělo domů že jo, to bylo vlastně taky docela výjimečný, že vlastně když koncert skončil, tak většina lidí vypadne z klubu a jde pryč, že jo a tam to fungovalo dál, že jo, dokud ten člověk měl otevřenej ten bufet, ..což jemu se většinou vyplatilo, mít otevřeno až do nevidím, no tak... *nic já se obávám, kolik je hodin, jestli se můžu zeptat..*

M.H.: *Je půl jedny a deset minut*

V.L.: No tak jestli teda máte ještě něco..

M.H.: Tak jenom rychle možná třeba..vy jste zmiňoval tu brněnskou scénu, to byl vlastně taky váš dramaturgickej záměr trošku tam prosadit vlastně ty brněnský kapely, nebo představit i jinou scénu, protože ta byla, ta se taky lišila

V.L.: Zase, zase jsem se nechal inspirovat ... vlastně už ne JD,ale řekněme aktivitou JS, která tady třikrát v Praze, nebo dvakrát.. ne dvakrát uspořádala tzv. brněnský valný hromady, to bylo většinou v Lysolajích, nebo někde tak zase v nějaký hospodě, nějaký prdeli, velmi to připomínalo takový ty klasický undergroundový akce, to bylo úplně bez povolovačky, bez všeho a tenkrát jsem vlastně poprvé slyšel Vaška Koubka, kterej hrál se skupinou Nukleus...Pro pocit jistoty, Odvážný bobříky, že jo, to bylo něco znamenitý na tu dobu a...tak jsem se skamarádil vlastně s lidma z Brna... který to organizovali zase v Brně, což byla hlavně Lenka Zogatová a ..začali jsme si tak jako ty interprety vyměňovat, já tam posílal nějaký pražský, ona posílala nějaký brněnský sem a kupodivu to vždycky, vždycky, přestože ty Brňáci byli fakt jako hodně nekompromisní, tak to procházelo, takže třeba Z kopce??? (*není z nahrávky srozumitelné*) tady měly vůbec první koncert v Praze tady na Opatově, Iva Bittová s Pavlem Fajtem první koncert pražskej byl taky na Opatově a ještě si vybavuju Ěčka..kde byl..Kokolja, magor ze všech magorů nejmagorovatější...nepouštět..(s pousmáním), kterej, kterej dneska je, dneska je myslím dokonce prorektor Akademie výtvarného umění a velmi slavnej malíř a tenkrát vím, že měl, přišel s houslema, tak jsem říkal před tím vždycky jenom zpíval, že jo, jsem říkal, ty vole ty budeš hrát na housle, jako nebo co, podívej, tak to otevřel a ty housle byly plný trávy, takže je to jenom ještě k těm drogám, že jsem si vzpomněl, tak tam byly

M.H.: No a takže to mělo ohlas i ty brněnský kapel, velkej?

V.L.: Jo obrovksej, obrovskej, když tu byli Brňáci, tak bylo vždycky brutálně totálně napráskáno..

M.H.: A to se propagovalo taky nějak? Nebo ústní formou, ústní formou zase..

V.L.: Anebo třeba v tý době ještě fungoval domeček..Ke krčský stráni, domeček JS, ten vlastně zavřeli, až když ..zavřeli výbor JS, což bylo v roce 86', čili do tý doby ještě fungovaly ty středy, kde prostě jezdili, jezdili lidi z celý republiky, aktivisti, takzvaný aktivisti JZ a tam se, tam se to setkávalo, informace si tam vyměňovali, a tak, Cibulka tam vždycky vozil ty kazety, tam prodával vydřiduch ty kazety za strašlivý peníze a tak, no..

M.H.: Takže, takže, takže tak, to fungovalo teda do toho 86', jo tady to...

V.L.: Myslím, že zavřeli 6.9., že byly ty, ty domovní prohlídky byly 6.9.86' ..a to je potřeba si to ověřit, jestli to bylo 85', ne! 86' to bylo, protože lístky na Nico se ještě prodávali právě v domečku, to bylo nebezpečnější v tom smyslu, že to nemohl dostat někdo jakoby nepovolované, tak já jsem vždycky vzal celý to paré, přinesl jsem to do domečku a tam se to jakoby, tak ono, to právě bylo na tom směšný, že ta Nico byla vedená jako poslechovej pořad Miloše Čuříka o Velvet underground a, takže já jsem na to musel dát cenu 2,8 korun za vstupenku..

M.H.: tak to by bylo dneska hezký, kdyby to takhle bylo ..Ale ta spolupráce s Lenkou Zogatovou, ta fungovala vysloveně jenom s váma, nebo spolupracovala i s Chmelnicí například nebo...

V.L.:I s Chmelnicí, i s Lubošem Šmikmajerem

M.H.:Takže tady ta praxe, tadyta akce brněnský kapely – pražský, ta fungovala i jinde, jo?

V.L.:Třeba, třeba, to nešlo jenom o kapely, třeba Chmelnice byla hlavním stanem pro Ha divadlo tady pražský teda..., nebo vlastně i pro Provázek, do té doby, než začlo pořádně fungovat Žižkovský divadlo, tak...divadla z Moravy teda jezdili na Chmelnici..

M.H.: Jo a ještě teda úplně poslední dotaz, vzpomněl jsem si, co nějaký tendence v instrumentálním složení kapely v tom smyslu, že ta nová vlna implikovala nový nástroje, že jo, jestli k tomu můžete něco říct jako laikovi...

V.L.: No samozřejmě, v té době byly ty, ty, ten zvuk, kterej předváděly třeba ty novovlnný kapely ve světě, to bylo docela obtížný napodobovat, protože tady přece jenom ještě nebyla , taková, taková nabídka těch...synt'áků..no vlastně hlavně klávesovejch nástrojů že jo a všech těch udělátek a tak, a v té době přece jenom ten, ten, ty klávesy byly v kapele hodně důležitý, zejména u takovejch těch kapel jako Precedens, což byli..

M.H.: Novoromantici..

V.L.: Novoromantici, přesně tak, tak tam ty klávesy byly důležitý, ale zase, tím, jak oni se snažili vytvořit..jakejsi zvuk podobnej tomu, co slýchali ve světě a teď ono to nešlo, tak oni museli nutně vytvořit zvuk svůj, kterej třeba byl přibližnej, ale ve skutečnosti se ukázal jako úplně jinej a to na tom bylo to hezký, že jo, to si myslím, že opravdu byla...a že to mám docela zmáknutý tohleto.. ten český rock and roll, tak že...tahle krátká éra byla asi vůbec nejoriginálnější v celý historii českýho rock and rollu

M.H.: Zvukově?

V.L.: Nejenom zvukově, výrazově, obsahově, se vším všudy..

M.H.: A...jestli se můžu ještě zeptat, vlastně..používali k tomu..k tomu výrazovému prostředku i nějaký prostě neobvyklý předměty jakoby, který vydávaly nějaký zvuky...

V.L.: No jéžíš, hlavně třeba..

M.H.: Ta alternativa?

V.L.: Alternativa taky, ale potom hlavně ty industriální kapely jako Paprsky inženýra Garina, že jo, tak ty hráli na ty různé kolejnice, ty zas milovali třeba Einstundze Neubaten nebo prostě Test department, prostě tyhle party anglický a německý no a ty teda hráli úplně na všechno, dokonce jsem tehdy poprvé viděl použít gramofon jako hudební nástroj, to už je dneska taky běžná věc a pak...čili v tomto pádě to skutečně velmi neobvyklý na co ty kluci hráli, Chadima hrál na tu preparovanou kytaru, což bylo v podstatě nějaká prapodivná, podladěnej, podladěná Iolana (??) (uchechnutí)

M.H.: No a jakej to mělo důvod teda, jaká byla motivace jejich vůbec, že užívali takovýhle bizarní, vlastně ta bizarnost, proč to tak bylo? To bylo, chtěli vyluzovat nějakej zvuk jinej, nebo?

V.L.: Ne, já si myslím..

M.H.: Prvoplánově..

V.L.: Že člověk byl už z té doby z toho, co, z toho, co je obklopovalo v tom normálním světě už tak prostě zmagořejej a že ho to všechno tak strašně sralo, že prostě dělal cokoliv...,co byla zábava, veselý, jiný prostě..

M.H.: Možná forma protestu taky..

V.L.: No v zásadě jo, i když forma protestu..., spíš forma..vydělení se jakoby z toho oficiálního radostného světa.

M.H.: Šedýho.. dobře tak jo, tak já vám moc děkuju teda

V.L.: Nemáte za co