

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta humanitních studií

Drobní výrobci ozvučovacích aparatur

pro elektrofonické kytary

Bakalářská práce

Vypracoval: Jan Novák

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D.

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6.5.2016

.....

podpis

Poděkování

Děkuji paní doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce. Mé poděkování patří též všem narátorům, kteří mi věnovali svůj čas a nechali mě nahlédnout do svého soukromí. V neposlední řadě bych chtěl poděkovat své rodině za dlouhodobou podporu při studiu.

Obsah

1 Úvod.....	7
2 Teoretické ukotvení a metodologie.....	11
2.1 Teoretické ukotvení.....	11
2.2 Výzkumný projekt: cíl a výzkumné otázky.....	13
2.3 Výzkumná strategie.....	14
2.4 Techniky sběru dat.....	16
2.5 Výběr vzorku a prostředí výzkumu.....	17
2.6 Analytické a interpretační postupy.....	18
2.7 Zajištění kvality výzkumu.....	20
2.8 Eticko-právní aspekty výzkumu.....	21
3 Elektrofonická kytara a způsob jejího ozvučení.....	22
3.1 Elektrofonická kytara.....	22
3.2 Ozvučovací aparatura.....	22
3.2.1 Dělení kytarových zesilovačů z hlediska konstrukce.....	23
3.2.2 Dělení kytarových ozvučovacích aparatur z hlediska konfigurace.....	24
4 Společensko-politický kontext.....	25
4.1 Před rokem 1989: socialismus a centrálně plánovaná ekonomika.....	25
4.2 Po roce 1989: Demokracie a tržní ekonomika.....	27
5 Představení narátorů.....	28
5.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989.....	28
5.1.1 Rudolf Rožďalovský.....	28
5.1.2 Ing. Vladimír Hocke.....	28
5.1.3 Jan Kopálek.....	29
5.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989.....	30
5.2.1 MgA. Pavel Horáček.....	30
5.2.2 Jakub Leščišín.....	30
5.2.3 Pavel Horký.....	31
6 Analýza rozhovorů.....	32
6.1 Motivační předpoklady k budoucí výrobě kytarových aparatur.....	32
6.1.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989.....	32
6.1.1.1 Zájem o techniku a manuální činnost.....	32

6.1.1.2 Zájem o hudbu.....	34
6.1.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989.....	34
6.1.2.1 Zájem o techniku a manuální činnost.....	34
6.1.2.2 Zájem o hudbu.....	35
6.2 Motivace k výrobě kytarových aparatur pro vlastní použití.....	36
6.2.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989.....	36
6.2.1.1 Potřeby aktivního hudebníka.....	36
Nespokojenost s nabídkou a nedostatek nástrojových aparatur na tuzemském trhu.....	36
Politická a finanční nedostupnost kytarových aparatur západních značek.....	38
Konkrétní impulz k započetí výroby: využití možnosti vylepšit si aparaturu vlastní výrobou.....	39
6.2.1.2 Záliba v procesu výroby.....	41
6.2.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989.....	42
6.2.2.1 Potřeby aktivního hudebníka.....	42
Finanční nedostupnost kytarových aparatur západních značek.....	42
Konkrétní impulz k započetí výroby: využití možnosti vylepšit si aparaturu vlastní výrobou.....	43
6.2.2.2 Záliba v procesu výroby.....	44
6.3 Motivace k výrobě kytarových aparatur pro cizí zájemce.....	45
6.3.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989.....	45
6.3.1.1 Zájem ze strany hudebníků.....	45
6.3.1.2 Výše výdělků versus ilegální báze soukromého podnikání.....	46
6.3.1.3 Zdolávání výzev: výroba kytarových aparatur jako invenční práce.....	49
6.3.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989.....	50
6.3.2.1 Zájem ze strany hudebníků.....	50
6.3.2.2 Legální báze soukromého podnikání versus výše výdělků.....	51
6.3.2.3 Zdolávání výzev: výroba kytarových aparatur jako invenční práce.....	53
7 Shrnutí.....	55
8 Závěr.....	61
9 Seznam pramenů a použité literatury.....	63
9.1 Rozhovory.....	63
9.2 Použitá literatura.....	63
9.2.1 Knihy.....	63
9.2.2 Články.....	65
9.2.3 Kvalifikační práce.....	65
9.3 On-line zdroje.....	66

9.4 Televizní dokumenty.....	66
10 Přílohy.....	67
10.1 Fotografie.....	67
10.1.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989.....	67
10.1.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989.....	69

1 Úvod

Když jsem se v patnácti letech začínal učit hrát na elektrofonickou kytaru¹, hrál jsem si zpočátku jenom pro sebe doma a o to, na „co“ hraji, či jaký „mám zvuk“, jsem se moc nestaral. Situace se změnila, když jsem si na střední škole založil kapelu a začali jsme zkoušet a koncertovat. Od toho momentu jsem se víc zajímal o elektrofonické kytary a jejich ozvučovací aparatury². Sledoval jsem, na jaké značky hrají kytaristé z mých oblíbených kapel a snažil se rozklíčovat tajemství jejich zvuku. Neustále jsem brouzдал po internetu, kde jsem si prohlížel různé kytary, zesilovače, komba³, efektové pedály – a pouštěl si jejich ukázková videa. Tímto způsobem jsem brzy narazil na něco, o čem jsem do té doby neměl ponětí. Totiž že vedle celosvětově známých značek velkosériově produkovaných kytarových aparatur⁴ existují i drobní lokální výrobci.

Jsou to lidé, kteří se pod svou značkou věnují ruční zakázkové výrobě kytarových aparatur. To konkrétně znamená, že aparáty nevyrábí „do skladu“, nýbrž individuálně, na základě domluvy s konkrétním hudebníkem-zákazníkem. Jako takoví jsou tedy i výhradními prodejci svých výrobků. Pracují v podmínkách malých, většinou domácích dílen a výrobou pro cizí zájemce si přivydělávají nebo se jí zcela živí. Vzhledem k tomu, že se téměř pokaždé jedná o „firmu jednoho muže“, který si výrobu od začátku do konce zajišťuje sám, rozsah jejich produkce je z hlediska kvantity omezený⁵. Drobní výrobci kytarových aparatur jsou v současné době nejčastěji spojováni s výrobou samostatných kytarových zesilovačů – tzv. „hlav“.

Drobná zakázková výroba nástrojových ozvučovacích aparatur však není pouze záležitostí současnosti. V českém prostředí lze její kořeny vysledovat až hluboko do dob socialismu. Domnívám se, že za pionýrské období vlastnoruční výroby různých více či méně zdařilých aparatur pro účely ozvučení hudebních skupin lze považovat přelom 50. a 60. let 20. století⁶. Tento fenomén souvisí s nástupem československých rock'n'rollových, resp. bigbítových

¹ Pro označení tohoto hudebního nástroje se v běžném jazyce vžil nepřesný název „elektrická kytara“. Označení elektrofonická kytara v dalším textu z důvodu úspory místa zkracuji na elfo. kytara.

² Pojem ozvučovací aparatura pro elfo. kytary označují soustavu zesilovače a reproduktoru, která zesiluje signál přivedený z elfo. kytary a mění ho na zvuk. Blíže kapitola *Elektrofonická kytara a způsob jejího ozvučení*. Pojem kytarový aparát či jen aparatura, které v textu také používám, jsou jen synonymním označením téhož.

³ Termín „kombo“ označuje kytarový aparát, v němž jsou zesilovač a reproduktor(y) nainstalovány společně v jedné skříni. Blíže kapitola *Elektrofonická kytara a způsob jejího ozvučení*.

⁴ Marshall, Mesa Boogie, Peavey, Laney, Orange atd.

⁵ Rozsah výroby drobných výrobců se pohybuje maximálně v desítkách vyrobených kusů za rok. Z toho důvodu je označuji za *drobné* výrobce.

⁶ Usuzuji tak na základě toho, že svépomocná výroba elektronických ozvučovacích aparatur v českém prostředí je v literatuře poprvé výrazněji tematizována právě v souvislosti s raným bigbítovým obdobím. Vedle samotných hudebníků, kapel a dění kolem nich, se zde mluví např. o zesilovačích „Samuel“ kapely Samuel's Band, „Šíleném Fridrichovi“ kapely Crazy Boys (Miki Volek), „Cyrilu“ kapely Big Beat Club či o osobě Zbyňka

kapel⁷, využívajících elektrofonické hudební nástroje, které se bez ozvučovací aparatury neobešly. Zakoupit potřebnou aparaturu byl však tehdy problém, neboť oproti elektrofonickým kytarám výroba zesilovačů a reprobeden značně pokulhávala⁸. Byl to neblahý důsledek centrálně plánovaného československého hospodářství, v němž bylo „shora“ (tj. podle vládou nařízeného plánu) určováno, kdo, co a kolik bude vyrábět, což vedlo k chronickému nedostatku spotřebního zboží, neboť „*direktivním plánem svázaná výroba nebyla schopná pružně reagovat na poptávku*“⁹. Docházelo až k takovým paradoxům, že „*např. v polovině 60-tých let bylo možné si v půjčovnách „průmyslového zboží“, kterých bylo v Praze několik, vypůjčit 10W zesilovač, ale nikde nebylo možno sehnat reprobednu.*“¹⁰ O rozdílném přístupu k produkci elfo. kytar a ozvučovacích aparatur vypovídá také fakt, že zatímco nové modely kytar značek Rezonet, Neoton a později Jolana byly na přelomu 50. a 60. let na trh uváděny nanejvýš v několikaletých intervalech, mezi uvedením zesilovačů Tesla KZ 25/50 (v roce 1950) a AZK 201/401 (v roce 1961) uplynulo 11 let¹¹. O „*stálém nedostatku žádaného sortimentu elektrofoniky na tuzemském trhu*“, v důsledku kterého byli hudebníci „*nuceni zhotovit si některé zařízení amatérskou tvorbou*“ píše ještě v roce 1976 ve své studii vývojář a konstruktér československých elfo. kytar značky Jolana Josef Růžička¹².

Mnoha hudebníkům a kapelám tak nezbylo, než zapojit vlastní zručnost a vynalézavost a nějakou tu aparaturu se pokusit vyrobit vlastními silami. V literatuře zabývající se raným bigbítovým obdobím je v tomto ohledu často uváděn např. zesilovač nesoucí jméno Samuel, který si společně postavili členové známé poděbradské rock'n'rollové kapely Samuel's band¹³. Vedle hudebníků samotných se o aparaturu skupin starali i jacísi zvukaři-kutilové¹⁴, což byli „*lidi ,od fochu‘, schopní udržovat staré aparáty v pojízdném stavu, eventuálně sami vylepšovat, nebo*

Lána, zdatného zvukaře-konstruktéra.

Viz LINDAUR Vojtěch – KONRÁD Ondřej, *Bigbít*, Praha 2001, Torst. DONNÉ Jiří, *Brněnský rock'n'roll* [online] [cit. 21.4.2016]. Dostupné z WWW: <http://www.popmuseum.cz/stories/stories.php?q=hbb0403&a=0&l=cz>. OPEKAR Aleš, Bigbítové šlápoty, *Rock & Pop. Bigbít*, 11.díl, Dobová technika a nástroje & muzeum kytar (cca 1955-1972) [epizoda z televizního dokumentu], Režie Zdeněk Suchý, ČT 1999.

⁷ VANĚK Miroslav, *Byl to jenom rock'n'roll?*, Praha 2010, Academia, s. 207.

⁸ DONNÉ Jiří, *Brněnský rock'n'roll...*

⁹ DUFEK Pavel, *K potlačování soukromého podnikání v Československu (ČSR) a Východním Německu (NDR)*, Praha 2005, Oeconomica, s. 89.

¹⁰ TUTTER Jiří, *Československá kytara*, Díl. III., *Music Store* 1/2000.

¹¹ Viz ŽÁK Vladimír, *Seznam československých elektrofonických kytar* [online] [cit. 21.4.2016]. Dostupné z WWW: http://www.jolana.info/seznam_kytar.html. VLACH Jaroslav, *Lampárna: aneb co to zkusit s elektronikami*, Praha 2004, BEN – technická literatura.

¹² RŮŽIČKA Josef, *Elektronické hudební nástroje: Studie stavu elektronických hudebních nástrojů v ČSSR a v zahraničí, výhled potřeby a návrh na opatření k zabezpečení vývoje a výroby, přehled výrobních kapacit a možnosti odbytu*, Hradec Králové 1976 [online] [cit. 20.4.2016] Dostupné z WWW: <http://www.jolana.info/hradec/studie.html>

¹³ Např. LINDAUR Vojtěch – KONRÁD Ondřej, *Bigbít...*, s. 14. OPEKAR Aleš, Bigbítové šlápoty č. 12, díl I., *Rock & Pop* 12/1996. *Bigbít*, 11.díl, Dobová technika a nástroje & muzeum kytar (cca 1955-1972) [epizoda z televizního dokumentu], Režie Zdeněk Suchý, ČT 1999.

¹⁴ Viz FERENC Petr, *Do It Yourself v Československu, His Voice* 1/2006.

dokonce stavět potřebné zesilovače a mixážní pultíky. Tihle lidé se rekrutovali výhradně z řad absolutních nadšenců, at' hudebních, nebo elektrotechnických.“¹⁵ Díky těmto svým schopnostem byli nedílnou a velmi ceněnou součástí tehdejších kapel. Asi nejznámějším z těchto „nezbytných kolem [kapel]“, jak je nazval Aleš Opekar¹⁶, byl Zbyněk Lán (Binny Lanney), zvukař a technik kapely Hells Devils a později The Primitives Group. Právě v tomto období na počátku 60. let se začínali učit výrobci, kteří pak od konce 60. let vyráběli obstojné kopie slovných britských zesilovačů Marshall.¹⁷

V situaci, kdy jsem se v literatuře snažil dohledávat informace o konkrétních protagonistech drobné ruční výroby ozvučovacích aparatur z dekád před rokem 1989, kteří ve věci rozsahu své výroby dospěli dál než jen k zajištění vlastních potřeb a vyráběli i pro cizí zájemce, kumuloval jsem především kusé informace faktografického charakteru omezující se na sdělení „byl tady ten a vyráběl toto“, jaké jsem sám uvedl v minulém odstavci¹⁸. Uvážíme-li však, že drobní výrobci aparatur před rokem 1989 sehrávali poměrně důležitou roli, když mnohým hudebníkům suplovali nedostatečnou oficiální výrobu hudební techniky, je dle mého názoru vhodné věnovat studiu témat spojených s jejich činností na poli výroby kytarových aparatur větší pozornost¹⁹. To je také důvod – vedle toho, že o danou problematiku mám dlouhodobě zájem z pozice aktivního hudebníka –, proč jsem si zvolil fenomén drobných výrobců kytarových aparatur, konkrétně zkoumání jejich motivací pro výrobu, za téma své bakalářské práce.

Zprvu jsem se chtěl zaměřit pouze na období socialismu. Bylo však nasnadě položit si také otázku, jak to s drobnými výrobci kytarových aparatur bylo dál, po revoluci. Se změnou společensko-politického systému se „otevřely hranice“ a do země začali různí prodejci vozit aparatury světových značek, o kterých čeští hudebníci snili. Příští výrobci odted' byli postaveni před novou situací. Mohli vyjít ze sféry šedé ekonomiky, v níž se po celou dobu minulého režimu museli pohybovat²⁰, získávali živnostenská oprávnění, zakládali své značky, a pokud se jim to povedlo, zakázkovou výrobou kytarových aparatur se dnes i zcela užíví. Tedy: změnilo se v této nové situaci něco na důvodech a okolnostech toho, proč se lidé (budoucí výrobci) pouští

¹⁵ LINDAUR Vojtěch – KONRÁD Ondřej, *Bigbít...*, s. 23.

¹⁶ OPEKAR Aleš, Bigbitové šlápoty č. 12, díl II., *Rock & Pop* 1/1997.

¹⁷ LINDAUR Vojtěch – KONRÁD Ondřej, *Bigbít...*, s. 23.

¹⁸ Podobně postupuje např. i Chadima: „(...) člověk, který se jmenoval Kopálek a který svými kopiemi Marshallů vybavoval až do druhé poloviny sedmdesátých let většinu tehdejších rockových hudebníků, kteří na tyto ve své době skutečně špičkové aparatury měli.“ in CHADIMA Mikoláš, *Alternativa: Svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let; Od rekvizifikací k „nové vlně se starým obsahem“*, Brno 1993, Host, s. 27.

¹⁹ Lze zkoumat např. jejich motivaci k výrobě, zdroje informací a inspirací pro stavbu či „sociální univerzum“, ve kterém jsou usazení (hudebníci-zákazníci, dodavatelé komponent pro výrobu, mentoři, jiní výrobci) a další témata.

²⁰ Výdělečné soukromé podnikání bylo v socialistickém Československu zákonem č. 140/1961 Sb. zakázáno. Blíže DUFEK Pavel, *K potlačování...*

do výroby kytarových aparatur pro své účely a později i pro cizí zájemce?

Jedno je jisté, fenomén drobné zakázkové výroby kytarových aparatur v důsledku těchto převratných změn, které zahýbaly s celou československou, resp. českou společností, nezanikl. Je v českém prostředí nadále přítomný a pro hudebníky pořád představuje jeden ze způsobů, jak si zajistit potřebnou ozvučovací aparaturu. Drobní zakázkoví výrobci kytarových aparatur tak byli a jsou těmi v pozadí, kdo se prostřednictvím své práce spolupodílí na vytváření hudebníkova „hlasu“, díky kterému může skrze hudbu promlouvat ke svým posluchačům.

2 Teoretické ukotvení a metodologie

2.1 Teoretické ukotvení

Jelikož téma mé práce – drobní výrobci ozvučovacích aparatur pro elfo. kytary – je poměrně neobvyklé a stojí na pomezí společensko-vědního a technického zájmu, rozhodování, jakým způsobem teoreticky ukotvit jeho zkoumání nebylo snadné. Po delším váhání jsem se rozhodl pro etnomuzikologii²¹. Ozvučovací aparatury, které představují vybavení nezbytné pro ozvučení elfo. kytary²², by snad bylo možné zkoumat z perspektivy organologie, jakožto muzikologické disciplíny zabírající se stavbou, vlastnostmi a historickému vývoji hudebních nástrojů. Jak však ze samotného názvu práce vyplývá, ve středu mého zájmu spíš než kytarové aparatury jako takové stojí konkrétní lidé, kteří se věnují jejich výrobě. Ke zkoumání fenoménu drobných výrobců ozvučovacích aparatur pro elfo. kytary proto přistupuji z pozic hudebně antropologického přístupu²³.

Za zakladatele tohoto současného trendu v etnomuzikologii je považován americký kulturní antropolog a etnomuzikolog Alan P. Merriam. Svůj koncept „music in culture“, který vychází z teze, že hudba je součástí kultury, představuje kulturní fenomén, a jako takovou je třeba ji zkoumat ve společensko-kulturním kontextu, zformuloval v publikaci *The Anthropology of Music* z roku 1964: „*Hudební zvuk je výsledkem lidské činnosti, která je ovlivněna hodnotami, přístupy a přesvědčeními lidí, kteří tvoří určitou kulturu. Hudba nemůže být vytvořena jinak než člověkem pro jiné lidi a i když můžeme pojmově oddělit hudbu od kultury, ani jedna není bez druhé kompletní. Lidské chování vytváří hudbu (...), a tudíž se studium jednoho prolíná se studiem druhého.*“²⁴ Jinými slovy téhož autora, „*Kdyby lidé nepřemýšleli, nejednali nějakým způsobem a netvořili, hudební zvuk by nemohl existovat.*“²⁵

Ve rámci hudebně antropologického přístupu se tedy zájem etnomuzikologie odklání od zkoumání určitého zvukového útvaru k procesu tvoření hudby a hudebnímu způsobu chování včetně sociálních a psychických faktorů²⁶ – tedy k hudbě jakožto výsledku lidské činnosti. Jeff Titon, další doyen oboru, v souladu s tím píše o etnomuzikologii jakožto studiu lidí

²¹ Etnomuzikologii lze definovat jako obor spojující v sobě kulturní a sociální antropologii s muzikologií. Jako takový se podle Merriama, kterého v tomto ohledu cituji v následujícím odstavci, zaměřuje na studium hudby v kultuře.

²² Blíže kapitola *Elektrofonická kytara a způsob jejího ozvučení*.

²³ JOSEFÍKOVÁ Lenka, *Etnomuzikologie – vývoj oboru a současný stav u nás a ve světě* (magisterská práce), Brno 2009, Masarykova univerzita, s. 56.

²⁴ MERRIAM Alan P., *The Anthropology of Music* (skeletový překlad Mikoláše Boháčka), Illinois 1964, Northwestern University Press, s. 12.

²⁵ Tamtéž, s. 5.

²⁶ JOSEFÍKOVÁ Lenka, *Etnomuzikologie...*, s. 57.

provozujících hudbu²⁷.

Kdo jsou tito „lidé provozující hudbu“, však není tak jednoznačné, jak by se mohlo zdát. Jelikož hudba je umění, které se svým sdělením vždy na někoho obrací, etnomuzikologové prosazují, aby bylo za legitimní předmět zkoumání ve společenských vědách zabývajících se hudbou, vedle interpretů a skladatelů považováno také publikum. Jak však poukazuje Ruskin a Rice, etnomuzikologická výzkumnická praxe v některých případech může zajít ještě dál – řeč je o výzkumech zahrnujících ne-hudebníky různého druhu, ke kterým lze vedle posluchačů přiřadit i fanoušky, produkční a další osoby, které sehrávají nějakou roli v otázce produkce, šíření a percepce hudby.²⁸ Domnívám se, že za takové „lidi kolem hudby“ lze považovat i mnou zkoumané drobné výrobce kytarových aparatur, jejichž roli v otázce produkce hudby lze nahlížet tím způsobem, že se prostřednictvím výroby ozvučovací aparatury pro hudebníka spolupodílí na vytváření jeho „hlasu“, díky kterému hudebník následně může skrze svou hudbu promlouvat k publiku.²⁹

Etnomuzikologie zkoumá hudbu především v souvislosti se sociálními skupinami a komunitami³⁰. Jak ale uvádí Ruskin a Rice ve svém článku *The Individual in Musical Ethnography*, v posledních dvaceti letech se předmětem studia v rostoucí míře stávají i jednotlivci.³¹ Tato skutečnost je z hlediska mého výzkumu důležitá, neboť výrobci kytarových aparatur, které zkoumám, ve většině případů představovali či představují z hlediska své výroby jakési značně autonomní jednotky, po roce 1989 trefně označované za „firmy jednoho muže“³², které mají tendenci se spíše izolovat než spojovat (např. ke spolupráci).

Ruskin a Rice rozdělují etnomuzikologické výzkumy z hlediska toho, jakou roli v nich sehrávají jednotlivci, do čtyř kategorií. Krajními body této škály jsou na jedné straně (1.) výzkumy, v jejichž výkladu konkrétní jednotlivci hrají pouze podružnou roli a nad nimi stojí

²⁷ TITON Jeff T., *Ethnomusicology and Applied Ethnomusicology*, *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford 2015, Oxford University Press, s. 4.

²⁸ RUSKIN Jesse D. – RICE Timothy, *The Individual in Musical Ethnography*, *Ethnomusicology* 2/2012, s. 304-306.

²⁹ Uvedené ve schematické rovině chápu jako linii výrobce ↔ hudebník ↔ publikum.

Konkrétní drobní výrobci kytarových aparatur, kteří se jako narátoři zapojili do mého výzkumu, jsou ve většině případů aktivní hudebníci. Ve skutečnosti tedy nejsou ne-hudebníky. Je však třeba od sebe oddělovat dvě polohy (role), ve kterých výrobce může podle daného kontextu vystupovat. Jednou je zmíněná poloha aktivního hudebníka, v souvislosti s níž – jak později uvidíme – narátoři začali s výrobou kytarových aparatur. Druhou polohou, která je o něco významnější, neboť výroba pro cizí zájemce u každého z nich dříve či později rozsahem i významem převýšila výrobu pro své účely, je poloha výrobce kytarových aparatur pro jiné hudebníky. Právě v této jejich druhé poloze je lze v uvedeném smyslu označit za ne-hudebníky.

³⁰ Turino v tomto ohledu používá termín „kulturní kohorta“, kterým označuje sociální uskupení zformované na základě sdílených zvyků (habits) vycházejících ze specifických aspektů našeho „já“ (self) jako jsou pohlaví, věk, společenská třída, profese, zájmy či jiné činnosti. Díky rozrůzněnosti „já“ je člověk členem více kulturních kohort. In TURINO Thomas, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago 2008, University of Chicago Press, s. 111.

³¹ RUSKIN Jesse D. – RICE Timothy, *The Individual...*, s. 299-327.

³² ŠVANDA Vladimír, Rozdall – jak vyrábí zesilovače Rudolf Rožďalovský, *Muzikus* 3/2003, s. 56.

závěry o sociální skupině, na druhé jsou to (4.) biografie, které naopak věnují pozornost pouze konkrétnímu jednotlivci. Mou práci lze v tomto ohledu považovat za takový výzkum, kde jsou „jednotlivci [v množném čísle] ústředním prvkem výkladu“³³ (třetí bod škály). V takovémto výzkumu jsou jednotlivci hojně citováni, výzkumník vykresluje jejich profily (medailóny), představují hlavní předmět analýzy a prizmatem jejich zkoumání pak výzkumník přistupuje k obecnějším tématům.³⁴

2.2 Výzkumný projekt: cíl a výzkumné otázky

Jak jsem již v úvodu naznačil, předkládaný výzkumný projekt se zabývá fenoménem drobných výrobců ozvučovacích aparatur pro elfo. kytary. V prostoru a čase ho zkoumám na území Čech a Moravy³⁵ před a po roce 1989. Před a po roce 1989 znamená, že v souvislosti s níže uvedeným cílem výzkumu jsou narátoři z hlediska časového období záměrně rozděleni do dvou skupin. Svou výrobní činností konkrétně pokrývají období od poloviny 60. let do roku 1989³⁶ v případě první skupiny a od poloviny 90. let do současnosti v případě druhé.

Cílem této práce je prostřednictvím rozhovorů s konkrétními drobnými výrobci, rozdělenými do dvou skupin podle toho, zda se výrobě věnovali před rokem 1989 či s ní začali až v době poté, popsat a analyzovat faktory motivace, které tyto výrobce nejprve přivedly ke stavbě kytarových aparatur pro vlastní účely, a ty, které je posléze přiměly rozšířit výrobu i na realizaci zakázek pro cizí zájemce³⁷ a udržují (resp. udržovaly) je u ní. A následně na základě komparace vzešlých zjištění vysledovat případné odlišnosti či posuny mezi oběma skupinami narátorů v otázce jejich motivace k výrobě kytarových aparatur pro sebe a pro cizí zájemce.

V souvislosti s Miloslavem Homolou, pro něhož je motivace „*obecným označením pro všechny podněty, které vedou k určitému chování*“³⁸, termínem motivace ve výzkumu rozumím komplexní paletu faktorů, které vedou k aktivizaci člověka a zacílení jeho chování a jednání k dosažení určitého cíle.³⁹ Jedná se buď o vnitřní pohnutky, které člověka motivují k určité aktivitě

³³ RUSKIN Jesse D. – RICE Timothy, *The Individual...*, s.302.

³⁴ Tamtéž, s. 302-303.

³⁵ Důvody výrazné geografické rozprostraněnosti vzorku vysvětlují v kapitole *Výběr vzorku a prostředí výzkumu*.

³⁶ Není to tak, že by všichni narátoři, kteří začali se stavbou kytarových aparatur v době minulého režimu, s výrobou po sametové revoluci jako mávnutím proutku skončili. Jejich výroba pokračovala dál. Avšak s ohledem na cíle výzkumu se můj zájem o ně časově omezil právě na dění do roku 1989.

³⁷ Termínem cizí zájemce označuji hudebníka-zákazníka, který pro výrobce nemusí nutně být cizí osobou, nicméně je nepojí společné působení v jedné hudební skupině.

³⁸ HOMOLA Miloslav, *Motivace lidského chování*, Praha 1972, Státní pedagogické nakladatelství, s. 11.

³⁹ TRČKOVÁ Michaela, *Motivace k dobrovolnictví v OS Malíček* (bakalářská práce), Praha 2012, FHS UK, s. 9.

nezávisle na vnějších podmínkách⁴⁰, nebo tzv. incentivy⁴¹, které představují „*pobídky k jednání přicházející zvenčí*“⁴². V tomto ohledu je však třeba říct, že záměrem práce není vykreslovat psychologické profily narátorů, nýbrž podat zprávu o konkrétním aspektu zabývání se drobnou zakázkovou výrobou kytarových aparatur, která je jakožto sociálně-kulturní fenomén⁴³ spíše antropologickým (než psychologickým) tématem.

Jazykem výzkumných otázek lze cíl výzkumu formulovat takto:

- Jaká je či byla motivace narátorů ke svépomocné výrobě kytarových aparatur pro vlastní použití?
- Jaká je či byla motivace narátorů k vyrábění kytarových aparatur pro cizí zájemce?
- Čím se od sebe v otázce motivace k výrobě kytarových aparatur, jednak pro vlastní použití, jednak pro cizí zájemce, odlišují narátoři, kteří se této činnosti věnovali před rokem 1989, a ti, kteří s ní začali až poté?

2.3 Výzkumná strategie

S ohledem na charakter mého výzkumného projektu, jehož cíl v obecné rovině tkví v popisu a pochopení určitého stavu, a v souladu s převládající etnomuzikologickou praxí⁴⁴, jsem se ve věci volby výzkumné strategie rozhodl pro kvalitativní výzkum. Definice kvalitativního výzkumu se napříč literaturou různí. V základní rovině se jedná o nenumerický postup poznání, jehož výsledků se nedosahuje pomocí statistických procedur ani jiných způsobů kvantifikace⁴⁵. Kvalitativní výzkum představuje proces hledání porozumění⁴⁶. Jako takový se zaměřuje na vytváření uceleného obrazu zkoumaného problému, čímž badateli umožňuje zkoumanému problému porozumět a vyslovovat o něm závěry. S jeho pomocí lze získat podrobný popis a vhled při zkoumání jedince, skupiny, události či fenoménu⁴⁷.

Jelikož jsem se při zkoumání motivace konkrétních drobných výrobců ke stavbě ozvučovacích aparatur pro elfo. kytary mohl jen v minimální míře opřít o jiné prameny než ústní sdělení samotných výrobců, postupoval jsem metodou orální historie. Orální historii lze

⁴⁰ KASSIN Saul M., *Psychologie*, Brno 2007, Computer press, s. 429.

⁴¹ Název incentiva je odvozen od toho, že určité objekty jedince iniciují k akci.

⁴² SMĚKAL Vladimír, *Pozvání do psychologie osobnosti: člověk v zrcadle vědomí a jednání*, Brno 2002, Barrister & Principal, s. 232.

⁴³ Za sociálně-kulturní fenomén lze označit libovolnou lidskou činnost v duchu určité ideje, jež je posvěcena nějakými kulturními vzorci či hodnotami.

⁴⁴ V etnomuzikologických a kulturně antropologických výzkumech se kvalitativní výzkum využívá nejčastěji než kvantitativní.

⁴⁵ STRAUSS Anselm, CORBIN Juliet, *Základy kvalitativního výzkumu*, Brno 1999, Albert, s. 10.

⁴⁶ Creswell John W., in HENDL Jan, *Kvalitativní výzkum*, Praha 2005, Portál, s. 50.

⁴⁷ Tamtéž, s. 52.

charakterizovat jako metodu kvalitativního výzkumu, jejímž prostřednictvím se „(...) *badatel v oblasti humanitních a společenských věd*⁴⁸ *dobírá nových poznatků, a to na základě ústního sdělení osob, jež byly účastníky či svědky určité události, procesu nebo doby, které badatel zkoumá, nebo osob, jejichž individuální prožitky, postoje a názory mohou obohatit badatelovo poznání o nich samých, případně o zkoumaném problému obecně.*“⁴⁹ Orální historie však není jen berličkou, kterou si pomáháme v případě, kdy z důvodu absence jiných pramenů už nelze postupovat jinak. Skrze svůj přístup totiž přináší unikátní obraz minulosti, který se podle M. Frische nachází někde mezi (1.) lidským prožíváním minulosti a jeho laickým podáním a (2.) klasickými dějinami velkých událostí a procesů. Je tak jakýmsi pomyslným třetím bodem trojúhelníku.⁵⁰

Jak z názvu metody vyplývá, orální historie se původně zformovala především jako nástroj pro zkoumání soudobých dějin. Jako taková je tedy po teoretické stránce nejvhodněji vybavena pro zkoumání, resp. hodnocení obsahu a zprostředkování významu, převážně minulých událostí⁵¹. Jelikož nastavení mého výzkumného projektu vyžadovalo věnovat se v rozhovorech s narátory tématům, která se (v závislosti na jejich věku) odehrávala především ve více či méně vzdálené minulosti, primárně historické zaměření orální historie jsem uvítal.

Pro zpracování zkoumaného fenoménu prostřednictvím orální historie mluvil i fakt, že tato metoda klade důraz na tzv. malé dějiny a zohledňuje rozměr každodennosti a individuálních prožitků, jejichž zachycení pro mě bylo zásadní. Aby tak skutečně mohla činit, stojí ve středu jejího zájmu „*sledování člověka jako lidské bytosti*“⁵², jehož sdělení je vnímáno jako svébytná poznávací hodnota, kterou nelze (kvantitativně) zobecňovat do širokých celků⁵³. Díky tomuto respektu k jedinci a jeho příběhu je orální historie schopná vysledovat odlišnosti v postojích jednotlivců a následně je komparovat.

Využívání metody orální historie však s sebou přináší i jistá úskalí, která paradoxně vyrůstají ze stejného základu jako její výše popsané výhody – tedy ze skutečnosti, že v centru zájmu orální historie stojí konkrétní, nutně subjektivní člověk a jeho paměť. Právě lidská paměť a její specifika jsou jedním ze zásadních faktorů, který formuje možnosti a limity rozhovoru s

⁴⁸ Metodu orální historie lze vedle historie využít mj. v antropologii, muzikologii, psychologii, sociologii či v bádání interdisciplinárního charakteru. Jako takovou ji tedy lze využít i v kontextu hudebně antropologického bádání.

⁴⁹ VANĚK Miroslav – MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*, Praha 2015, Karolinum, s. 14.

⁵⁰ VANĚK Miroslav – MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku...*, s. 13.

⁵¹ VANĚK Miroslav a kol., *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*, Praha 2007, ÚSD AV ČR, s. 135.

⁵² HLAVÁČEK Jiří, *Sloužili jsme vlasti: Biografická vyprávění příslušníků Československé lidové armády v Čáslavi, kteří opustili armádu v důsledku sovětské okupace v srpnu 1968*, bakalářská práce, Praha 2009, FHS UK, s. 8.

⁵³ VANĚK Miroslav a kol., *Naslouchat hlasům paměti...*, s. 16.

narátorem. Orální historie byla v této souvislosti kritizována za to, že prameny orální povahy, s nimiž pracuje, jsou oproti těm písemným („objektivním“) příliš subjektivní, a tedy nespolehlivé. Je pravdou, že orálně-historické rozhovory jsou z různých důvodů problematickým zdrojem – např. proto, že narátoři „*sami rozhodují o tématech, kterým se budou věnovat více, a tématech, kterým se vyhnou*“⁵⁴ nebo proto, že mohou vědomě či nevědomě zkreslovat minulost⁵⁵. Astrid Erll v tomto ohledu píše, že „*individuální a kolektivní vzpomínky nejsou nikdy zrcadlovým obrazem minulosti, jako spíš expresivním vyjádřením potřeb a zájmů člověka nebo skupiny, která vzpomíná v současnosti*“⁵⁶. Za této situace je důležité, aby byl výzkumník obezřetný, těchto komplikací si byl v průběhu výzkumu neustále vědom a k datům z rozhovorů přistupoval kriticky: „*Subjektivita výpovědi je (...) součástí standardu orálněhistorické práce, kterou je třeba přiznat a počítat s ní.*“⁵⁷ Nicméně, jak již bylo řečeno, orální historie bytostně subjektivní sdělení jedince nevnímá jako nevýhodu, nýbrž jako svébytnou poznávací hodnotu, kvůli které právě rozhovory pořizuje.

2.4 Techniky sběru dat

Orální historie je spojena se sběrem dat pomocí rozhovorů tazatele s narátorem. Orální historie v tomto ohledu rozlišuje mezi dvěma druhy rozhovorů. Prvním je životní příběh (životopisné vyprávění). Jak je z názvu patrné, jedná se o rozhovor, jehož cílem je seznámit se s dosavadním průběhem života narátora od narození po současnost⁵⁸. Témata životopisného vyprávění nejsou předem určena. Jejich ohraničení je dáno jen a pouze dosavadním průběhem narátorova života. Druhým druhem orálně-historického rozhovoru je interview. Jedná se o rozhovor polostrukturovaného charakteru, v jehož průběhu se tazatel přidržuje (neuzavřeného) seznamu konkrétních tematických okruhů a narátorovi klade takové otázky, aby od něj ve věci těchto témat získal co nejvíce relevantních informací. Na rozdíl od životopisného vyprávění zde tazatel do rozhovoru vstupuje častěji a jeho otázky jsou úžeji vymezené.⁵⁹ Z vlastní zkušenosti však mohu potvrdit, že i tak se nejedná o rozhovor typu otázka-odpověď, nýbrž rozhovor čteně protkaný dlouhými narativními plochami narátorů, které se tazatel snaží pouze nenásilně držet v

⁵⁴ VANĚK Miroslav – MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku...*, s. 22.

⁵⁵ Problém selektivity paměti se projevuje např. tím způsobem, že narátor minulé dění, na které vzpomíná, rekonstruuje v perspektivě svého dnešního pohledu, nebo že obsahy jeho paměti se v průběhu času proměňují pod vlivem celospolečensky přijímaných výkladů.

⁵⁶ ERLI Astrid, *Memory in Culture*, London 2011, Palgrave Macmillan, překlad citace Zuzana Jurková.

⁵⁷ VANĚK Miroslav – MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku...*, s. 22.

⁵⁸ HLAVÁČEK Jiří, *Sloužili jsme vlasti...*, s. 9.

⁵⁹ VANĚK Miroslav, MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku...*, s. 140.

určitých tematických hranicích.

Pro sběr dat do svého výzkumu jsem využil interview. Důvodem je fakt, že má práce se zaobírá pouze určitou časovou etapou v životě narátorů a ještě v souvislosti s jejich konkrétní činností (výrobou aparatur). Jeho samostatné využití bez spojení s životopisným vyprávěním by proto nemělo být považováno za chybu: „*Orálněhistoricky pojaté interview používáme především tehdy, pokud jsme určitým způsobem omezeni tématem nebo časem – tedy u střednědobých a krátkodobých projektů, odborného článku, studentské kvalifikační práce (...)*“⁶⁰

Hlavní rozhovor, který jsem s respondenty vedl, většinou trval cca dvě hodiny. Podle Ritchieho jsou dvě hodiny hraničním časovým úsekem, po jehož překročení hrozí na straně narátora i tazatele únava a nesoustředěnost⁶¹. Ve třech případech jsem se s narátory setkal ještě k uskutečnění doplňujícího rozhovoru, jehož cílem bylo ujasnit si některé části jejich vyprávění z předchozího rozhovoru či získat více informací k některým dílčím tématům.

Ze všech rozhovorů jsem pořídil audiozáznam. Po uskutečnění rozhovoru jsem si pokaždé sepsal záznam o rozhovoru. Avšak spíše než na poznámky typu o uvolněnosti, upřímnosti či otevřenosti narátora či jeho reakce na nastolená témata⁶², jsem kladl důraz na to, abych si poznamenal tematicky silná místa rozhovoru a zachytil jejich vzájemné, implicitně přítomné spojitosti. Lze tedy mluvit o určitém předstupni analýzy.

2.5 Výběr vzorku a prostředí výzkumu

Jelikož cílem konstrukce vzorku v kvalitativním výzkumu je reprezentovat populaci zkoumaného problému, výběr narátorů neproběhl náhodně, nýbrž účelově. Účelový výběr se zakládá na úsudku badatele a „*počet případů a jejich výběr závisí na účelu studie*“⁶³. K prvním narátorům jsem se dopracoval díky tomu, že jako aktivní hudebník jsem buď již někdy v minulosti využil služeb některých z nich, nebo jsem jejich práci na poli výroby kytarových aparatur ze zájmu sledoval. Abych objevil další výrobce, využil jsem techniku snowball sampling, kdy jsem se od dříve objevených narátorů či jiných hudebníků dozvídal jména dalších osob, kteří se věnují mnou zkoumanému fenoménu⁶⁴. Současně jsem další osoby sám aktivně vyhledával na internetu. Tímto způsobem jsem si asi po roce vyhledávání vytvořil seznam zahrnující několik desítek potenciálních narátorů z Čech i Moravy.

⁶⁰ Tamtéž, s. 141.

⁶¹ RITCHIE Donald A., *Doing Oral History* (skeletový překlad autora), New York 1995, Twayne Publishers, s. 9.

⁶² VANĚK Miroslav, MŮCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku...*, s. 173.

⁶³ HENDL Jan, *Kvalitativní výzkum...*, s. 154.

⁶⁴ VANĚK Miroslav a kol., *Naslouchat hlasům paměti...*, s. 90.

Výběr šesti⁶⁵ konečných narátorů, resp. dvou skupin po třech narátorech, jsem provedl podle následujících kritérií:

1. Vlastnoruční výroba ozvučovacích aparatur pro elfo. kytary,
2. provozovaná ve větším rozsahu než jen pro pokrytí vlastních potřeb,
3. se začátkem vykonávání činnosti
 - 3.1 před rokem 1989 (skupina 1).
 - 3.2 po roce 1989 (skupina 2).

K realizaci rozhovorů došlo v rozmezí března 2014 a ledna 2016 s narátory působícími v Praze, Českých Budějovicích, Pardubicích, Vsetíně a Uherském Brodě. Důvod této geografické roztržitosti vzorku, který jsem měl původně v plánu omezit na území Prahy, tkví především v třetím kritériu výše uvedeného výběru. Rozdělení narátorů do skupin se začátkem jejich činnosti před a po roce 1989 totiž přineslo nutnost vyloučit ty z nich, kteří se výrobě kytarových aparatur začali věnovat až v době krátce před rokem 1989, protože by bylo možné sledovat jen velmi krátký úsek jejich činnosti. Zařadit je do skupiny narátorů po roce 1989 zase nebylo vhodné proto, že kořeny jejich výroby spočívaly v době socialismu, což by mohlo ovlivnit výstupy práce z hlediska komparace obou skupin. V důsledku toho bylo složitější vyhledat vhodné narátory a musel jsem rezignovat na jakousi územní kompaktnost vzorku. Avšak vzhledem k tomu, že drobní výrobci kytarových aparatur byli a jsou rozestři po celé České republice, neshledávám v tomto ohledu výběr nijak problematický.

Rozhovory se uskutečnily převážně v klidném prostředí výrobních dílen narátorů. Pouze v případě předlistopadového výrobce Jana Kopálka, který v současné době žije v Texasu (USA), bylo nutné rozhovor realizovat prostřednictvím audiovizuálního hovoru programu Skype.

2.6 Analytické a interpretační postupy

Abych mohl pořízené orálně-historické rozhovory analyzovat, bylo nutné jejich nahrávky přepsat. Ačkoliv analýza (rozbor) a interpretace (výklad) jsou v průběhu kvalitativního výzkumu všudypřítomné, právě během prepisování rozhovorů se uplatňují „*první ,viditelné' analytické postupy výzkumníka*“⁶⁶. Abych originálnímu sdělení narátorů zajistil co největší věrnost, vytvořil

⁶⁵ V metodologickém kurzu k orální historii na FHS UK mi bylo doporučeno pro účely bakalářské práce získat 5-10 narátorů. V ideálním případě by však počet zúčastněných narátorů měl růst až potud, dokud by nedošlo k teoretické saturaci, tj. situaci, kdy se sebraná data začínají opakovat a rozhovory s dalšími narátory již nepřinášejí nové informace.

⁶⁶ VANĚK Miroslav a kol., *Naslouchat hlasům paměti...*, s. 126.

jsem doslovné přepisy. To znamená, že pokud to nebylo na úkor srozumitelnosti, tak jsem nijak neupravoval narátorovo sdělení a zachoval jsem stylistická a jazyková specifika jeho ústního projevu.^{67,68} Zamítl jsem však zaznamenávání mimoslovních zvukových projevů narátorů, neboť jejich význam pro mnou zkoumané téma považuji za minimální.

Přepisy rozhovorů jsem následně podrobil obsahové analýze. K tomuto účelu jsem si vybral přístup založený na segmentaci a kódování⁶⁹. Tuto metodu, jejíž základ představuje souběžně prováděný proces (1.) segmentace, (2.) kódování a (3.) poznámkování, jsem zvolil proto, že představuje srozumitelný prostředek k objevování tematických vzorců a pravidelností ve výpovědích, jež mi poskytli jednotliví narátoři. Ad 1. Přepis rozhovoru jsem si nejprve rozdělil na tematické jednotky (segmenty). Ad 2. Tematické jednotky jsem následně okódoval, tzn. stanovil jsem si pojmenování, kterými jsem označoval významově stejnorodé celky. Jednalo se o kódování otevřené, typické pro kvalitativní analýzu, neboť jednotlivé kódy jsem vytvářel až na základě toho, co se vyjevilo v sebraných datech. Kdybych je totiž vytvořil předem, mohl bych se připravit o některá témata narátorovy výpovědi, jejichž přítomnost bych neanticipoval. Konkrétních přístupů ke kódování, resp. způsobů „čtení“ získaných dat, je víc. Ve svém výzkumu se v souladu s klasifikací Jennifer Mason snažím o tzv. interpretační čtení, které „sleduje implicitní významy, pravidla, zaměřuje se na pochopení fenoménů a rekonstrukci verzí, které jsou podle nás tím, co data představují. Jedná se o čtení „skrze“ a „za“ text“.⁷⁰ Ad 3. Konečně v průběhu analýzy jsem si také zapisoval poznámky a úvahy, které mě v souvislosti s daty napadly, a snažil jsem se identifikovat vztahy mezi jednotlivými kódy. Tento materiál z poznámkování, který předběžně interpretuje analyzovaná data, mi pak pomohl při závěrečné interpretaci.

Abych mohl vyvodit závěry o zkoumané problematice, bylo třeba výstupy analýzy interpretovat. V případě narativních dat to představuje úkol odkrýt a vyložit smysl explicitních i implicitních sdělení, která mi poskytli jednotliví narátoři v rozhovorech, vysvětlit jejich význam a vzájemně je porovnat. Podle Vaňka je pak „výsledné pojednání narativního výzkumu (...) průsečíkem významů předložených samotných narátorem a těch, k nimž v rámci výzkumu dospěl sám badatel.“⁷¹ Současně však bylo třeba vyvarovat se toho, abych sdělením narátorů v rámci interpretace nepodsouval určitý smysl, který by vycházel vstříc mým osobním očekáváním.

⁶⁷ VANĚK Miroslav – MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku...*, s. 175.

⁶⁸ Úryvky z těchto přepisů jsem nijak neredigoval ani pro účely citování narátorů, kterého hojně využívám v kapitole *Analýza rozhovorů*.

⁶⁹ HEŘMANSKÝ Martin, *Kvalitativní analýza dat* [online] [cit. 17.4.2016]. Dostupné z WWW: <http://moodle.fhs.cuni.cz/mod/resource/view.php?id=8388>

⁷⁰ Mason Jennifer, in VANĚK Miroslav a kol., *Naslouchat hlasům paměti...*, s. 128.

⁷¹ Tamtéž, s. 137.

Již výše jsem uvedl, že cílem orální historie (potažmo kvalitativního výzkumu) není zobecňovat výstupy svého zkoumání do širokých celků. Bez jisté míry zobecnění ve formě aplikování výsledků na širší sociální realitu se však v rámci interpretace výsledků výzkumu nelze obejít: „*Přestože se badatel vyvaruje ‚celoplošného‘ zobecňování, musí ve svých interpretačních pojednáních vycházet z jistého strukturování a syntézy, která (...) vyžaduje, čistě technicky řečeno, složení částí do celku a popis organizačních principů, jimiž se tento celek řídí v závislosti na jeho částech.*“⁷²

2.7 Zajištění kvality výzkumu

Kvalitativní výzkum je z důvodu slabé standardizace nízce reliabilní. Jeho výhodou je naopak vysoká validita, neboť jevy, které zkoumá, dokáže postihnout do větší hloubky. K využití tohoto potenciálu kvalitativního výzkumu je však třeba validitu podporovat konkrétními kroky. Lincoln a Guba v této souvislosti mluví o konceptech (1.) důvěryhodnosti, (2.) hodnověrnosti, (3.) přenositelnosti a (4.) potvrditelnosti.⁷³

Ad 1., 2. Abych zajistil důvěryhodnost a hodnověrnost výzkumu (hledisko pravdivosti a konzistence), aplikoval jsem Chenailovu olovnici⁷⁴. To znamená, že v průběhu celého výzkumu jsem se snažil kontrolovat, zda jsou oblast zájmu, výzkumná otázka, data, která mají být sebrána a analýza dat v souladu, čímž bylo možné zamezit odchýlení od výzkumného záměru. Dále, pokud to bylo možné, jsem využíval datovou triangulaci – v tom smyslu, že vedle mnou realizovaných rozhovorů s narátory, jsem pracoval s písemnými prameny, které se vztahovaly k jejich osobám (např. rozhovory v časopisech či internetové stránky výrobců-narátorů).

Ad 3. Pro možnost přenositelnosti výzkumu (hledisko další aplikovatelnosti) bylo třeba být maximálně transparentní ve svých postupech. Výzkumnická transparentnost v praxi znamená seznamování čtenáře s logikou činěných kroků (děje se tak především v metodologické části práce) a zdůvodňování svých závěrů (především v analytické části práce).

Ad 4. V rámci konceptu potvrditelnosti (hledisko neutrality) je vhodné dát si pozor na problém reaktivity, neboť někteří narátoři mají tendenci před výzkumníkem korigovat svůj projev, a to po výrazové i obsahové stránce. Když jsem měl dojem, že k takové situaci během rozhovoru došlo, snažil jsem narátora v pozitivním slova smyslu „vykolejit“ vhodnými doplňujícími dotazy, kterými jsem dával najevo zájem o probírané téma. Narátor pak většinou

⁷² Tamtéž, s. 148.

⁷³ Lincoln Yvonna S. a Guba Egon G., in HENDL Jan, *Kvalitativní výzkum...*, s. 338.

⁷⁴ CHENAIL Ronald, Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě, *Biograf* 15-16, 3/1998, s. 29-37.

začne mluvit spontánně. K výzkumu bylo dále nutné zaujmout reflexivní postoj v tom ohledu, že jsem se snažil uvědomit své hodnoty a předsudky, které mohly v podobě ne/vědomého kladení tendenčních otázek či podsouvání určitého smyslu narátorovým tvrzením negativně ovlivnit výzkum.

V ohledu zajištění kvality výzkumu byly velmi přínosné i pravidelné konzultace s vedoucí práce, jakožto odbornicí, která sledovala genezi mého výzkumu s potřebným odstupem a erudicí.

2.8 Eticko-právní aspekty výzkumu

Orální historie je způsobem dokumentování lidské zkušenosti prostřednictvím zaznamenávaných rozhovorů s narátory a jako taková vyžaduje dodržování určitých etických zásad. Záměrem těchto zásad je „omezení neadekvátního vedení rozhovorů a zkreslování historie, vyloučení manipulace a zneužití osobních údajů a získaných informací vůbec“⁷⁵. Potenciální narátory bylo v první řadě nezbytné seznámit s účelem, cílem a orálně historickým charakterem výzkumného projektu, pro který jsem je chtěl získat. S narátory, kteří souhlasili, že mi poskytnou rozhovor, jsem pak probral samotné eticko-právní aspekty výzkumu. Uvědomil jsem je o tom, že ve věci zacházení s jejich osobními údaji jsem jako výzkumník vázán Zákonem č.101/2000 Sb., o ochraně osobních údajů. Všem narátorům jsem nabídl možnost zůstat v anonymitě. Jelikož však mnou zkoumané téma s sebou nepřináší žádné společenské či politické kontroverze, anonymizaci nikdo z narátorů nepožadoval. Narátoři se ode mě dále dozvěděli, že jejich účast ve výzkumu je dobrovolná a mohou ji kdykoliv ukončit; že já jako badatel nejsem bez jejich souhlasu oprávněn poskytnout záznam či přepis rozhovoru třetí straně; či že mají právo přečíst si přepis rozhovoru a případně rozporovat správnost jeho obsahu.

V návaznosti na výše uvedené informace, které jsem narátorům poskytl, jsem je požádal o poskytnutí poučeného (informovaného) souhlasu⁷⁶. Tento byl v písemné podobě a obsahoval název, účel, cíl mého výzkumného projektu a způsob využití materiálu z našich rozhovorů pro účely bakalářské práce.

Na závěr bych rád podotknul, že ačkoliv eticko-právní zásady jsou zde od toho, aby chránily narátora, narátoři je někdy vnímají jako obtěžující banality úředního charakteru. To je důvod, proč jsem o poskytnutí poučeného souhlasu v několika případech požádal až po skončení rozhovoru, kdy se mezi mnou a narátorem vytvořila určitá přátelštější atmosféra.

⁷⁵ VANĚK Miroslav, MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku...*, s. 230.

⁷⁶ HENDL Jan, *Kvalitativní výzkum...*, s. 155.

3 Elektrofonická kytara a způsob jejího ozvučení

Ačkoliv předkládaná práce se zabývá fenoménem drobných výrobců ozvučovacích aparatur pro elfo. kytary z pozice společenského výzkumu, není možné se zde zcela vyhnout technickým aspektům ozvučovacích aparatur. Smyslem této kapitoly je tedy čtenáře ve stručnosti seznámit s principem ozvučení elfo. kytary a především s konstrukcí a druhy jí komplementárních ozvučovacích aparatur.

3.1 Elektrofonická kytara

Elektrofonická kytara, známější pod nepřesným označením „elektrická“, je elektrifikovaný hudební nástroj, který funguje na principu snímání kmitů mechanického generátoru v podobě strun elektromagnetickým snímačem⁷⁷.

Za vznikem elfo. kytary stála snaha o zesílení hlasitosti kytary, jehož potřeba se vystupňovala v první třetině 20. století. „Problém začal být vážný zejména v době nástupu jazzu, kdy bylo v tehdejších souborech často užíváno trombonů, trumpet a saxofonů, což jsou všechno silně znějící nástroje, v jejichž přítomnosti se kytara zvukově ztrácela“⁷⁸. Ačkoliv způsobů, jak zesílit zvuk kytary, bylo vyvinuto více, výrazný růst hlasitosti umožnilo právě až elektrické snímání a zesilování zvuku v souvislosti s vynálezem „prakticky upotřebitelných snímačů ve 20. a 30. letech“.⁷⁹

Srdce elfo. kytary, elektromagnetický snímač, se skládá z cívky, zpravidla šesti magnetů, které tvoří její jádro, krytu a vývodových kabelů. Jako takový je zabudován v těle kytary, bezprostředně pod strunami. Vlivem kmitajících strun s ocelovým jádrem se v cívce snímače indukuje elektrické napětí, které dává vzniknout slabému elektrickému signálu. Tento signál je z kytary posláno kabelem nebo rádiovým (bezdrátovým) přenosem přiveden na vstup ozvučovací aparatury.

3.2 Ozvučovací aparatura

Aparatura potřebná pro zesílení signálu přicházejícího z elfo. kytary se skládá ze dvou

⁷⁷ GUŠTAR Milan, *Elektrofony: Historie, Principy, Souvislosti, část I – elektromechanické nástroje*, Praha 2007, Uvnitř, s. 183.

⁷⁸ SLOVÁČEK Michal, *Výroba elektrofonických kytar Krnově* (bakalářská práce), Brno 2010, FF MU, s. 9.

⁷⁹ GUŠTAR Milan, *Elektrofony: Historie, Principy, Souvislosti...*, s. 19.

komplementárních částí, zesilovače a reproduktoru. Vnitřní uspořádání zesilovače se pak z hlediska zvukové cesty dělí na předzesilovač a koncový zesilovač.

Předzesilovač pracuje s původním signálem přivedeným z elfo. kytary a tento signál zesiluje na úroveň požadovanou koncovým zesilovačem. Jelikož jeho součástí je také většina ovládacích prvků zesilovače, jako např. míra zkreslení zvuku („gain“), ekvalizér (basy, středy, výšky) a hlasitost, předzesilovač signál z elfo. kytary modifikuje a „rozhoduje, jaká bude tonální charakteristika, jak moc silné bude zkreslení a jaká bude jeho textura.“⁸⁰ Jinými slovy, je to „část zesilovače, kde zvuk zesilovače vzniká, dostává barvu a dynamiku“⁸¹.

Koncový zesilovač pak provádí výkonové zesílení předzesilovačem upraveného signálu. Takto zesílený signál je výkonovým kabelem přiveden na reproduktor, který ho jakožto elektroakustický měnič transformuje z elektrické energie na mechanickou, a vzniká tak zvuk.

Z uvedeného vyplývá, že aparatura pro ozvučení elfo. kytary není pouze zařízení pasivně reprodukcující signál přicházející z elfo. kytary, nýbrž že se jako celek (od předzesilovače po reproduktor) výrazně podílí na charakteru výsledného zvuku.⁸²

3.2.1 Dělení kytarových zesilovačů z hlediska konstrukce

Kytarové zesilovače lze z hlediska konstrukce rozdělit na elektronkové, tranzistorové, hybridní a modelingové (mikroprocesorové).⁸³

Ad 1. V elektronkovém zesilovači jsou v předzesilovači i koncovém zesilovači jako zesilovací prvky využity vakuové elektronky. Jelikož svým vzhledem připomínají žárovky, z nichž se na začátku 20. stol. také vyvinuly, slangově se jim říká „lampy“.⁸⁴ Jedná se o nejstarší technologii využívanou při výrobě zesilovačů, neboť výše zmíněné počáteční období elektrického snímání a zesilování zvuku se odehrávalo v době, kdy elektronky byly „základními součástkami, používanými pro stavbu téměř všech elektrotechnických zařízení“⁸⁵. Ačkoliv význam elektronek již od 50. let v souvislosti s vynálezem tranzistoru postupně slábl, na poli kytarové ozvučovací techniky elektronkové zesilovače představují nadčasovou záležitost a dodnes v hojné míře „nacházejí uplatnění především pro svůj charakteristický zvuk, který tranzistorový zesilovač nedokáže nahradit“⁸⁶ Jejich zvuk „je pro ucho příjemnější, mají lepší

⁸⁰ KONEČNÝ Lukáš, *To základní o kytarových aparátech* [online] [cit. 10.1.2016]. Dostupné z WWW: <http://hudebniforum.cz/komba-zesilovace-reproboxy/to-zakladni-o-kytarovych-aparatech-t20315.html#p33682>

⁸¹ POLÁŠEK Jiří, *Salvation Mods – výrobní reportáž, Muzikus 7/2010*, s. 70.

⁸² SLOVÁČEK Michal, *Výroba elektrofonických kytar Krnově...*, s. 13.

⁸³ OBR Viktor, *Návrh a konstrukce komba pro elektrickou kytaru* (bakalářská práce), Brno 2012, FEKT VUT, s. 9.

⁸⁴ VLACH Jaroslav, *Lampárna...*, s. 9-10.

⁸⁵ GUŠTAR Milan, *Elektrofony: Historie, Principy, Souvislosti...*, s. 489.

⁸⁶ VLACH Jaroslav, *Lampárna...*, s. 9.

*dynamiku a teplejší tón*⁸⁷.

Ad 2. V tranzistorovém zesilovači jsou pro modifikaci kytarového signálu v předzesilovači i jeho zesílení v koncovém zesilovači použity tranzistory. Zesilovače pro elfo. kytary osazované těmito polovodičovými součástkami se začaly vyrábět v druhé polovině 60.let⁸⁸. Oproti starším elektronkovým jsou tyto zesilovače odolnější, lehčí a nepotřebují pravidelnou údržbu. Proto se z počátku zdálo, že elektronky budou zcela nahrazeny. Nicméně kvůli méně dynamickému projevu, slévání hraných tónů apod. zvuk tranzistorového zesilovače kytaristy nebyl a není tak ceněn jako zvuk elektronkového zesilovače.⁸⁹

Ad 3. Hybridní zesilovač je tvořen elektronkovým předzesilovačem a tranzistorovým koncovým zesilovačem, a kombinuje v sobě tedy obě výše zmíněné technologie. Účelem tohoto kompromisního zapojení je eliminovat zvukové nedostatky tranzistorového zesilovače a „zajistit podobně dynamický zvuk a teplý tón, jako mají lampové zesilovače“⁹⁰, avšak s možností nadále využívat odolnější a cenově dostupnější tranzistory.

Ad 4. Specifickým a nejnovějším druhem zesilovačů, co se konstrukce týče, jsou modelingové zesilovače. Srdcem těchto zesilovačů je digitální procesor, umístěný v předzesilovači, který modeluje (simuluje) zvuk různých zesilovačů, většinou těch klasických, elektronkových.⁹¹ Jejich vznik na konci 80. let⁹² byl inspirován a umožněn rozvojem počítačových technologií. Koncový zesilovač pak mají modelingové zesilovače většinou tranzistorový. Výhodou těchto zesilovačů je jejich univerzálnost – nabízí širokou paletu zvuků. Avšak podobně jako tranzistorové a hybridní zesilovače i modelingové v porovnání se zvukovými vlastnostmi elektronkových zesilovačů stále ještě mírně pokulhávají.

3.2.2 Dělení kytarových ozvučovacích aparatur z hlediska konfigurace

Kytarové ozvučovací aparatury lze rozdělit také dle konfigurace⁹³, a to na komba a stacky. Combo je takový kytarový aparát, v němž jsou zesilovač a reproduktor(y) nainstalovány v jedné skříni. Stack je oproti tomu tvořen samostatným zesilovačem (tzv. hlavou), propojovacím kabelem a samostatnou ozvučnou skříní (tzv. reproboxem) s jedním, dvěma či čtyřmi reproduktory.

⁸⁷ KONEČNÝ Lukáš, *To základní o kytarových aparátech...*

⁸⁸ KŘIVKA Jiří, Jak se kupuje... kytarové combo, *Muzikus* 11/2004, s. 104.

⁸⁹ Heslo *kytarový zesilovač*, in: Wikipedie: otevřená encyklopedie [online] [cit. 10.1.2016]. Dostupné z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kytarov%C3%BD_zesilova%C4%8D

⁹⁰ KONEČNÝ Lukáš, *To základní o kytarových aparátech...*

⁹¹ OBR Viktor, *Návrh a konstrukce komba pro elektrickou kytaru...*, s. 8.

⁹² KRKAVEC Petr, Simulace kytarových aparatur (Amp Modeling), *Muzikus* 4/2002, s. 20.

⁹³ KONEČNÝ Lukáš, *To základní o kytarových aparátech...*

4 Společensko-politický kontext

Záměrem následující kapitoly je nastínit dobový společensko-politický kontext, ve kterém mnou zkoumaní narátoři vykonávali či vykonávají svou činnost na poli výroby kytarových aparatur.

4.1 Před rokem 1989: socialismus a centrálně plánovaná ekonomika

Období socialismu v Československu lze časově vymezit státním převratem v roce 1948, kdy se KSČ chopila moci ve státě, a sametovou revolucí v roce 1989, v jejímž důsledku KSČ přišla o svou ústavou zajištěnou vedoucí úlohu ve společnosti⁹⁴. Toto časové období lze rozdělit do několika etap: (1.) 50. léta se nesou ve znamení upevňování mocenské stability KSČ a budování totalitního státu. V tomto ohledu dochází ke kolektivizaci v zemědělství, zestátnuje se soukromý majetek a odpůrci nového režimu jsou souzeni ve zinscenovaných politických procesech. (2.) Druhá polovina 60. let představuje dobu uvolňování socialistického režimu, která vrcholí pražským jarem v roce 1968, jakožto snahou o reformování a liberalizaci stávajícího politického systému (tzv. socialismus s lidskou tvář). Výrazným krokem bylo např. zrušení cenzury či možnost obnovení spolkové činnosti (Junák, Sokol atd.). (3.) Po násilném potlačení reformního procesu vnější vojenskou silou (invaze armád varšavské smlouvy) přichází na řadu poslední, dvě dekády trvající období socialismu – tzv. normalizace (...poměrů ve společnosti). Činnost mých narátorů, kteří byli aktivní na poli výroby kytarových aparatur před rokem 1989, spadá především do tohoto období. Cílem normalizační garnitury bylo opětovné upevnění moci KSČ ve společnosti prostřednictvím znovunastolení socialismu sovětského typu⁹⁵. To v praxi znamenalo „*snahu o potlačení všeho, co se v Československu prosazovalo od ledna do srpna 1968*“⁹⁶: byla opětovně zavedena cenzura, došlo ke zrušení dříve obnovených zájmových a politických organizací, liberálně smýšlející lidé byli propouštěni ze zaměstnání a vylučováni z KSČ, mnoha mladým byla z kádrových důvodů odňata možnost studovat a došlo k celkovému úpadku české společnosti. Normalizační režim tak opět po krátké době předchozího uvolnění „*zabraňoval lidem talentovaným a podnikavým rozvíjet své schopnosti a zúročit svoji iniciativu v*

⁹⁴ RÝNEŠ Michal, *Podoba demokracie v ČR ve srovnání s ostatními zeměmi bývalého komunistického bloku* (bakalářská práce), Plzeň 2012, Západočeská univerzita v Plzni, s.24.

⁹⁵ HLAVÁČEK Jiří, *Sloužili jsme vlasti...*, s. 22.

⁹⁶ JEŽEK Vlastimil, *Kde domov můj?: 72 let Československa*, Praha 1992, Evropský kulturní klub, s.173.

*podobě publicity, postavení a majetku*⁹⁷.

Z ekonomického hlediska socialistický stát fungoval na principu centrálně plánovaného hospodářství, v jehož podmínkách probíhala výroba statků podle vládou nařízeného plánu. Aby stát mohl rozhodovat o tom, co a v jakém množství budou podniky vyrábět, musel drtivou většinu z nich vlastnit nebo ovládat. V socialistickém systému tedy nebylo místo pro soukromé podnikání. Stát ho začal ve formě „*velkého podnikání*“⁹⁸ omezovat znárodněním již po druhé světové válce. Po roce 1948, kdy se KSČ dostala k moci, vznikly podmínky (podpořené ideologickým odhodláním) pro jeho další potlačování, a to i ve formě drobného soukromého podnikání. V roce 1958 pak XI. sjezd KSČ oficiálně deklaroval úsilí o naprostý zánik soukromého podnikání. Tato politika vedla k tomu, že v roce 1960 stát vlastnil nebo ovládal naprostou většinu podniků a nezemědělský soukromý sektor „*se na tvorbě národního důchodu podílel statisticky takřka nepodchytilnou částí*“⁹⁹. V průběhu druhé poloviny 60. let se nakrátko v KSČ prosadilo liberálnější křídlo, které v souvislosti se vzrůstajícími hospodářskými problémy státu prosazovalo ekonomickou reformu – její součástí měl být i „*rozvoj drobného osobního podnikání ve službách a řemeslech jako plnoprávné složky socialistického hospodářství*“¹⁰⁰. K tomu však už nedošlo, neboť liberalizační vývoj byl násilně přerušen. Nová, normalizační garnitura pak na poli ekonomiky přistoupila k opětovnému upevnění centrálního plánování a „*šance na oživení drobného soukromého podnikání skončila*“¹⁰¹. V režimu, který prostřednictvím řízeného hospodářství nebyl schopen „*uspokojit poptávku a přitom ze strany nabídky docházelo k hromadění zásob zboží, o které nikdo neměl zájem*“¹⁰², však soukromé podnikání nešlo zcela vymýt. Do jisté míry přežívalo v podobě fušek a melouchů ve sféře šedé ekonomiky. Vztah státu k tomuto „*paralelnímu systému ekonomické produkce a spotřeby*“¹⁰³ byl ambivalentní – oficiálně byl sice nezákonný¹⁰⁴, režimu však nezbylo, než ho do jisté míry tolerovat. Až teprve na konci 80. let bylo opět možné oficiálně provozovat řemeslnou živnost.

⁹⁷ MACH Vladimír, *Komunistická strana Československa (KSČ): proces normalizace* [online] [cit. 4.5.2016] dostupné z WWW: www.totalita.cz/vysvetlivky/s_ksc_08.php

⁹⁸ DUFEK Pavel, *K potlačování...*, s. 46.

⁹⁹ DUFEK Pavel, *K potlačování...*, s. 85.

¹⁰⁰ PRŮCHA Václav a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918-1992*, 2. díl, Brno 2009, Doplněk, s. 350.

¹⁰¹ PRŮCHA Václav a kol., *Hospodářské a sociální dějiny...*, s. 351.

¹⁰² HLAVÁČEK Jiří, *Sloužili jsme vlasti...*, s. 21.

¹⁰³ ALAN Josef (ed.), *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha 2001, Lidové noviny, s. 14.

¹⁰⁴ Hospodářský trestný čin nedovoleného podnikání specifikuje § 118 Zákona č. 140/1961 Sb.

4.2 Po roce 1989: Demokracie a tržní ekonomika

Půl roku po sametové revoluci se v Československu uskutečnily první svobodné volby a v zemi započala společensko-politická a ekonomická transformace. Cílem společensko-politické transformace byla změna politického, právního a morálního prostředí, v politické rovině symbolizovaná přechodem od vlády jedné strany k parlamentní demokracii, ve které vládnoucí garnitura vzchází ze svobodné soutěže politických stran. Jednou z priorit tohoto období bylo vytvoření nové ústavy, která měla poskytnout legislativní rámec změnám probíhajícím ve společnosti (což se později ukázalo jako důležité především v souvislosti se souběžně probíhající ekonomickou transformací a s ní spojenou privatizací). První ústavní změnou bylo vypuštění článku o vedoucí úloze KSČ ve společnosti. Do rozdělení Československa v roce 1993 byla ústava novelizována hned několikrát. Spolu s legislativními změnami (např. shromažďovací a sdružovací práva, svoboda projevu a vyznání) se začala rozvíjet dříve potlačovaná občanská společnost, jakožto oblast lidské činnosti nacházejících se mezi rodinou, trhem a státem.¹⁰⁵ Můj „služebně nejstarší“ narátor ze skupiny výrobců aktivních po roce 1989 se začal výrobou kytarových aparatur zabývat v druhé polovině 90. let, tedy v době „*již fungujícího demokratického politického systému*“¹⁰⁶.

Ve věci ekonomické transformace se vláda v roce 1990 rozhodla pro úplné opuštění centrálně plánovaného hospodářství a zavedení liberální tržní ekonomiky, jejímž pilířem se stal soukromý sektor.¹⁰⁷ Za tímto účelem stát přistoupil prostřednictvím restituce a malé, velké a kupónové privatizace k převodu státních a družstevních podniků do „soukromých rukou“, čímž vznikla první skupina soukromých vlastníků výrobních prostředků. Živnostenský sektor, který byl v socialistickém Československu téměř zcela potlačen, pomohla obnovit konkrétně malá privatizace.¹⁰⁸ K opětovné legalizaci individuální podnikatelské činnosti došlo prostřednictvím zákona č. 105/1990 Sb., o soukromém podnikání občanů, resp. zákona č. 455/1991 Sb., o živnostenském podnikání (živnostenský zákon). Lidé, kteří se chtěli věnovat výrobě kytarových aparatur na profesionální úrovni, tak napříště získali legální platformu, na které tak mohli činit.

¹⁰⁵ SKOVAJSA Marek a kol., *Občanský sektor*, Praha 2010, Portál, s. 16.

¹⁰⁶ BEDNÁŘ Miloslav, Smysl československé sametové revoluce po patnácti letech, in: LOUŽEK Marek (ed.), *Patnáct let od 17. listopadu 1989*, č. 38/2005, Centrum pro ekonomiku a politiku, s. 58.

¹⁰⁷ HOLÝ Ladislav, *Malý český člověk a skvělý český národ*, Praha 2001, SLON.

¹⁰⁸ Heslo *Malá privatizace*, in: Wikipedie: otevřená encyklopedie [online] [cit. 5.5.2016]. Dostupné z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Mal%C3%A1_privatizace

5 Představení narátorů

Záměrem následujícího oddílu je ve stručnosti představit narátory, kteří se zúčastnili výzkumu, a poskytnout čtenáři časovou osu jejich činnosti na poli výroby kytarových aparatur, která mu pomůže lépe se zorientovat v následující kapitole věnované analýze rozhovorů.

5.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989

5.1.1 Rudolf Rožd'alovský

Rudolf Rožd'alovský se narodil v roce 1957 v Měchenicích u Prahy. Jako malý se s rodiči přestěhoval do pražských Modřan, kde do roku 1989 také prožil většinu svého života. Ve 12 letech se za přispění kamaráda ze skautského oddílu začal učit hrát na akustickou kytaru. Ve své první kapele začal hrát se svými kamarády už na konci základní školy. Tehdy si k akustické kytáře koupil snímač, který zapojil do starého rádia. Po základní škole Rudolf odešel studovat chemickou průmyslovku. V prvním ročníku si za našetřené peníze koupil skutečnou elfo. kytaru a kamarád mu k ní postavil zesilovač. K výrobě svého prvního zesilovače se pak Rudolf dostal v roce 1979, když po návratu z vojny začal hrát v kapele Monzun, jejíž členové právě takové zesilovače „na melouch“ vyráběli. Již o rok později začal tyto zesilovače vyrábět i pro cizí zájemce. V roce 1988 pro své zesilovače začal používat označení *Attack Power*. Z hlediska sortimentu se Rudolf do roku 1989 věnoval téměř výhradně výrobě kytarových zesilovačů. Když byl v roce 1993 v důsledku reorganizace státních podniků propuštěn ze zaměstnání, výroba kytarových zesilovačů se stala jeho plnohodnotným zaměstnáním, kterým se pod značkou *Rozdall* žíví dodnes.

5.1.2 Ing. Vladimír Hocke

Vladimír Hocke se narodil v roce 1949 v Litomyšli. Již od začátku své školní docházky se na přání otce učil hrát na klavír. Od šesté třídy také docházel do školního radiotechnického kroužku. O hudbu začal mít skutečný zájem až na druhém stupni. Výsledkem toho bylo, že spolu s bratrem a dalšími spolužáky si v osmé třídě založili první kapelu. Zde nejprve hrál na akustickou kytaru, osazenou koupeným snímačem a připojenou do promítačky v pionýrském domě, kde zkoušeli. Brzy se však přesunul ke klavíru a následně k elfo. baskytaře, na kterou pak

v kapelách hrál po většinu času do roku 1989. Své první zesilovače pro potřebu kapely začal konstruovat od roku 1964, kdy studoval na Střední všeobecné vzdělávací škole (gymnázium) v Litomyšli. Po maturitě vystudoval fakultu elektrotechnickou na VUT v Brně v roce 1972 nastoupil do zaměstnání v Tesle Pardubice. Po základní vojenské službě se sem také vrátil. Ačkoliv s výrobou kytarových zesilovačů pro druhé „koketoval“ již v době svých vysokoškolských studií, reálně pro cizí zájemce začal vyrábět až od roku 1974 v Pardubicích. Od roku 1978 až do revoluce pak Vladimír paralelně se svou výrobou „na melouch“ vyráběl a opravoval aparaturu pro Závodní klub Tesly Pardubice, který byl zřizovatelem několika kapel a jako takový jim zajišťoval i potřebnou aparaturu. Z hlediska sortimentu se Vladimír do roku 1989 věnoval především výrobě kytarových zesilovačů, ale vyrobil také několik mixážních pultů a aparatur pro ozvučení zpěvu. Na začátku 90. let odešel ze zaměstnání v Tesle a od té doby se pod značkou *Hocke* výrobou kytarových zesilovačů, komb a reproboxů živí.

5.1.3 Jan Kopálek

Jan Kopálek se narodil v roce 1946 v Praze. Na základní škole se pokoušel hrát na klavír, ale hudbě se nakonec věnoval jen pasivně, jako posluchač. Zato však měl talent na matematiku a zajímala ho elektronika. Jelikož ale jeho otec v roce 1960 vystoupil z KSČ, Janovi bylo znemožněno další studium a v témže roce odešel na hornické učiliště do Kladna. Zde také v roce 1963 získal první zkušenost s audiotechnikou, když kamarádovi z internátu k jeho el. kytarě poskládal (o stavbě zesilovače v pravém slova smyslu ještě nelze mluvit) provizorní zesilovač z dílů staré televize. Později, v druhé polovině 60. let, si Jan díky dobrým pracovním výsledkům v dolech mohl doplnit vzdělání na hornické průmyslovce. Ke stavbě prvního skutečného zesilovače se odhodlal až v roce 1968, poté co se přes kamaráda seznámil s technicky špatně vybavenou bigbítovou kapelou, jejíž „elektrofoničtí“ členové taktéž hráli na provizorní zesilovače z televize. Od té doby až do emigrace v roce 1981 se věnoval výrobě aparatur. Z hlediska sortimentu Jan vedle kytarových zesilovačů, pro které byl velmi vyhledávaný, vyráběl i PA soustavy pro ozvučení celé kapely. Jelikož mu výroba aparatur vynášela dostatek peněz, v roce 1979 fakticky přestal pracovat a jeho zaměstnání za něj vykonával někdo jiný. V USA, kde žije dodnes, na svou výrobu z Československa nenavázal.

5.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989

5.2.1 MgA. Pavel Horáček

Pavel Horáček se narodil v roce 1987 v Českých Budějovicích. Z prvního stupně základní školy odešel na víceleté gymnázium humanitního zaměření. V 12 letech začal hrát na akustickou kytaru. V 15 letech mu rodiče koupili elektrickou kytaru a kombo a s kamarády z gymnázia založil „zkušebnovou“ kapelu. Po maturitě odešel studovat obor environmental design na Technickou univerzitu do Liberce. Do doby Pavlových vysokoškolských studií také spadá výroba prvních zesilovačů, které si postavil pro své účely. V roce 2010 to byl první, o rok později druhý. Ještě na vysoké škole se pak začal příležitostně věnovat opravám zesilovačů pro kamarády a známé a na konci studia postavil první zesilovač pro zákazníka. V souvislosti s tím si založil značku *HDR amplification* a od roku 2013 se výrobě, rekonstrukci a opravám kytarových aparatur věnuje profesionálně. Pavel je tedy ze všech tří narátorů výrobce služebně nejmladším. Z hlediska sortimentu se Pavel věnuje především výrobě kytarových zesilovačů, v menší míře pak výrobě reproboxů a efektových pedálů.

5.2.2 Jakub Leščišín

Jakub Leščišín se narodil v roce 1982 ve Vsetíně. Ačkoliv ho hudba bavila už odmala, první kytaru dostal až v šesté třídě k vánocům. Už na konci základní školy si s kamarády založili první kapelu. Akustická kytara však brzy nestačila. Aby mohl Jakub hrát víc nahlas, dal na radu kamaráda, ke kytaře si připevnil „snímač“ v podobě sluchátkového reproduktoru a kytaru připojil k magnetofonu. Po základní škole Jakub mezi lety 1997 a 2001 studoval elektrotechnickou průmyslovku v nedalekém Rožnově pod Radhoštěm. V tomto období si za peníze, které dostal od otce, už pořídil svou první elfo. kytaru a kombo. Jelikož se jednalo o vybavení nevalné kvality, Jakub hledal způsob, jak by svou situaci vylepšil. Když se přes spoluhráče z kapely seznámil s ručně stavěnými kytarovými aparáty jeho strýce, sám se pustil do výroby prvních efektových pedálů a zesilovačů pro své účely. Opravami a následně i výrobou zesilovačů pro druhé se začal zabývat až v době po roce 2002, kdy měl za sebou střední školu, civilní službu a nastoupil do svého prvního zaměstnání. Hned od začátku začal používat název *Berserker*, pod kterým kytarové aparáty vyrábí i dnes. V roce 2008 se pak rozhodl odejít z dosavadního zaměstnání a vydal se na dráhu profesionálního výrobce. Z hlediska sortimentu se Jakub věnuje výrobě kytarových zesilovačů, komb a reproboxů. V menší míře ještě výrobě efektových pedálů.

5.2.3 Pavel Horký

Pavel Horký se narodil v roce 1974 a od narození žije v Uherském Brodě. V dětství ho nezajímalo nic jiného než rybaření. Teprve na přelomu základní a střední školy začal aktivně vyhledávat hudbu. V 17 letech si pak pořídil elektrickou kytaru a kytarové kombo a začal hrát. O nic víc než jamování s kamarády ve zkušebně však doposud neměl zájem. Ke stavbě prvního zesilovače pro vlastní účely se Pavel dostal v roce 1997. Bylo to v podstatě náhodou, přes kamaráda, který Pavla jakožto elektrotechnika (vystudoval elektrotechnickou průmyslovku) požádal, aby se mu pokusil opravit rozbitý zesilovač, a Pavlovi se charakter jeho zvuku velmi zalíbil. V roce 1999, když už za sebou měl výrobu svého zesilovače a komba, postupně začal přijímat do opravy aparáty kytaristů ze svého okolí. Zanedlouho na přání některým z nich začal zesilovače i vyrábět. V roce 2000 pak svou výrobu zaštitil značkou *HOT amps*. Ačkoliv výrobě kytarových aparatur se od té doby věnuje velmi intenzivně, vždy ji provozoval souběžně se svým civilním zaměstnáním. Z hlediska sortimentu se Pavel osobně věnuje výrobě kytarových zesilovačů. Jeho dva kolegové, které postupně v letech 2004 a 2010 „přijal do týmu“, pod stejnou značkou pro Pavla vyrábí reproboxy a efektní pedály.

Pro označení jednotlivých respondentů v dalším textu používám jejich křestní jména. Pouze z důvodu dvou Pavlů (Horkého a Horáčka) ve vzorku uvádím u Pavla Horkého jako *Pavla H.*

6 Analýza rozhovorů

V této kapitole v souladu s cílem výzkumu analyzuji faktory motivace, které narátory přiměly k výrobě kytarových aparatur a nadále je u ní udržují či udržovaly. Děje se tak ve třech částech, které na sebe chronologicky navazují: *Motivační předpoklady k budoucí výrobě kytarových aparatur* se zabývají zájmy narátorů v době dětství a dospívání či specializací jejich školního vzdělání, které narátory de facto „předurčovaly“ k tomu, aby se v budoucnu dostali do situace, jejíž možným východiskem bylo svépomocné zkonstruování kytarové aparatury.¹⁰⁹ S výstupy této části úzce souvisí následující oddíl, kterým je *Motivace k výrobě kytarových aparatur pro vlastní použití*, v němž pojednávám o důvodech, které narátory přivedly ke stavbě kytarových aparatur pro vlastní účely. Poslední část, *Motivace k výrobě kytarových aparatur pro cizí zájemce*, se pak zabývá faktory, které narátory posléze přiměly rozšířit výrobu i na realizaci zakázek pro cizí zájemce a udržují či udržovaly je u ní.

Čtenáře bych chtěl upozornit na dvě věci: (1.) V dílčích tématech, která představují motivaci ve větší míře či zcela výlučně pro jednu skupinu narátorů, prezentuji i stanoviska druhé skupiny. V tu chvíli tedy popisuji skutečnosti, které dané narátory k výrobě nijak nemotivují či nemotivovaly, anebo dokonce představují překážku k provozování této činnosti. Číním tak v zájmu výsledné komparace obou skupin, kterou provádím v závěru práce. (2.) Jelikož z textu vždy jasně vyplývá, komu z narátorů patří daná citace, pro větší přehlednost textu jsem vynechal z poznámek pod čarou odkazy na konkrétní rozhovory. Veškeré další použité materiály vztahující se k práci či obecně životu narátorů jsou již citovány řádným způsobem.

6.1 Motivační předpoklady k budoucí výrobě kytarových aparatur

6.1.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989

6.1.1.1 Zájem o techniku a manuální činnost

Všichni tři budoucí výrobci kytarových aparatur se v dětství začali zajímat o elektroniku. U Vladimíra a Jana má tato záliba kořeny dokonce již v předškolním věku. Rudolf „kouzlo“ elektroniky objevil až v souvislosti s hrou na elfo. kytaru.

Ve Vladimírově rodině nikdo neměl bližší vztah k technice, ale přesto ho od malička zajímala elektronika: „*Jako 5ti, 6ti letej jsem chodil furt v Litomyšli na náměstí, tam byl elektro*

¹⁰⁹ Např. do výroby zesilovače se s větší pravděpodobností pustím tehdy, když chodím do radiotechnického kroužku a odebírám časopisy věnující se stavbě elektronických zařízení.

obchod, tam dělala sousedka paní Šarounová. A já jsem za ní vždycky chodil a teď jsem tam něco viděl a ptal jsem se, co to je. (...) Ještě jsem nechodil do školy a udělal jsem si takovou baterku na dva tužkový články, žárovička. V té době jsem taky nějak začínal modelářit, letadýlka, takže jsem začínal dělat se dřevem.“ Zájem o techniku ho neopustil ani v pozdějším věku: „Já jsem ještě někdy na základce začal chodit do radiotechnického kroužku, čili jsem čuchnul trošku k elektrice.“ V této souvislosti odebíral tematické časopisy Amatérské radio a Radiový konstruktér¹¹⁰: „U toho jsem ležel vždycky celý večery a studoval (...).“ Po absolvování střední všeobecně vzdělávací školy se rozhodl pro studium elektrotechnické fakulty VUT v Brně.

Také Jan byl už v útlém věku přitahován kouzlem elektroniky: „(...) už když mně bylo 5 let, tak vedle soused koupil synovi (...) stovebnici Merkur. A u toho byl takovej jeřáb a tam byl elektrickéj motor a to už tenkrát jsem věděl, že když přehodím tu placatou baterii, tak že motor se točí na druhou stranu. A od té doby mě drátky vždycky zajímaly. Potom přišel elektrickéj vláček a to samý. Takže tohleto bylo moje hobby.“ Podobně jako Vladimír, i Jan později začal odebíral časopis Amatérské radio a s přibývajícím věkem svůj koníček v podobě elektroniky prohluboval: „S elektronikou jako kluk už asi ve 14ti jsem už udělal nějaký ten tišťák¹¹¹. To jsem byl schopnej.“ Vedle toho měl Jan nadání pro matematiku: „Já jsem v té době mimo jiný (...) chodil na matematický olympiády, byl jsem už i na prvním pohovoru, že armáda si většinou vyžadovala lidi, který jsou třeba s matikou dobrý a takový (...).“ Jelikož však jeho otec v roce 1960 vystoupil z KSC, Janovi nezbylo než jít na hornické učiliště.

Rudolf si také hrál s mechanickými stovebnicemi a vedle toho „rád (...) rozebíral přístroje nalezené na skládkách při takovém klukovském objíždění Modřan na kole“. „Je to zvláštní koníček (...). Někdo se hrabe ve svejch známkách, já mám různá dlátka, vytahovátka a bušítka.“. K elektronice se Rudolf dostal až později, když si v 15ti letech koupil svou první elfo. kytaru a kamarád mu k ní postavil zesilovač: „Přestože jsem tomu nerozuměl, tak jsem v něm hned šťoural. Nedalo mi to a pořád jsem se v tom šťoural. Občas mi to dalo ránu.“ Co se týče střední školy, Rudolf se rozhodoval mezi chemií a elektrotechnikou: „Nakonec jsem si dal jako první chemickou a tam mě hned vzali, takže jsem tu elektroniku dělal jako koníčka. (...) ale tý elektriky bylo dost i na té chemický škole, takže nějaký vzdělání v tom [elektrotechnice] samozřejmě proběhlo.“

¹¹⁰ Časopis *Amatérské radio* vychází od roku 1952 a jeho náplní jsou návody na stavbu různých elektronických obvodů, přístrojů a zařízení. Časopis *Radiový konstruktér* vycházel v letech 1955-7 a 1965-76 a jeho jednotlivé sešity byly vždy věnovány určitému tématu, s teoretickým objasněním funkce i s praktickou stavbou popisovaného přístroje.

¹¹¹ „Tišťák“ je slangový název pro desku tištěných (plošných) spojů, která slouží jako platforma pro sestavení elektronických součástek do propojeného obvodu libovolné funkce.

6.1.1.2 Zájem o hudbu

Vladimír, Rudolf i Jan si v mládí vytvořili pozitivní vztah k hudbě. Zatímco Vladimír a Rudolf se jí začali věnovat aktivně – učili se hrát na nástroje a zakládali kapely –, Jan zůstal pouze u poslechu.

V případě Rudolfa „*to začalo ve 12ti [letech] ve Skautu. (...) tam mě oslnilo, jak kamarádi hráli na kytaru, na španělky, tak jsem jim furt koukal do ruky. Pak můj kamarád Ivan Cífrinec mě naučil pár akordů a tím nastartoval to, co ve mně asi dřímalo. Takže jsem začal dělat muziku a zakládat kapely. (...) všechno se u mě točilo kolem muziky, čím dál tím víc.*“ První kapelu Rudolf stihl založit ještě na základní škole: „*(...) na konci devítky už jsme měli docela schopnou skupinu, kterou jsem sestavil ze spolužáků.*“¹¹²

Na rozdíl od Rudolfa byl Vladimír k hudbě veden rodiči, a to již od mala: „*(...) doma bylo piáno, táta hrál a zpíval. Tehdy to chodilo tak, že do první třídy přišli z hudebky a vybírali. Vycvičenej z domu, takže jsem byl hned vybraněj, že budu chodit do hudebky. (...) Od druhé třídy už jsem začal chodit na piáno. (...) Já jsem u piána brečel a táta mě nutil.*“ Přes počáteční odpor spojený s nepopulárními hodinami klavíru si Vladimír k hudbě nakonec cestu našel: „*až pak někdy v té sedmý, osmý třídě jsem čichnul k takovejším tanečnějším písničkám. (...) Vašíček, Simonová, Chladil. A tak mě to nějak začalo bavit. (...) Tak jsem si to takhle hrál (...).*“ Brzy na to se spolužáky založili kapelu, kde Vladimír postupně vystřídal kytaru, klavír a elfo. baskytaru.

Jan jako jediný z narátorů nebyl aktivním hudebníkem, nicméně se o to také pokoušel: „*Hudebník nejsem. Doma jsem měl piáno, na kterým jsem se naučil vybrnkat tři písničky a [Jiřího] Maláska. Když se mě kamarádi ptali, v čem to hraju, tak jsem jim pravdivě odpovídal, že v košili.*“ Jeho zájem o hudbu vycházel spíše z pasivního poslechu a obliby hudebního prostředí: „*(...) moji kamarádi, s kterejma já jsem se [stýkal]..jedna část byli muzikanti jako taková. (...) Hlavně ty muzikanti, těch bylo hodně. Já ze začátku, když jsem byl mladej, tak jsem taky jezdil fyzicky s těma kapelama.*“

6.1.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989

6.1.2.1 Zájem o techniku a manuální činnost

Budoucí výrobci kytarových aparatur Pavel, Pavel H. a Jakub od mala vyrůstali po boku technicky vzdělaných či manuálně zručných příbuzných, kteří je inspirovali a otevírali jim okno

¹¹² KANIA Robert – NĚMEC Bohouš, *Arakain - 20 let natvrdo*. Praha 2002, Svojtka, s. 13.

do světa technických a manuálních činností.

Pavlův otec, který je elektroinženýr, „*dělal furt různé automatizace v domácnosti všeho druhu*“. Svou činností nakazil i syna: „*jsem pořád měl potřebu něco vyrábět. Jako malý děti jsme si vyráběly různé improvizované zbraně a kuše a luky a pistoly. Že zkrátka nějaká záliba v kutilství, nebo něco takovýho. Myslím, že i takový geny budeme mít v rodině...*“.

Podobná situace nastala i u Jakuba, který se prostřednictvím dědečka začal zajímat přímo o elektrotechniku. Odstartoval to tím, že mu jako malému vyrobil elektrický lampión do průvodu: „*Tehdy jsem poprvé objevil elektřinu. (...) Ten zážrak ‚světla na knoflík‘ mi však naprosto učaroval. (...) Nedaly na sebe dlouho čekat mé první nasmělé pokusy se šroubovákem a kleštěmi, díky kterým byla zanedlouho pěkná řádka domácích spotřebičů rozebrána*“¹¹³ Není divu, že Jakuba potom velmi lákala i dílna jeho strýce: „*ten měl všude ty osciloskopy a takové ty měřáky a tady toto. Jsem mu tam vždycky lezl do té dílny potajnu. To mě fascinovalo no.*“ Zájem o techniku se u Jakuba projevoval i v dalších oblastech – hrál si se stavebnicí Merkur, modelařil a pročítal encyklopedie.

Profilování těmito domácími podmínkami si pak Jakub s Pavlem H. po základní škole vybrali studium na elektrotechnické střední škole. Pavel H.: „*Jako kluk jsem vyrůstal a chtěl jsem být zámečnick po tatkově. A pak přišlo to období, kdy ta elektronika nějakým způsobem šla. Byl to jakoby nový obor. (...) Takže vlastně to tak nějak přišlo samo, že jsme to zkusili, že jsem šel tam.*“ Pavel jako jediný nešel studovat technickou školu, nýbrž gymnázium a později vysokou školu, kde studoval design. Z hlediska své výroby kytarových aparatur v tom však neshledává problém: „*Kdybych šel z povinnosti studovat nějakou technickou obor (...) tak bych pravděpodobně ani nezískal tak kvalitní elektrotechnické vzdělání, jaký jsem získal tím, že mě to zajímalo a že jsem možnost se kdykoliv táty zeptat na nějakou technickou záležitost.*“

6.1.2.2 Zájem o hudbu

Všichni tři budoucí výrobci kytarových aparatur v době dospívání začali poslouchat hudbu a hrát na elfo. kytaru. Jakub a Pavel si založili kapely; v případě Pavla H. šlo vždy spíše jen o hraní po zkušebnách.

Pavla ke hře na kytaru přivedla částečně náhoda. Když mu bylo 12 let, začal hledat způsob, jak by „*ventiloval to rozkvétající mládí, svůj pohled na svět*“. Jeho starší sestra v té době zrovna dostala od rodičů akustickou kytaru: „*Já jsem hrál na tu její kytaru a bavilo mě to,*

¹¹³ LEŠČIŠÍN Jakub, *Berserker story* [online] [cit. 8.3.2016]. Dostupné z WWW: http://berserker.cz/Mozaika_page/O_projektu.html

protože (...) Na kytaru se člověk sám naučí za měsíc už dostatek na to, aby si mohl něco zahrát.“ Po dvou letech hraní na akustickou kytaru si Pavel „vyprosil tu elektrickou a postupně nějaký ty aparáty k tomu“. Na gymnázium si potom se spolužáky založili kapelu.

Ve 12 letech se k vysněné kytaře dostal také Jakub: „Hudba mě bavila vždycky strašně. Já si pamatuju, jak jsem si v šesté třídě na vánoce strašně přál tu první kytaru (...) Jsem prostě už kreslil ve škole tu kytaru pod tím stromkem (...) No a od té doby se mě to drží.“ Už na konci základní školy s kamarády zakládali první kapely, a když když pak Jakub od otce „obdržel peníze na Jolanu Galaxis a kombo Vermona z bazaru“, jeho „rock’n’rollová kariéra mohla směle začít“¹¹⁴.

U Pavla H. to zpočátku nevypadalo. Veškerý volný čas jako náctiletý trávil na rybách. Na střední škole si však nakonec našel cestu k hudbě a začal hrát na elfo. kytaru: „(...) já jsem hudbu jako takovou odmítal asi do 17ti let. Mě nedonutili ani na klavír, ani na kytaru, ani prostě nic. Takže muzika jako taková mě chytila až někdy po 17. roku. (...) Začínal jsem u kytary a skončil jsem u kytary.“ V regulérní, koncertující kapele však nikdy nehrál: „Chvilku jsem hrával tak, že jsme s klukama hráli, ale nebylo to na žádné veřejné vystupování.“ „Nehraju oficiálně veřejně nikde. (...) my si zablbne občas tady ve zkušebně, že dojdou lidi a zahajem si a je sranda.“

6.2 Motivace k výrobě kytarových aparatur pro vlastní použití

6.2.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989

6.2.1.1 Potřeby aktivního hudebníka

- Nespokojenost s nabídkou a nedostatek nástrojových aparatur na tuzemském trhu

Československý průmysl před rokem 1989 sice vyráběl zesilovače, které bylo možné využít pro ozvučení hudebních skupin, a v omezené míře se také dovážely z NDR.¹¹⁵ Tyto oficiální tovární výrobky však na tuzemském trhu mnohdy nebyly k dostání.¹¹⁶ Nadto, Rudolf a Vladimír, jakožto aktivní hudebníci, s nimi nebyli po stránce zvukové, ani funkční spokojeni.

Nejhůř hodnotí tehdejší situaci Rudolf, který hrál v kapelách na elfo. kytaru od začátku

¹¹⁴ LEŠČIŠÍN Jakub, *Berserker story...*

¹¹⁵ Z českých výrobků to byly především zesilovače Tesla. V 50. letech byly uvedeny první modely KZ 25 a 50. Na začátku 60. let přišly AZK 201 a 204 (tzv. placky). Na ně pak navázaly typy AZK 405 (MONO 50), AZK 160 (MONO 130), AZK 360 (MUSIC 130), AZK 450 (MONO 70). Tímto výčtem produkce elektronkových zesilovačů v Tesle skončila a od poloviny 70. let již ve výrobě převládly tranzistorové zesilovače. Pro elfo. kytaru byly určeny např. tranzistorová komba AZK 153 či AZK 181 (G 100-115), pro baskytaru zase AZK 182 (B 100-115). Z východoněmeckých výrobků to byly především aparatury značky F.A. Böhm, od 70. let pak nesoucí název Vermona (asi nejznámějším modelem je Regent).

¹¹⁶ Blíže o situaci na čs. trhu v polovině 70. let in RŮŽIČKA Josef, *Elektronické hudební nástroje...*

70. let: „Co se oficiálně vyrábělo v Československu pod názvem Delicia Hořovice, Tesla Vráble, tak to všechno byly strašlivý věci, který byly prakticky nepoužitelný. Přestože vyvinuli kytarový kombo¹¹⁷ (...) tak na to prakticky nikdo nehrál.“ „Pak začalo Tesla Vráble dělat ty oranžový potvory¹¹⁸ (...). Ale že [by] tam někdo stál na jevišti a hrál na to; to maximálně šlo na basu se sebezapřením. Ale každej si spíš ušudlal nějakýho toho Marshalla jakýmkoliv způsobem.“ Konkrétně pak Rudolfovi, který směřoval k hard rocku a později heavy metalu, vadilo, že „ty přístroje tenkrát hrály čistě“: „(...) to všechno bylo jenom čistej zvuk a já jsem potřeboval zkreslení. (...) To jste mohl vzít jedině čistej zesilovač, jakejkoliv, dát do něj šlapku, kterejch taky moc nebylo (...).“

Vladimír v souvislosti s tehdejšími zesilovači národního podniku Tesla poukazuje především na nevhodnost jejich tónových korekcí pro elfo. kytaru či baskytaru: „(...) ty [Tesla] AZK měly hi-fi korekce (...) na basu jste z toho nedostal ten mlaskavej zvuk, což byla tehdy nějaká taková tendence, basa musela mlaskat.“ „Je potřeba, aby středy byly na 300 až 400 Hz (...). Pokud použijete běžné Baxandallovy korekce, máte středy na 1 kHz, což už je moc vysoko. Ani na kytaru, ani na basu to nehraje. (...) Ty nástrojové korekce jsou zkrátka úplně jinde.“¹¹⁹ Když se Vladimírova první kapela v polovině 60. let začala „elektrifikovat“, problémem byla i dostupnost těchto zesilovačů: „Byly ty [Tesla] KZ, ale to bylo na trhu v podstatě nedostupný. Až pak se občas objevilo to [Tesla] AZK. (...) Tehdy to stálo 1960 korun nebo tak nějak, tak jsme se na to složili (...). Jinak v krámech jste moc o nějaký zesilovače nezavádil. To šlo do nějakých okresních rozhlasových studií.“

Mnohá Rudolfova a Vladimírova slova potvrzuje i Jan, který nehrál na žádný nástroj¹²⁰: „Bolševik vyráběl zesilovač, kterej byl takovej PA¹²¹, kterej byl jako na všechno, ale vlastně nebyl na nic. Měl sice i kytarovej předzesilovač, ale nikdo na to nehrál. Možná na vesnici, že nic jinýho nebylo. A ten zesilovač taky nebyl vždycky k dispozici.“ „Nedalo se prostě docílit toho zvuku, co slyšeli na deskách.“

Zesilovačům značky Tesla konečně ke cti nešla ani jejich nespolehlivost a konstrukční složitost. Vladimír: „(...) to bylo poruchový jako prase. To si vzpomínám, že se tam furt něco sralo.“ „To jsem si vždycky říkal, kde ti blbci z Tesly – tenkrát Vráble – přišli k tý mechanický

¹¹⁷ Tranzistorové kombo Solton Chorus 50 z první poloviny 80. let.

¹¹⁸ Tranzistorové zesilovače řady Studiosolo, jejichž produkci Tesla zahájila v polovině 70. let.

¹¹⁹ MOHAPL Mojmir, Bigbitová aparatura z paneláku, *Muzikus* 12/2002, s. 66.

¹²⁰ Na první pohled se může zdát nelogické, že používám citace Jana v kategoriích, které spadají pod motivaci výroby zesilovačů pro své účely, když sám na žádný nástroj nehrál. Dle mého názoru však jeho vyprávění lze v této části využít jako doplňující pohled člověka, který spolupracoval s hudebníky-zákazníky, a tedy znal situaci na domácím trhu s hudební elektronikou, věděl o nedostupnosti západních zesilovačů a byl si vědom potenciálu svépomocné výroby pro zajištění lepších podmínek pro hudebníka.

¹²¹ Termín „PA“ v tomto ohledu označuje koncovou ozvučovací soustavu, která má univerzální využití. Tzn. lze přes ní ozvučit mikrofon i elfo. kytaru.

konstrukci těch AZK, protože to bylo tak hrozně složité. (...) tam bylo hodně železnejch dílů a ještě nešikovný na opravu, na všechno.“ Rudolf si zase vzpomíná na problémy s paticemi, do nichž byly v útrokách zesilovače zapojeny elektronky: „Hořely patice, tehda nebyly pořádný patice; i ty keramický, co byly v [Tesla] Monech 50, všechno to hořelo.“

- Politická a finanční nedostupnost kytarových aparatur západních značek

Vladimír i Rudolf, jakožto aktivní hudebníci, měli povědomí o existenci některých proslulých západních značek kytarových aparatur. Občas je vídávali na fotografiích, v časopisech či na koncertech známých kapel. Rudolf o kytarových aparátech značky Marshall (UK): *„Já jsem bydlel v Modřanech, přímo proti kulturnímu sálu, kde vystupoval Katapult, Orient, Jazz Q a takový a ty to měli. A taky když se člověk díval na fotografie, nebo na LPčkách vzorů, tak tam to bylo. (...) Takže odjakživa jsme všichni věděli, že Marshall je anglická firma, že Hendrix hrál na Marshally.“* Vladimír se s Marshall-y setkával v časopisu Melodie, který odebíral: *„když tam náhodou byla vyfocená nějaká cizí kapela, tak tam jsem [je] viděl (...)“*. Naživo se pak setkal např. s aparáty značky Fender (USA) či Dynacord (SRN): *„Samozřejmě jsem v Brně [na VŠ] chodil na koncerty. Si vzpomínám, když tam byli v 68. nebo 69. Beach Boys, tak to byla taky krásná záležitost, protože jsem viděl na pódiu Fendery. A nebo když tam byli Matadors, ti přijeli tehdy z Německa a koncert začínal tím, že se roztáhla opona a tam svítily Dynacordy. (...) A samozřejmě úžas. A přišel Sodoma a začal: ‚ted’ jsme se vrátili z Německa a dovezli jsme si nový vybavení, tady komplet aparát Dynacord, tak ať se vám to líbí‘.“*

Byly to aparáty, po kterých toužili, které však pro ně byly z politických i finančních důvodů nedostupné. Zoufalost situace popisuje Rudolf: *„To se sem dostávalo velice pokoutně, velice málo, velice náhodou, většinou jako svatební dary, nebo to tady někdo přivez. A bylo to opravdu ojedinělý.“* „Občas se objevil nějaký Fender, Marshall, ale to byly opravdu jenom výjimky. (...) Nic masovýho se tady neodehrávalo.“ „Ona i strana a vláda hlídala, aby tady nic nebylo. Proto jste si nemohl koupit zesilovač v cizině a přivést si ho.“ „(...) to bylo i trestný si něco dovýst. (...) Za svoje peníze byl člověk trestanej, že chtěl hrát.“ Z Vladimírových slov lze usuzovat, že mimo hlavní město se toho dalo sehnat ještě méně: *„Jinak to člověk viděl akorát na obrázkách, nějaký Hiwatt nebo Orange. Jestli to tady někde bylo, tak jsem o tom nevěděl, ale pochybuju, protože to bylo za devizy a ty moc nebyly nebo byly na něco jinýho.“* Také Jan, ačkoliv sám hudbu neprovozoval, vnímal výlučnost a obtížnou dostupnost západních značek: *„(...) v 69. roce. Můj kamarád, co hrál v B-side, [si] přivezl z Anglie Marshalla. (...) Marshall byl funglovej a Honza šel vedle do hospody, říkal: ‚já to nechci vidět, jak to budeš otvírat‘.*

Protože on za to dal v tehdejší době 20000 korun. Když lidi, se kterejma jsem se kamarádil, přinesli domů 1200, tak byli rádi. Pro ně 20000 to byl relativně balík, protože to bylo půl auta.“

- Konkrétní impulz k započetí výroby: využití možnosti vylepšit si aparaturu vlastní výrobou

S ohledem na výše uvedenou problematickou situaci na poli kytarových aparatur bylo pro narátory, kteří měli pozitivní vztah k technice či přímo elektronice a ještě se dostali do situace, kdy se jim naskytl konkrétní příležitost k výrobě, možným východiskem postavit si vlastní zesilovač.

Rudolf se ke stavbě svého prvního zesilovače dostal v době po střední škole na konci 70.let. Tehdy nově začal hrát s kapelou, jejíž členové si přivydělávali výrobou kopií elektronkového zesilovače značky Marshall pro elfo. kytary a baskytary: *„Pak jsem vstoupil do skupiny Monzun. (...) A tihle kluci vyráběli díly a šasi pro svoje i pro Kopálkovy¹²² kopie. (...) Což mě velice zajímalo, jsem jim nakukoval taky přes rameno. Navíc v tý kapele měli zvukaře, kterej si tyhle Marshally bokem taky takhle dělal zase pro svoje známý. Pořád hovoříme o základním 100W modelu 1959, prostě čtyřdíra¹²³. Tak to tam dělali. Vypadalo to moc hezky, design byl eloxovaný hliník a hrálo to taky báječně.“* Když se pak Rudolfovi krátce na to rozbil jeho starý zesilovač, který si už dříve pořídil od jiného amatérského výrobce, pustil se do výroby své kopie: *„(...) ten zesilovač, kterej jsem měl od pana Povolného shořel a on mi den po záruce řekl, že už nemám záruku. Tak se ve mně něco zlomilo (...) a řekl jsem: ‚kluci, já bych si to tady taky chtěl zkusit‘, a oni: ‚tak si tady jeden zesilovač vem, rozeber si ho a nauč se to sám‘. Tak jsem rok rozebíral zesilovač a zároveň si vedle něj stavěl z jejich dodaných dílů. Pak se to povedlo. (...) Takže to fungovalo, přestože tam tekly strašlivý volty a všechno. A tím jsem dostal chuť to dělat (...).“*

Vladimír se k výrobě prvního zesilovače dostal už v 15ti letech, v polovině 60. let, když s kamarády založili první kapelu: *„V osmý třídě jsme dali do kupy s kamarádama kapelku. Hráli jsme nejdřív dixieland. Pak se to začínalo elektrifikovat. Samozřejmě nebylo na co hrát. Jsme zkoušeli v pionýrském domě. Tam měli nějakou promítačku, tak se hrálo na to. (...) A já jsem měl tohleto nějaký [technický] zázemí, bavilo mě to, čili jsem do toho začal vrtat.“* Když pak v jednom vydání časopisu Amatérské rádio objevil schéma elektronkového zesilovače, rozhodl se ho postavit: *„Tam to bylo jako budič pro vysílač. Amatéri vysílali na krátkých vlnách a potřebovali ten vysokofrekvenční stupeň vybudit, aby do toho mohli mluvit, aby to šlo do éteru.“*

¹²² Oním Kopálkem je skutečně míněn můj další narátor Jan Kopálek.

¹²³ Přesné označení zesilovače, který kopírovali, je Marshall 1959 Super Lead.

Tak tam byl takovejhle silnej budič 15ti Wattovej. Jsem říkal: ‚to by se dalo použít i jenom samotně bez toho vysílače‘, a tak jsem tehdy vyrobil tenhleten první zesilovač. Ono to hrálo.“ Zvuk Vladimírova zesilovače se líbil i novému kytaristovi, po jehož příchodu se Vladimír přesunul ke klavíru a později k elfo. baskytaře: „(...) *ten už byl slušnej muzikant. Tehdy si koupil kytaru [Jolana] Marinu, to už bylo něco, to jsme čuměli. (...) A právě tomu jsem do zkušebny přinesl tenhleten zesilovač (...). Na nějakej reprák jsme to zapojili, zas nějakej, co tam [v pionýrském domě] měli, nějakej hnus (...). Ale on už na kytaru uměl a ačkoliv to byl zesilovač bez korekcí, čistě jenom přímá cesta, tak říkal: ‚ty vole, to hraje dobře‘.*“

Jan uvažoval o tom, že by se pokusil postavit zesilovač, od momentu, kdy v časopise objevil schéma a návod ke stavbě jednoho tranzistorového zesilovače: „(...) *v roce 68 a možná ještě předtím začal vycházet magazín a to se jmenovalo HI FI*¹²⁴. *A v roce 68 v dubnovym čísle vyšel 100 wattovej zesilovač, tranzistorovej. V podstatě byl jednoduchej, tak mě upoutal. Nicméně jsem ho nestavěl, protože co budu dělat se 100 wattovym zesilovačem doma.“* Tuto myšlenku však vzkřísil už o několik měsíců později, když se přes kamaráda seznámil s jednou bigbitovou skupinou: „(...) *někdy na podzim v tom 68. jsem se v hospodě (...) setkal s lidma, byl tam jeden kamarád a jeho kamarádi, že maj nějakou kapelu. Tak jsme se bavili a pozvali mě na zkoušku. (...) A teď jsem viděl, na co oni hrajou, což bylo předělaná televize, tak to vypadalo hrozně*¹²⁵. *Tak jsem říkal: ‚chlapci, já bych mohl postavit zesilovač, protože jsem viděl tady v tom magazínu, že tam je 100 wattovej zesilovač, kterej by jak finančně, tak se znalostma, který mám, bylo možný to postavit‘. (...) Tohle byl takovej první zesilovač. Jsem to pak přinesl, abych byl u toho, jak to bude hrát. No chlapci nadšený, hrálo to. Poněvadž jsme se moc neznali, nic nečekali.“*

Co se týče druhu konstrukce zesilovačů, jediný Rudolf úplně od počátku vyráběl zesilovače elektronkové. Jan a Vladimír, kteří s výrobou prvních zesilovačů začali o dekádu dříve, v druhé polovině 60.let, zkoušeli konstruovat také tranzistorové zesilovače. Tranzistor totiž tehdy byl nejnovější technologií, která měla ve všech odvětvích nahradit zastaralé elektronky. Brzy však poznali, že pro kytarové zesilovače tranzistor není správná volba a přešli zpět k elektronkám.

Vladimír zastává názor, že „(...) *pro kytaru se ty lampy nedaj nahradit.“* Poprvé si to uvědomil v situaci, když po onom prvním, elektronkovém zesilovači vyrobil do kapely zesilovač

¹²⁴ Dnes již neexistující časopis HI FI Magazin začal vycházet v roce 1968 a čtenářům přinášel mj. návody na stavbu hudební elektroniky.

¹²⁵ „(...) *většina kapel v týhleť raný bolševický době [60. léta] začínala, že sebrala starou televizi. (...) A ta televize byla modulová, to znamená bylo tam několik modulů a jeden z těch modulů byl vlastně jako audio modul, čili byl tam jako zesilovač.“* „Vypadalo to jako šrot a hrálo to stejně.“

tranzistorový: „*To tehdy platilo, že lampy jsou pól. Začal tehdy vycházet nějaký Radiovej konstruktér a tam už byl koncový zesilovač s tranzistorama. (...) Tak jsem to udělal, taková malá destička.*“ S novým zesilovačem však u kytaristy tentokrát moc nepochodil: „*Tak jsem mu to přinesl na zkoušku a říkal: 'ty vole, to hraje na hovno, ta lampa hraje líp'. To [lampa] mělo šťavnatej zvuk, že jo. Tak tehdy poprvé zklamání z tranzistorů. Tak jsem říkal: 'tranzistory kytaristi asi moc nemusejí'.*“

Také Jan zpočátku vyráběl pro elfo. kytaru tranzistorové zesilovače: „*(...) jsem udělal několik takovejch tranzistorovejch zesilovačů (...) protože s tranzistorama to bylo takový docela snadný.*“ Později však přešel na elektronky: „*S elektronkama jsem nějak nechtěl už moc mít společnýho (...). Nicméně se všim všudy ta elektronka má takovej výraznější zvuk a nejhorší na tom je, že to slyšej muzikanti. Většina těch muzikantů dala přednost elektronkovému zesilovači, že ten elektronkovej nemá takovej syrovej hlas.*“

I pro Rudolfa v pozici hráče na elfo. kytaru byly elektronky jasnou volbou: „*Hned jsem to věděl. Měl jsem tu možnost používat oboje a tamto [tranzistorový zesilovač] mi připadalo mdlé. Srdce mi řeklo, že je to správně takhle. Líp se mi na to hrálo, bylo to příjemnější.*“

6.2.1.2 Záliba v procesu výroby

Vladimír a Rudolf shodně uvádí, že důvodem, proč začali s výrobou kytarových zesilovačů, nebyla pouze nutnost či potřeba mít na co hrát, nýbrž také samotný konstrukční proces. Vladimír: „*Nebyla to jenom nutnost. Bylo to, že mě to bavilo. Že člověk něco vyrobí, zapojíte do toho kytaru a ono to hraje. To je takovej malej zázrak.*“ „*V podstatě mě to naplňovalo. (...) ta krása těch elektronkovejch zesilovačů, to je krásná práce. Mě naplňovala muzika a tohle šlo všechno spolu dohromady.*“ Rudolf: „*(...) mě to strašně zajímalo a potom mě to začalo strašně bavit. A ne jenom jeden kus, ale i opakovat [výrobu]. (...) Takže potřeba a i taková nějaká vnitřní touha se v tom realizovat a hrabat se v tom.*“ „*Mě uspokojuje to pájet, dělat to. Úplně nejradši mám, když si to (...) začnu dávat dohromady: šasi, 3 patice, 2 tyhlety, nachystat si to a šroubovat, tu mechanickou přípravu. (...) To mě hrozně baví. To se nezměnilo za těch x let.*“

Obliba procesu výroby musela být hodně silnou motivací pro Jana, protože sám pro své účely žádný zesilovač nepotřeboval. Jak jsem již Jana citoval výše: „*(...) v roce 68 a možná ještě předtím začal vycházet magazín a to se jmenovalo Hi-fi. A (...) v dubnovým čísle vyšel 100 wattovej zesilovač, tranzistorovej. V podstatě byl jednoduše, tak mě upoutal. Nicméně jsem ho*

nestavěl, protože co budu dělat se 100 wattovým zesilovačem doma. (...) čili po 100 wattovým zesilovači jsem netoužil.“ Když se pak ale přes kamaráda seznámil s jednou bigbítovou kapelou, využil situace a sám se nabídl, že by jim tento zesilovač mohl postavit: „A já jsem se nabídl. Ne že by oni chtěli, abych já něco udělal, ale já jsem byl takovej amatér a elektronika byla a je moje hobby. Čili když něco se dělá jako hobby, tak je to věc, která mě baví (...)“ „Já jsem tím žil, bavilo mě to.“

6.2.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989

6.2.2.1 Potřeby aktivního hudebníka

- Finanční nedostupnost kytarových aparatur západních značek

Pro mladé lidi na prahu produktivního života či dokonce před vstupem do něj, kterými Pavel H., Jakub a Pavel ve svých hudebních začátcích byli, bylo jen těžko představitelné, že by si pořídili značkový kytarový aparát západní provenience. Problém již nebyl v tom, že by v českém prostředí nebyly k dostání, neboť aparáty těchto značek se již od začátku 90. let zaplňovaly obchody s hudebními nástroji, nýbrž v jejich vysoké ceně pohybující se v řádu desítek tisíc korun.

Pavel H. jako nejstarší z narátorů vzpomíná na situaci na trhu s kvalitními továrními zesilovači v 90. letech takto: „(...) v tehdejší době jakýkoliv zesilovač byl vlastně skoro nedostižný, protože ceny těch zesilovačů byly obrovské, tak vlastně jsem začal stavět nějaké věci já první.“

Jakub, který žil pouze s matkou, mluví v souvislosti se započatím své výroby o tom, že „nouze naučila Dalibora housti“: „(...) jak jsem vyrůstal v těch chudých poměrech, tak nebylo za co [nakupovat]. Aparáty...je to 10 roků zpátky, ta elektronika ještě tenkrát stála za to trochu a v podstatě to bylo drahé, protože lidi ty výplaty měli nižší a ty aparáty stály...byly celkem pořádně udělané. Takže takový byl problém před těma 10ti lety, že nebyl vlastně levný aparát na trhu a chtěli jsme hrát. (...) Jsme si sháněli repráky z letních kin a tak. Tak kde se dalo prostě no.“

S podobným problémem jako Jakub se ještě o něco později, před rokem 2010, potýkal i nejmladší Pavel: „Určitě tam sehrálo roli to, že jsem chtěl mít dobrej zesilovač. Chtěl jsem mít zesilovač, kterej v té době byl nad moje finanční možnosti. Možná – protože v té době jsem ještě dělal cyklistiku – tak kdybych napřel všechny síly a něco prodal, tak že bych si to osmikilo¹²⁶ třeba koupil. Ale to už mi přišlo zase že nechci, že zas tak moc netoužim po tom konkrétním

¹²⁶ „Osmikilo“ je slangové označení pro britský zesilovač Marshall JCM 800.

výrobku, jako po tom zvuku.“

- Konkrétní impulz k započetí výroby: využití možnosti vylepšit si aparaturu vlastní výrobou

V důsledku výše uvedené cenové nedostupnosti značkových kytarových aparatur v českých obchodech měli především Jakub a Pavel v počáteční fázi své hudební dráhy k dispozici pouze méně kvalitní, amatérské vybavení. Díky tomu, že se buď zajímali o elektroniku, nebo měli elektrotechnické vzdělání, byla pro ně možnou cestou, jak si vylepšit svou aparaturu, vlastní výroba. Když se pak setkali s konkrétním podnětem, pustili se do stavby.

Jakub byl se svým starým bazarovým tranzistorovým kombem Vermona z bývalé NDR vyloženě nespokojený: „*Pořád jsem hledal nějakou cestu, protože (...) hrálo příšerně.*“ Myšlenka, že by danou situaci mohl změnit vlastním přičiněním, Jakuba napadla tehdy, když se prostřednictvím spoluhráče seznámil s ručně vyráběnými aparáty z dílny jeho strýce: „*on právě stavěl různé takové i krabičky. Měl to vyfrézované a měl to zpracované fakt dobře, až na profesionální úrovni. A různé kombička a tady toto. Tak on měl vlastně ze začátku vybavení jako od něho a fakt to dobře hrálo. (...) Se mi to líbilo. Tak jako i tady to mě trochu k tomu přivedlo.*“ První konstrukční pokusy motivované vlastní potřebou na sebe nenechaly dlouho čekat a Jakub již zanedlouho „*tápavě letoval první efekty, zesilovače a reprobedy*“¹²⁷.

Pavel H. zpočátku hrál přes tranzistorové kombo a digitální multiefektový procesor: „*(...) protože jsem pořád chtěl dělat ty efekty a prostě tvořit ten zvuk, tak jsem si pořídil procesor Korga (...) A myslel jsem si prostě, že to je cesta, protože to dávalo strašně moc možností a člověk si s tím mohl hrát. Do doby, než jsem právě narazil na tu devítistovku*¹²⁸.“ K tomuto elektronkovému zesilovači značky Marshall se Pavel H. dostal náhodou: „*(...) došel jeden kamarád a říká: ‚víš, já nevím o nikom, kdo by mi tu devítistovku spravil. Ono to přestalo hrát. Ty jsi elektronik, tak se mi na to podívej.‘*“ Pavlovi H. se tím otevřel úplně jiný svět: „*to pro mě bylo úplně něco jinčího. Tam vlastně se objevil naráz ten tlak té 50ti Wattové lampové hlavy (...) říkal jsem si: ‚tak to je ono, to je zvuk‘. (...) Ta dynamika a ta barva prostě..je to prostě jiné. (...) A vlastně tím, jak mě to začalo bavit, tak jsem se rozhodl, že si postavím první zesilovač*“.

Pavlovo rozhodnutí postavit si vlastní zesilovač bylo v posledku podpořeno tím, že na internetu kolovala volně ke stažení schémata zesilovačů, které se mu líbily, a podle kterých je bylo možné postavit: „*(...) já jsem vlastně hledal něco, co bude tak nějak konvenovat tomu, co v té době jsem poslouchal a co mě bavilo hrát.*“ „*(...) na internetu se dá najít více méně všechno.*

¹²⁷ LEŠČIŠÍN Jakub, *Berserker story*...

¹²⁸ „Devítistovka“ je slangový výraz pro kytarový zesilovač Marshal JCM 900.

Takže protože jsem věděl, jaký zesilovače se mi líbí, tak jsem se dívat na ty schémata, jak je to zapojený. (...) Tím pádem jsem si našel nějaký ty zesilovače, který jsem považoval za ty, že bych si je chtěl vyrobit. A nic víc jsem už nepotřeboval.“

Zesilovače, do jejichž stavby se Pavel, Pavel H. i Jakub pustili, byly všechny do jednoho elektronkové. Důvodem tohoto rozhodnutí je specifický charakter zvuku elektronkových zesilovačů.

Jakub na elektronkových zesilovačích oceňuje jejich „teplý“ zvuk: *„Lampový zesák je lampový zesák. Tam je obrovská výhoda v tom, že tam nejdou ty liché harmonické a ten zvuk je prostě čitelný díky tomu. (...) Ten signál se prostě šíří jinak z těch lamp, jak tam nejsou ty škvřčivé zvuky. Ta lampa to prostě odečte a je to. (...) Elektronky jsou teplé a tranzistor je studený. Teplo máme rádi všichni že.“* „Celkově on je takový příjemný no.“

Pavel svou pozitivní zkušenost s elektronkami dává do kontrastu s vybavením, které používal do té doby: *„Vzpomínám si třeba na jeden z prvních subjektivních prožitků s lampovou hlavou [Marshall] JCM 800. Největší rozdíl oproti různým polovodičovým overdrivům a distortionům¹²⁹, který jsem používal na zkreslení do té doby, byl v té měkkosti [zvuku] i při velkém zkreslení. (...) když jsem pak po nějaký době vyzkoušel zpátky ty distortiony, tak jsem byl překvapenější, jak nepříjemně chemicky hrajou (...).“*

O nadšení Pavla H., které u něj propuklo při setkání s elektronkovým Marshalllem JCM 900, který mu svěřil kamarád na opravu, jsem se už zmínil o několik odstavců výše.

6.2.2.2 Záliba v procesu výroby

Vedle přání mít kvalitnější aparaturu, resp. „dobrý zvuk“, které vyplývá z potřeb aktivního hudebníka, narátory vlastnoruční výroba kytarového aparátu přitahovala i z hlediska samotného procesu výroby.

Nejvíce asi Pavla. Ten i kdyby tehdy „nevěděl, co s penězma“, tak by si byl býval zesilovače pro své účely stejně postavil sám: *„Mě to hlavně bavilo právě pro ten proces toho to vyrábět. (...) Mě baví ty věci vyvíjet. A když už pak jsou hotový, tak je to pěkný. Tejdén na to člověk dejme tomu hraje a další tejdén už zase přemejšlí, co by na tom vyvíjel. (...) Není to ale zkrátka tak, že by to vyrobil a řekl si tím to bylo odbitý. (...) málokterej ten zesilovač jsem v té době vydržel provozovat bez zásahu dýl jak 14 dní. Ten proces tý výroby a toho ladění byl*

¹²⁹ Overdrive a Distortion jsou druhy (většinou tranzistorových) efektních pedálů, jejichž funkcí je zkreslovat zvuk elfo. kytary.

mnohdy zábavnější než ten samotnej výsledek.“

U Pavla H. bylo zpočátku jasnou prioritou výroby zesilovače získání kýženého zvuku, nicméně technický zájem se dostavil vzápětí: *„Takové to hrabání se v tom, v elektrice (...) to přišlo prostě až dál s téma výzvama, kdy se to začalo stavět a člověk začal prostě tomu věnovat ten čas a začal se to učit“*. Pavel H. se problematice elektronkových zesilovačů od počátku věnoval velmi intenzivně: *„Já jsem vlastně začal dělat ten svůj vývoj, začal jsem se v tom hrabat. A vlastně první rok jsem jenom seděl a dotahoval jsem ten zesilovač, který vlastně byl jakoby rozdělaný pořád (...) to byly hodiny a hodiny odseděné v dílně, kdy se zkoušelo. (...) že víte, když vyměníte tento kondík za takovou hodnotu, ten zvuk se posune malinko tam.“*

6.3 Motivace k výrobě kytarových aparatur pro cizí zájemce

6.3.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989

6.3.1.1 Zájem ze strany hudebníků

Vladimír a Rudolf začali vyrábět kytarové aparáty výhradně pro potřebu svou či své kapely. Na základě zájmu a poptávky dalších hudebníků, v kombinaci s výše uvedenou zálibou v procesu výroby, však začali Vladimír a Rudolf zesilovače vyrábět i pro cizí zájemce.

Když si Rudolf za pomoci spoluhráčů z kapely Monzun postavil svůj první zesilovač a zjistil, že ho tato konstrukční práce baví, zapojil se následně i do zmiňované „vnitrokapelní“ výroby zesilovačů pro jejich zákazníky¹³⁰. Jelikož však zájemci přicházeli i za ním samotným, Rudolf se ve věci výroby zanedlouho osamostatnil: *„V první fázi jsem pro ně [Monzun] dělal montáž pro jejich zákazníky (...). Ve chvíli, kdy za mnou přímo přišli lidi, abych jim vyrobil něco já, že viděli, že to je ode mě a ne od nich, tak jsem si říkal, proč bych si neudělal kšeft a začal jsem jim [Monzunu] bejt bočně nevěrnej. Tak jsem měl najednou svoje zákazníky.“* „Těm, co mě to naučili, se to zase nelíbilo a postupně jsem se takhle osamostatnil (...).“ Hudebníci Rudolfa ve velké míře vyhledávali na základě toho, že ho viděli a slyšeli hrát na jeho zesilovač na koncertě. Byl *„manekýn na svoje zesilovače“*: *„(...) jak jsem jezdil hrát, tak tam chodily koukat cizí kapely: ‚Jé tobě to dobře hraje, co to máš?‘ ‚To jsem si stavěl sám‘ ‚Kolik by to stálo? Já bych to chtěl taky.“* „A pak už volali kamarádi těch, co to měli (...).“ *„To všechno zvonily telefony. (...) Já jsem to ještě neměl dodělaný a už to bylo prodaný.“*

Vladimír se se zájmem ze strany cizích hudebníků setkal poté, co si v roce 1974 pro své účely postavil kopii amerického zesilovače Fender Bassman a začal na něj hrát při živých

¹³⁰ Blíže předchozí oddíl *Konkrétní impulz k započetí výroby: možnost vylepšit si aparaturu vlastní výrobou.*

vystoupeních: „*Za totáče to bylo tak ty kapely, každej rok, dva musely dělat přehrávky*¹³¹. *A ty přehrávky se tady dělaly v závodním klubu [Tesly Pardubice]. (...) V tom závodním klubu byl takovej bar, a jak už to tak bejvá, tak se tam scházeli muzikanti na ty přehrávky. A ne jenom, když tam hráli, ale v podstatě vždycky, když byly přehrávky, tak se tam sešlo hafo muzikantů. Chlastalo se, kecalo. (...) A teď oni viděli, že Hocke hraje na nějakej aparát, že to hraje dobře. A už při tom pivu a fernetech se to tam takhle probíralo: ‚hele čoveče, já bych chtěl taky takovej zesilovač, nepostavil bys mi ho?‘“ „*V tu ránu se to tu rozšířilo, že Hocke dělá nějaký lampový zesilovače. A začali za mnou táhnout místní muzikanti.*“*

Jan se na rozdíl od Vladimíra a Rudolfa dostal ke stavbě prvního zesilovače pro cizí účely tak, že se sám nabídl. Zájem hudebníků se však poté projevil i u něj a podobně jako u Vladimíra, i v Janově případě sehrálo svou roli hromadné setkávání hudebníků na přehrávkách: „*(...) mimo jiné my jsme tu aparaturu používali na muzikantský zkoušky, kde byla komise, na přehrávky. A tam bylo obvykle 20, 30 kapel, možná i 50, takže lidi viděli, že se to tam motá. (...) Plus zase, udělám jeden a přijde druhý, respektive když jsem udělal jeden, přišli dva. Chtěl to druhý, teď si to vzal a chtěli to další dva, to je prostě řetězová reakce. Pravděpodobně bych jich*¹³² *vyrobil daleko víc, ale nebylo z čeho.*“

6.3.1.2 Výše výdělků versus ilegální báze soukromého podnikání

Všichni narátoři svorně uvádí, že peníze nebyly tím hlavním důvodem, proč začali s výrobou pro druhé. Výši výdělků plynoucích z této výroby si však pochvalovali.

Jan: „*Já jsem tím žil, bavilo mě to. Ještě to neslo peníze. Tak to jsou dvě věci najednou.*“ Za kopii kytarového zesilovače Marshall 1959 Super Lead („Plexi“), které vyráběl od roku 1969, mu hudebníci-zákazníci platili 7000 Kčs: „*Já jsem to dělal ne kvůli penězům – ty přišly samy (...). A lidi za to platili dobře. (...) Já jsem taky původně neměl v plánu, že bych to prodával za 7000 [Kčs]. Ale jsem si říkal, když vezmu ty aspekty. Já jsem to dělal po práci, čili je to po práci, takže je to vlastně overtime, to je přesčas, přesčas se platí 2x tolik. Plus to vlastně bylo riziko a nakonec jsem kvůli tomu musel odejít ze země.*“ „*Bylo to v hotovosti, což bylo dobrý, protože jsem z toho nezaplatil ani korunu daní.*“ Jan si byl výrobou nakonec schopen vydělat tolik peněz, že dva roky před svou emigrací do USA v roce 1981 měl oficiální zaměstnání pouze „na oko“:

¹³¹ Aby kapela mohla získat profesionální či poloprofesionální statut (a nakonec i status Zájmové umělecké činnosti), musela před porotou složit kvalifikační zkoušky – přehrávky. Blíže viz VANĚK Miroslav, *Byl to jenom rock'n'roll?...*, s. 386-404.

¹³² „Jimi“ jsou míněny kopie zesilovačů Marshall 1959 Superlead, s jejichž výrobou Jan začal rok poté, co vyrobil první zesilovač pro onu bigbítovou kapelu. Vyráběl je až do své emigrace v roce 1981.

„(...) jsem dělal pro Drutěvu, družstvo invalidů. Ovšem já jsem tam nic nedělal, to byla domácí práce, tak jsem tu práci dostal a to jsem dal jedný známý, která měla dvě děti, a tak jsem tam chodil jako odevzdávat práci. (...) Samozřejmě ty peníze, co si vydělala dostala všechny, ještě jsem jí k tomu přidal 2 stovky. Měl jsem vlastně jako razítko.“

Také pro Rudolfa peníze z výroby doplňovaly mix motivací, proč vyrábět zesilovače pro druhé: *„A když jsem zjistil, že tím můžu vydělat i nějaký peníze, tenkrát k chudému platu laboranta v chemický laboratoři, tak se všechny tyhle věci sečetly a bylo to báječný. Takže jsem to potom dělal z téhdle všech důvodů najednou.“* Kopii zesilovače Marshall 1959 Super Lead, který se v roce 1980 naučil stavět v kapele Monzun, vyráběl za 4000 Kčs: *„Ten [plat] byl tak mrňavej proti tomu, dneska už to můžu říct, to bylo 1800. Proti tomu, co jsem vydělával [výrobou] tenkrát, to bylo třeba desetitisíce měsíčně, chápete to, to byly strašný peníze. (...) Tenkrát se z toho taky neplatily daně.“*

Pro Vladimíra byly peníze z výroby pro druhé vítaným příjmem, který mohl investovat do nákupu hudebních nástrojů: *„(...) měl jsem z toho peníze. Tehdy jsem je [zesilovače] prodával za 3000. Já jsem ty prachy zase hned vrazil do nějakýho nástroje. (...) Já na to měl díky tadyhle tomu.“* Cenu 3000 Kčs za kopii zesilovače Fender Bassman, které vyráběl od roku 1974, zdůvodňuje takto: *„Tak nějak se v té době tyhle zesilovače pohybovaly. Jak na bazarech...samozřejmě toho nebylo tolik. To [Tesla] AZK stálo necelý 2000. A tohle bylo už sofistikovanější (...), tak ta cena byla vyšší. (...) Ono 3000 byly tehdy dost velký prachy, to bylo víc jak průměrný měsíční plat.“* *„Já jsem se pohyboval v té amatérský branži, kde pro každýho nějaká taška¹³³ byly už velký prachy. Kytara stála do 2000 (...) a zesilovač nemůže bejt o moc dražší.“* Vladimírovi z výroby pro druhé navíc plynul ještě pravidelný měsíční příjem, neboť vedle svých soukromých „melouchů“ od roku 1978 také oficiálně vyráběl a spravoval aparaturu pro kapely zřizované Závodním klubem Tesly Pardubice: *„(...) jsem získal pro závodní klub takovejtle vedlejšák, jako smlouvu o dílo. To mohlo bejt 800 měsíčně maximálně. Čili jsem začal dělat pro závodní klub Tesly.“*

Druhou stranou mince vysokých výdělků výrobců, které vycházely z velkého zájmu hudebníků o jejich výrobky, však byla skutečnost, že Jan, Rudolf a částečně i Vladimír museli žít s vědomím toho, že porušují zákon a že by to pro ně mohlo mít neblahé důsledky. Optikou socialistického režimu se totiž svou činností, tzn. soukromým prodejem svých výrobků, dopouštěli trestného činu nedovoleného podnikání¹³⁴.

¹³³ „Taška“ je slangový výraz pro tisíc.

¹³⁴ Viz § 118 Zákona č. 140/1961 Sb.

Rudolf o své tehdejší výrobě zesilovačů mluví sice trochu s humorem a nadsázkou, když říká, že „všechno bylo tenkrát načerno a pod trestem smrti“, nicméně situace při prodeji zesilovače byla mnohdy vyhrocená: „A teď byly ty nervy, že vám někdo zavolá a řekne: ‚máte ještě ten zesilovač?‘ a vy mu řeknete: ‚mám‘, on přijede a otypujete si ho, jestli to není nastrčený policajt. (...) Z toho vznikly moje první nervy, že člověk pořád nevěděl. (...) Člověk chtěl pracovat, chtěl se realizovat, ale zároveň musel mít strach, že dělá něco špatného z tehdejšího pohledu.“ „(...) tam byl ten psychickéj tlak od těch estébáků, komunistů, že člověk měl strach (...) z toho, že co jsem dělal, bylo nedovolený podnikání. (...) Takže člověk byl pořád jednou nohou v kriminále.“ „Ale nic se nestalo, v podstatě jsem tím proplul, ale nervy jsem z toho měl pocuchaný.“ Nicméně od roku 1988 už bylo možné v omezené míře podnikat a Rudolf toho hned využil: „Nebylo to na volnou nohu, bylo to na přivydělání.“ „Tam šlo spíš o to, že to bylo legální. Že už jsem se nemusel bát, že mi [někdo] řekne: ‚Ty tady děláš nějaký zesilovače? To je stejný jako když zavraždíš člověka‘. Tenkrát to bylo asi tak nastejno.“

Jestliže Rudolf „tím proplul“, Jana okolnosti jeho výroby nakonec přiměly k emigraci. „(...) v té době něco takovýho byl vlastně kriminální přečin, nedovolené podnikání – je to v podstatě důvod, proč jsem tady [v USA] (...) Průserem celého toho bylo, že když já jsem prodal zesilovač, tak si to většinou kupovali muzikanti, který se tím živěj. (...) jeden z příjmu muzikantů za bolševika byla takzvaná amortizace, což byly 2 promile z odhadní ceny [aparatury]. Odhad prováděl soudní znalec (...) Tenhlecten odhadce dělal tři kopie [posudku]. Jednu pro hudebníka, kterej to předložil na agentuře, že to má takovejhle odhad. (...) Druhej si nechal pan odhadce sám, aby měl záznam. Kam šel třetí, všichni víme. Takže byla jenom otázka času, kdyby někdo rozložil karty a bylo to hotový.“ O možnosti emigrovat začal Jan uvažovat po rozhovoru se svým právnicky vzdělaným příbuzným: „Důvod, proč já jsem odjel, bylo... v 79. se nám narodil syn a když mu byl rok, tak strejda (...) akorát byl vojenskej prokurátor. (...) Tak strejda se ptá, co dělám. A protože to byl strejda, tak jsem mu nalil čistýho vína. Jeho odpověď byla: ‚co tady děláš?‘ Ted’ mi to po právnickym vysvětlil. Zákon byl takovýhle: když ti prokážou 3 tisíce korun, (...) bububu by bylo, podmínka vlastně. Za 8 tisíc už z toho koukal rok, možná dva natvrdo. Za 20 tisíc – prokázanejch – pět let. 20 tisíc, to jsem udělal za měsíc. Tenhlecten trestní zákon končil se sumou 200 tisíc, za to bylo 15 let. Pak už to dál nešlo. 200 tisíc, to jsem udělal poslední rok taky. Ted’ co s tím. Myslim, že rozhodnutí [emigrovat] padlo asi správně. Bohužel za to, že člověk dělá nějakou dobrou práci, musí utýct.“ „Moje daň byla, že jsem vlastně musel utýct, to byla největší daň. A to taky, když si to někdo započítá, vydělal jsem nebo jsem prodělal?“¹³⁵

¹³⁵ § 118 Nedovolené podnikání, Zákona č. 140/1961 Sb. stanovuje v rozporu s Janovým tvrzením maximálně osmiletý trest, a to v případě, získá-li pachatel takovým činem značný prospěch. Navzdory těmto nesrovnalostem je však Janova výpověď důležitá jako doklad toho, jak byla tato situace psychicky náročná a že mohla mít pro

Vladimír na tom byl ze všech tří narátorů nejlépe, neboť díky práci pro Závodní klub (viz výše) získal jakési krytí i pro své soukromé zakázky: „(...) *já jsem pak měl výhodu, když jsem dělal pro ten tesláckej klub, tam mi vždycky napsali v Tesle nějaký potvrzení, že můžu přes vrátnici jít s tím a tím, protože jsem tam udělal ten zesilovač, že to můžu přes vrátnici přenést. Samozřejmě jsem to využíval i na nějaký svoje věci. To byla výhoda toho, že jsem chytnul tu práci pro závodní klub.*“ „(...) *skutečně jsem byl v takovym dobrým závětrí, že si mě nikdo nevšiml.*“ Nicméně i tak zůstával ostražitý a nesnažil se na sebe upozorňovat: „(...) *člověk nechtěl, aby ho nezabásli, nebo něco. Trošku se bál. To soukromý podnikání.* [Situace při předávání:] *„Nejde někdo? Hele kluci, vy jste to... jo? Tak si ho odvezte, dáte mi 3000 a vemte si to.“ To bylo riskantní.*“

6.3.1.3 Zdolávání výzev: výroba kytarových aparatur jako invenční práce

Všichni tři výrobci po celou dobu či alespoň většinu času, kdy vyráběli kytarové zesilovače pro druhé, kopírovali každý jeden typ kytarového zesilovače. Jan a Rudolf měli svůj britský Marshall 1959 Super Lead; v případě Vladimíra to byl americký Fender Bassman. Jelikož ze strany hudebníků nebyl zájem měnit charakter zvuku těchto zesilovačů, výrobci do jejich schémat více méně nezanášeli vlastní invenci, kterou by je výrazněji modifikovali.¹³⁶ Nanejvýš se jednalo o dílčí úpravy.

Vladimír popisuje charakter své tehdejší výroby takto: „(...) *těch schematů jsem zase neměl tolik. Jsem měl akorát toho Fendera Bassmana (...).*“ „*Tak to bylo více méně zakázkový, ale s tím, že jsem měl nějaký svůj model a nikdo neměl potřebu (...) na tom něco měnit, protože to hrálo líp než cokoliv, na co kdy hrál. Takže neměl měřítko, co by chtěl jako něco jinýho. Najednou tam je šťavnatá kytara, basa, basuje to, je tam to mlaskání (...).*“ „*Kdo tady měl něco kloudnýho, nějakýho Marshalla, Fendera? Nikdo. Tady jediný dostupný jsem byl já nebo nějaký Kopálek nebo Rožd'alovský nebo takhle. A to hrálo samozřejmě líp než cokoliv, nějaká Vermona.*“

Pro Rudolfa bylo kopírování Marshallu něčím natolik samozřejmým, že až do konce 80. let neuvažoval o změně: „(...) *do roku 87 se jenom kopírovalo, nic novýho se nevymýšlelo. Pořád se to jelo dokola.*“ „(...) *i nápisy Marshall jsme odlévali. Snažili jsme se, aby to bylo co nejpodobnější. Všichni jsme snili o tom, mít Marshall, tak proč ho nezopakovat, když tu možnost mám. Vůbec mě nenapadlo, že bych si udělal nějakou vlastní značku.*“

Jan se krátce poté, co začal vyrábět kytarové zesilovače, dostal v roce 1969 ke

něj, potažmo jeho rodinu negativní důsledky.

¹³⁶ Pokud k tomu nebyli nuceni např. nedostatečnou součástkovou základnou.

kamarádovu zesilovači Marshall. Jeho zapojení si okopíroval a s dílčími úpravami ho vyráběl až do své emigrace: „*Nebyl každej [kus] jinej.*“ „*Jedině co jsem rozlišoval je na basu a na kytaru. To jsem rozlišoval, protože tam se používaj trošku jiný obvody, co jsou ty korekce, protože basovej zesilovač nepotřebuje zase takový vejšky a obráceně kytara právě nepotřebuje víceméně žádný basy, potřebuje mít spíš ten middle tón, s tím se pracuje.*“ Výraznější úpravy Jan zavrhl: „*Dělali jsme, že ze začátku právě přišli přímo muzikanti, tak jsme zkoušeli něco tady vyndat, něco přendat (...). Jenže to se ukázalo, že to hrozně závisí na kytaře, na snímači, zrovna tak i na strunách. Všechno tohleto hrálo velkou roli. Čili těžko vyhovět všem.*“

Teprve v závěru 80. let lze u Rudolfa a Vladimíra mluvit o větším zapojení vlastní invence při stavbě zesilovačů. Jejich výroba se tehdy začala vymaňovat z věrného kopírování předloh. Rudolf: „*To už byly takový první tvůrčí [činnosti]...něco novýho. (...) 88, 89 tam se to jakoby nějak lámalo. Nemůžu říct z bezduchýho, to bych se podceňoval, ale nějakýho kopírování to přecházelo ve vymýšlení něčeho, co potřebuje kytarista ke své činnosti.*“ Vladimíra k větší invenci při výrobě zesilovačů nasměrovala kniha američana Aspena Pittmana *The Tube Amp Book*, kterou mu neochotně půjčil kamarád: „*(...) já jsem si ty knížky obkreslil – pár schémat – a pak jsem to všelijak kombinoval. Možná, že tam byly i nějaký vlastní věci přidaný. Tam jsem zjistil, že se různou kombinací, jak se daj stupně [zesilovače] za sebe a kam se hodí gain, kam se hodí korekce, že jde dosáhnout takřka nekonečně možností v tom zvuku. A pak se to měnilo kus od kusu, co mě třeba napadlo.*“

6.3.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989

6.3.2.1 Zájem ze strany hudebníků

Ačkoliv Pavel, Pavel H. a Jakub začali konstruovat kytarové aparáty pro své účely, o jejich činnosti se postupně začali dozvídat hudebníci z okolí. Také jejich zájem – ve spojení s výše uvedenou zálibou narátorů v procesu výroby – sehrál svou roli v tom, že se Pavel, Pavel H. a Jakub pustili do výroby kytarových aparatur i pro druhé.

Za Pavlem H. první hudebníci přišli kvůli tomu, že potřebovali opravit zesilovač: „*jsme klasický bigbítový kraj. (...) Kdybych napočítal, kolik je tady kapel, tak prsty mně nebudů stačit. (...) Hlavní takový bod tady stěžejní tady tohoto bylo, že já jsem začal fungovat jakoby pro ty místní kapely. Začalo se to o mně rozkecávat takzvaně. (...) Ti kluci začali chodit a začalo se to tak postupně řešit. Začaly se prostě věci spravovat, protože každý měl něco doma.*“ Stalo se, že při setkání kvůli opravě si hudebník zahrál na aparát, který si Pavel H. postavil, a zalíbil se mu:

„jednou kdysi došel Pavel Jordán, který (...) potřeboval něco rychle spravit a nějak někde se ke mně dostal. (...) On měl tehdy Fendera Blues Deluxe. (...) já jsem mu ho spravoval a on si mezitím zahrál na nějaké moje věci (...) A odjel s tím, že mi to hraje fakt jako opravdu dobře. Odjel domů a volal mně za nějakých pár dní, že Blues Deluxe prodává a že chce si nechat postavit ode mě to kombo. (...) A takovým nějakým způsobem se to dál rozjelo.“

Podobným vývojem si prošel i nejmladší z výrobců, Pavel: *„už během [vysoké] školy jsem dělal nějaký opravy, úpravy pro kamarády a kamarády kamarádů. (...) My jsme byli malej obor (...) takže jsme se všichni dobře znali a věděli jsme, co kdo dělá. Takže mě první oslovil někdo ze spolužáků, kdo taky hrál na kytaru a potřeboval něco opravit.“* První zesilovač na zakázku si od Pavla nechal vyrobit jeho někdejší učitel na kytaru, kterému se pochlubil s tříkanálovým elektronkovým zesilovačem vlastní provenience: *„Po tý škole už jsem dělal pro Honzu Běhunka první zesilovač na kšeft. (...) Já jsem mu pak ukázal ten tříkanál, jemu se to hrozně líbilo. (...) Tak jsme udělali první zesilovač. Pak už jsem byl pevně rozhodnutej, že z toho zkusím vytěžit maximum, vrhnout do toho [výroby kytarových aparátů] všechny síly.“*

Důležitost impulsu zvenčí v podobě poptávky hudebníků výstižně dokládá Jakub: *„Jak se stéká voda, tak to tak jde ze všech stran, až to začne dávat smysl. Nějak tak asi to prostě všechno začlo. Z různých stran. Z mojí strany, ze strany druhých. Já jsem si řešil svoje a oni zas měli svoje potřeby.“* (...) člověk to začal brát vážně (...) Pak to vyvrcholilo tím, že jsem si říkal: *„tak proč to nezačít stavět?“*

6.3.2.2 Legální báze soukromého podnikání versus výše výdělků

Jakub, Pavel i Pavel H. se rozhodli výrobě kytarových aparatur věnovat profesionálně. Získali živnostenský list, který je opravňuje k vykonávání této činnosti za účelem dosažení zisku¹³⁷, a zakázkovou výrobu mohli začít provozovat legálně. V případě Jakuba a Pavla se stala jejich jediným zaměstnáním. Ačkoliv oba na základě svobodné volby dospěli ke stejnému rozhodnutí, každý z jiných důvodů.

Jakub se po dokončení střední školy uchýlil jako grafik v reklamních a designových studiích. Po několika letech však začal přemýšlet nad smyslem své práce: *„Pořád mě to tak nějak nenaplňovalo. Já nevím no, prostě je to lež furt svým způsobem. (...) Tak jako peníze tam byly pěkné, ale nějak mě to nenaplňovalo vnitřně. Jsem furt hledal něco.“* Rozhodnutí opustit dosavadní zaměstnání a začít se naplno věnovat výrobě kytarových aparatur v Jakobovi uzrálo při cestování po Islandu: *„A pak mi to před lety ve dvě hodiny ráno na vrcholku čarokrásné hory*

¹³⁷ Viz zákon č. 455/1991 Sb., o živnostenském podnikání (živnostenský zákon).

Ytri (...) najednou došlo. Že jsem těch posledních několik let jen stavěl kulisy světa, který není tím, čím se zdá být. Že jdu cestou, kterou nechci jít. Že svět je hudba a hudba že je svět. I rozhodl jsem se stavět raději nástrojové aparatury pro muzikanty (...).“¹³⁸ „Že chci vlastně stavět pro ty lidi a že se tím chci žít.“

V Pavlově případě šlo ve větší míře o pragmatické rozhodnutí, které vyplynulo z nutnosti najít si po absolvování vysoké školy uplatnění: „(...) když jsem dokončil tu školu, tak jsem se musel nějakým způsobem rozhodnout, čím se budu žít. My jsme navíc nebyli nijak technicky zaměřený studium, že bychom dělali nějakéj produktovej design (...) nikdy to nebylo tak, že bychom v něčem konkrétním měli kvalitní erudici. (...) Takže to, že jsem se rozhodl pro tenhle obor [výroba kytarové aparatury], bylo v tu chvíli možná jediný východisko.“ Východisko to bylo ze dvou důvodů. Jednak proto, že „pro mě bylo úplně nejlogičtější dělat něco, co mě baví“, jednak proto, že „v okamžiku, kdy já jsem končil školu, tak už jsem byl ve fázi, kdy jsem si myslel, že to umím natolik, že můžu dělat pro někoho na kšeft. (...) Takže jsem si na začátku roku 2013 udělal živnost a vytvořil tu značku, kterou teď používám pro prezentaci svejch výrobků.“

Na rozdíl od výše zmíněných narátorů u Pavla H. výroba kytarových aparatur nikdy nebyla jeho jediným zaměstnáním. Jedním z důvodů je Pavlovo přání, aby si pro něj výroba uchovala v co největší míře „svěžest“ koníčku: „Mě to hlavně baví a díky tomu, že mám civilní povolání, dává mi to určitý nadhled. Že prostě nemusím. Když tomu nevěřím, stává se mi to, že odmítám zakázky.“

Pokud je však řeč o výši výdělků sledovaných výrobců kytarových aparatur, nejedná se o příliš lukrativní zaměstnání. Na rozdíl od založení živnosti, kterému státní moc v principu nijak nebrání, je už složitější se výrobou kytarových aparatur uživit.

Asi nejpalcivěji to pociťuje služebně nejmladší narátor, Pavel: „(...) když zakládáte takovej byznys, tak to z velký části dotujete, protože máte vstupní náklady. Já jsem naštěstí měl výhodu, že rodiče tomu byli nakloněný a pomohli mi (...). Takže to mi taky umožnilo pouštět se do něčeho takovýho relativně riskantního.“ „Zakládal jsem to s vědomím toho, že mě zkrátka nikdo nezná a že ten první rok bude nerentabilní.“ Pavel nejčastěji vyrábí zesilovače v ceně okolo 20 až 25 000 Kč: „(...) nemůžu chtít po někom, aby si koupil výrobek neznámý značky za 100 tisíc. Takže myslím si, že ta cena, jak teďka je, je velice férová. Že rozhodně to není bůhvíjakej byznys (...) ještě tam vidím nějaký rezervy tu cenu posunout trošku vejš.“ A dodává: „Musí to bejt trochu srdcovka, protože takovej byznys, aby se tomu člověk úplně oddal, to není.“

V podobném rozpoložení se nachází i Jakub, který „(...) měl dlouhou dobu problém uživit tím vůbec sám sebe.“ Pro hudebníky-zákazníky nejčastěji vyrábí zesilovače do 20 000 Kč. Jeho

¹³⁸ LEŠČIŠÍN Jakub, *Berserker story...*

situace se však pozvolna zlepšuje: „(...) s tím, jak je to [jeho zesilovače] propracovanější a propracovanější, tak ta cena už jde pomalinku nahoru. Rád si vážím moji vlastní práce. Ono přece jenom člověk to pořád nemůže dělat za pár šušňů. Ze začátku to bylo myslím docela levné a ještě takové ty nejprodávanější modely jsou ještě pořád docela dost levné.“

Pavel H., resp. jeho značka HOT amps, je ze všech tří narátorů nejznámější a nejžádanější. I přesto se Pavel nevěnuje výrobě na plný úvazek. Jako důvod (vedle výše zmíněného přání mít nadhled) uvádí nestálost příjmů, se kterou se výrobce kytarových aparatur mnohdy potýká: „(...) je to [druhé zaměstnání] jakýsi jistý příjem, který mám. Mám rodinu, takže na druhou stranu určitá zodpovědnost možná. Tím, že má člověk hypotéku a všechno. Přece jenom prostě ten příjem tam je pravidelný.“ „(...) mně to umožňuje, že já v podstatě nejsem odkázaný na vyloženě to, kolik toho musím prodat a vyrobit.“

6.3.2.3 Zdolávání výzev: výroba kytarových aparatur jako invenční práce

Dalším faktorem, který mnou sledované výrobce z období po roce 1989 motivuje k výrobě kytarových aparatur pro druhé a který částečně souvisí se jejich zálibou v procesu výroby, je, že hudebníci-zákazníci mají na aparatury, které si od Pavla, Jakuba či Pavla H. nechávají stavět, různé požadavky, čímž před ně v mnoha případech staví nové výzvy. Řešení těchto „zadaných úkolů“ pak od výrobců vyžaduje jistý invenční přístup.

Pro Pavla je důležitá variabilita práce, kterou s sebou tyto výzvy přináší: „Mě by vlastně asi nebavilo sekat jeden typ zesilovače, efektu furt dokola. (...) To mi přijde taky fajn, že jsem dělal zesilovače jak oldschoolový, tak moderní. (...) teď, když už nejsem ve fázi, že bych to dělal pro sebe, ale dělám to dle požadavků zákazníka (...) výzva pro mě není udělat nějakou fantastickou zvuk dle mé představy, ale udělat to tak, aby v tom zákazník našel to, co od toho očekává.“ Příkladem zajímavé výzvy byla Pavlova loňská stavba zesilovače pro kytaristu z kapely Zakázaný ovoce¹³⁹: „To je zesilovač velice designově výraznej. Hodně nestandardní po všech stránkách. Zkrátka všechno to má jinak než normální zesilovač. (...) Takže to má lampy vidět skrz takovou mřížku, aby bylo pěkně vidět, jak svítěj a rařičkový budíky, který ukazujou takový věci a i uspořádání čelního panelu je úplně nestandardní, protože normálně je to vždycky jako nudle a nad tím je už jenom větrací dekl. Tady je ovládání přes celej panel. To je přesně ten případ, kdy šlo hodně o to sladit nějakou představu a technickou realizovatelnost (...).“

U Jakuba ve věci výroby pro druhé „(...) to vždycky tak nějak bylo, že ten člověk [hudebník-zákazník] něco chtěl a já jsem se to snažil najít.“ To je také v souladu s jeho názorem,

¹³⁹ Fotografie tohoto zesilovače pojmenovaného „Automat na lásku“ je součástí přílohy práce.

že aparatura, kterou vyrábí má „přinášet tu nerušenou radost z té hudby“. Jde mu o to, „aby se ti lidi [hudebníci] bavili, aby je to rozvíjelo, aby je to motivovalo. To je ten hlavní účel. Že bych se třeba asi nepustil do výroby mobilních telefonů. (...) Mě to potom motivuje v tom, že já v tom vidím tu výzvu, jak to udělat, aby to takové bylo.“

Také pro Pavla H. jsou požadavky hudebníků na výsledný kytarový aparát důležité: „Chceme to udělat opravdu dobře, chceme, aby ti lidi byli spokojení (...)“. Invence však nemusí přicházet jen na základě konkrétně vyřčených požadavků. Pavla H. hudebníci inspirují k novým řešením už svým projevem: „Mě inspirují hlavně muzikanti. To teda musím říct, že úplně nejvíc.“ „(...) Vidím, jak ten kluk hraje, jak si dává kytaru, jak se k tomu staví, jak tvoří tón. (...) slyšíte třeba muzikanta hrát a pak přemýšlíte: ‚tam bych udělal třeba takový zvuk‘ a nebo prostě nějak [to] posunout (...)“.

7 Shrnutí

Formou shrnutí se nyní se pokusím podat odpovědi na tři výzkumné otázky, které jsem zformuloval na začátku práce.

Jaká je či byla motivace narátorů ke svépomocné výrobě kytarových aparatur pro vlastní použití?

Narátoři před rokem 1989

Na samém začátku, v době dětství a dospívání narátorů, ještě předtím, než začali z různých důvodů vůbec uvažovat o jakémkoliv konstruování kytarových aparatur, stojí manuálně-technické a hudební zájmy a koníčky narátorů¹⁴⁰. Z hlediska studia motivace narátorů mají svůj význam, neboť „dláždily cestu“ k pozdější činnosti těchto narátorů na poli výroby kytarových aparatur, resp. spoluzavdaly ke vzniku motivace k této činnosti. Jan a Vladimír byli již v raném školním věku přitahováni kouzlem elektroniky a později začali odebírat oborové časopisy, které jejich zájem dál prohlubovaly. Rudolfa v tomto věku zase zajímalo mechanické rozebírání všemožných zařízení. Přímo o elektroniku se však později, když začal hrát na elfo. kytaru, začal zajímat také. Tím se dostávám k dalšímu zájmu narátorů, kterým byla hudba. Vladimír a Rudolf na základní škole začali poslouchat hudbu a hrát na hudební nástroje. Oba také v posledních ročnících založili první kapely, kde začali hrát na kytaru. I Jan se pokoušel hrát, na klavír, ale nakonec zůstal jen u poslechu hudby.

Primární důvod pro započetí vlastnoruční výroby kytarové aparatury pro vlastní účely vycházel z potřeb, které měli narátoři Vladimír a Rudolf jakožto aktivní hudebníci, když ke svým elfo. nástrojům potřebovali ozvučovací aparaturu¹⁴¹. Tato potřeba se odvíjela od dvou skutečností.

Za prvé to byla špatná dostupnost ozvučovacích aparatur československé proveniencí a nespokojenost s těmito zařízeními. Vladimír a Jan se shodují na tom, že v 60. letech byl problém aparaturu v nějakém obchodě vůbec koupit. V případě výrobků značky Tesla se navíc jednalo o univerzální zesilovače, které po zvukové stránce ne zcela odpovídaly potřebám kytaristů. Tuto

¹⁴⁰ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíly 6.1.1.1 a 6.1.1.2.

¹⁴¹ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.2.1.1.

skutečnost nejvíce zdůrazňuje Rudolf, jehož hudební začátky spadají do 70. let, kdy Tesla přešla z výroby elektronkových na tranzistorové zesilovače. Zesilovače značky Tesla navíc podle narátorů byly poruchové a složité na opravu. Druhou skutečností byla velmi omezená možnost vyřešit tuto nesnáz československého trhu nákupem aparatur západních značek. Bylo tomu tak jednak z politicko-ideologických důvodů, kdy režim ovládající ekonomiku země takové zboží z „kapitalistické ciziny“ nedovážel, jednak proto, že i když by se někomu z narátorů podařilo si takový zesilovač obstarat, vyšel by ho např. v případě značky Marshall v 70. letech okolo 20 000 Kčs.

Když se narátorům v těchto podmínkách naskytl konkrétní příležitost zkusit něco postavit svými silami, využili jí. U Jana a Vladimíra byl tímto impulzem návod na stavbu zesilovače, který objevili v elektronických časopisech, a zdálo se jim, že by ho dokázali postavit. Rudolf zase začal hrát v kapele, jejíž osazenstvo vyrábělo zesilovače, a tak využil příležitosti a s jejich pomocí si zkonstruoval jeden identický pro sebe.

Dalším faktorem, který motivoval narátory k vlastnoruční výrobě, bylo zaujetí samotným konstrukčním procesem zesilovače¹⁴². Lze mluvit o určitém logickém vyústění manuálně-technických zájmů narátorů, o kterých jsem psal výše. Narátory tato činnost jednoduše bavila a objevili v ní své hobby.

Narátoři po roce 1989

Jestliže jsem u narátorů ze skupiny před rokem 1989 v začátku psal o jejich manuálně-technických a hudebních zájmech v dětství, které jim „dláždily cestu“ k pozdější činnosti na poli výroby kytarových aparatur, a tedy v budoucnu přispěly ke vzniku motivace narátorů k této výrobě, tak podobná situace platí i pro narátory po roce 1989¹⁴³. Přímou elektroniku zajímala od mala jen Jakuba. Pavel zmiňuje spíše kutění obecně. Pouze u Pavla H. to více než zájmy v dětství bylo elektrotechnické vzdělání, kterého získal ještě v době předtím, než se dostal k oné „osudné“ opravě kamarádova zesilovače. Co se týče hudebních zájmů, všichni tři narátoři začali hrát na elfo. kytaru. Jakub a Pavel pak začali na konci základní, resp. na střední škole hrát v kapelách.

Také v případě primárního důvodu pro započetí vlastnoruční výroby kytarové aparatury

¹⁴² V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.2.1.2.

¹⁴³ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíly 6.1.2.1 a 6.1.2.2.

se u první i druhé skupiny narátorů shodně jednalo o potřeby vycházející z aktivního provozování hudby¹⁴⁴. Pro středoškoláky či čerstvé absolventy, kterými narátoři ve svých hudebních začátcích byli, byly kvalitní značkové aparatury cenově nedostupné. O jejich vysoké ceně mluví Pavel H. v souvislosti s 90. lety, ale i nejmladší z narátorů, Pavel, který se po takové aparatuře začal poohlížet před rokem 2010. Současně však narátoři Jakub a Pavel postupem času nebyli spokojeni s aparaturami, které jim v jejich začátcích koupili rodiče. Takže když se pak objevil konkrétní impulz ke stavbě vlastního zesilovače, narátoři toho využili. U Jakuba a Pavla H. to byly konkrétní aparáty, se kterými se setkali a které je nadchly. U Pavla impulz vycházel z toho, že na internetu objevil schémata zesilovačů, které se mu líbily.

Vedle přání mít kvalitnější aparaturu, které vyplývá z potřeb aktivního hudebníka, narátory vlastnoruční výroba kytarového aparátu přitahovala i z hlediska samotného procesu výroby¹⁴⁵. To je další rys, ve kterém se narátoři ze skupiny po roce 1989 i před ním shodují. A také zde lze analogicky mluvit o vyústění manuálně-technických zájmů narátorů (resp. technického vzdělání v případě Pavla H.), o kterých jsem psal výše.

Jaká je či byla motivace narátorů k vyrábění kytarových aparatur pro cizí zájemce?

Narátoři před rokem 1989

Podnět k tomu, aby narátoři začali vyrábět kytarové aparatury i pro jiné zájemce, přišel zvenčí, z řad samotných hudebníků, kteří se v otázce vybavení potýkali se stejnými problémy jako narátoři¹⁴⁶. Jelikož si narátoři našli v konstruování kytarových aparatur zálibu¹⁴⁷, postupně rozšířili výrobu i na kytarovou aparaturu aparaturu pro druhé. Hudebníci se o vlastnoručně vyráběných aparaturách narátorů nejčastěji dozvíдали tak, že je viděli a slyšeli na nějakém koncertě. Povědomí o tom, že narátoři umí vyrobit konkrétní aparát, se pak mezi hudebníky rozšiřovalo i na základě rozhovorů, které mezi sebou vedli. Jan a Vladimír v tomto ohledu zmiňují povinné přehrávky před komisí, při jejichž příležitosti se sešlo mnoho hudebníků na jednom místě. Nutno podotknout, že kvůli situaci na československém trhu byl zájem ze strany hudebníků veliký. Někdy i přesahoval možnosti narátorů.

Dalším důvodem, proč narátoři vyráběli kytarové aparatury i pro cizí zájemce, byl fakt,

¹⁴⁴ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.2.2.1.

¹⁴⁵ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.2.2.2.

¹⁴⁶ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.3.1.1.

¹⁴⁷ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.2.1.2.

že jim tato činnost přinášela nemalé výdělky¹⁴⁸. Všichni narátoři uvádí, že peníze nebyly hlavním důvodem, proč rozšířili svou výrobu. Nicméně vyšší výdělků, která se pohybovala od 3 000 do 7 000 Kčs za jeden zesilovač, si pochvalovali. V úhrnu měli z výroby vyšší příjem, než dostávali ve svém oficiálním zaměstnání.

Narátoři po roce 1989

Stejně jako u narátorů z období před rokem 1989 i v případě této skupiny přišel podnět k tomu, aby se začali zabírat výrobou kytarových aparatur i pro jiné zájemce, z řad samotných hudebníků¹⁴⁹. Nejprve to byli hudebníci z bezprostředního okolí, kteří za narátory začali chodit kvůli opravám svých stávajících aparatur. Jelikož se některým z hudebníků zalíbily konkrétní aparáty, které si narátoři vyrobili pro sebe, došlo později i na samotnou výrobu. A opět jako u první skupiny, i zde platí, že narátoři do práce pro cizí zájemce přirozeně „vpluli“, protože si v konstruování kytarových aparatur našli zálibu¹⁵⁰.

Narátoři si aparaturu vyráběli nejprve pro vlastní potřebu, později rozšířili výrobu i na zakázky pro cizí zájemce a nakonec se rozhodli věnovat výrobě kytarových aparatur profesionálně. Ve dvou případech na plný úvazek. Mohli tak učinit mj. proto, že v demokratickém státě s tržním hospodářstvím takovouto výdělečnou činnost, jakou je zakázková výroba kytarových aparatur, lze po získání živnostenského oprávnění provozovat zcela legálně¹⁵¹. Rozhodnutí zprofesionizovat se tedy bylo svobodným krokem narátorů, v případě Jakuba motivovaným přáním mít smysluplné zaměstnání, v případě Pavla potřebou najít si po absolvování vysoké školy uplatnění.

Dalším faktorem, který také sehrává roli v tom, že narátoři vyrábí kytarové aparatury pro cizí zájemce, je, že hudebníci mají na aparatury, které si od narátorů nechávají stavět, různé požadavky, čímž před narátory v některých ohledech staví nové výzvy, a podněcují je tak ke kreativité a invenčnímu přístupu¹⁵². Uvedené se týká především tvorby a hledání konkrétního zvuku, kterého chce hudebník-zákazník dosáhnout. Invenční mohou být narátoři ale i tehdy, když zákazník přijde s požadavkem na nějaký nestandardní design zesilovače. V takové situaci třeba Pavel řeší, aby byl zesilovač realizovatelný i po stránce vnitřního uspořádání.

¹⁴⁸ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.3.1.2.

¹⁴⁹ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.3.2.1.

¹⁵⁰ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.2.2.2

¹⁵¹ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.3.2.2.

¹⁵² V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíl 6.3.2.3.

Čím se od sebe v otázce motivace k výrobě kytarových aparatur, jednak pro vlastní použití, jednak pro cizí zájemce, odlišují narátoři, kteří se této činnosti věnovali před rokem 1989, a ti, kteří s ní začali až poté?

V otázce výroby kytarových aparatur pro vlastní účely se od sebe obě skupiny narátorů neodlišují z hlediska jednotlivých faktorů motivace jako takových, ale příčin a pozadí, z nichž tyto faktory vychází. Konkrétně se jedná o potřeby aktivního hudebníka¹⁵³ ve spojitosti s (1.) nespokojeností s nabídkou a nedostatkem nástrojových aparatur na tuzemském trhu a (2.) nedostupností kytarových aparatur západních značek.

Ad 1. Nedostatečná výroba ozvučovacích aparatur československé provenience a nespokojenost s těmito zařízeními je typická pouze pro situaci narátorů ze skupiny před rokem 1989. V souvislosti s charakterem československého trhu, na který výrobky dodávaly pouze státem řízené podniky (případně státem řízený dovoz), jejichž produkce podléhala centrálnímu plánu, totiž byl mnohdy problém vůbec nějakou aparaturu v obchodě koupit. Slovy některých z narátorů zde nebylo vůbec nic a to, co bylo, nevyhovovalo jejich potřebám. Narátoři po roce 1989 v důsledku přeměny společensko-politického systému, která s sebou přinesla tržní hospodářství vyvažující poptávku nabídkou, už takové situaci nebyli vystaveni. Problém tedy v jejich případě už nestál tak, že by vyloženě nemohli sehnat potřebné a adekvátní vybavení. Mohli a také sehnali, ale chtěli mít lepší.

Ad 2. S výše uvedenými odlišnostmi ve společensko-politických systémech před a po roce 1989 souvisí i problém nedostupnosti kytarových aparatur západních značek. Ta sice trápila obě skupiny narátorů, nicméně zatímco pro narátory ze skupiny před rokem 1989 byla západní aparatura nedostupná z politicko-ideologických a finančních důvodů, pro narátory v situaci po roce 1989 už jen z finančních důvodů.

V otázce výroby kytarových aparatur pro cizí zájemce se od sebe obě skupiny narátorů odlišují z hlediska faktorů motivace (1.) zdolávání výzev¹⁵⁴, (2.) i-legální báze soukromého podnikání¹⁵⁵ a (3.) výše výdělků¹⁵⁶.

Ad 1. Jak jsem již uvedl výše, faktorem, který také sehrává svou roli v tom, že narátoři ze skupiny po roce 1989 vyrábí kytarové aparatury pro cizí zájemce, je, že hudebníci mají na aparatury, které si od narátorů nechávají stavět, různé požadavky, čímž před narátory staví nové

¹⁵³ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíly 6.2.1.1 a 6.2.2.1.

¹⁵⁴ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíly 6.3.1.3 a 6.3.2.3.

¹⁵⁵ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíly 6.3.1.2 a 6.3.2.2.

¹⁵⁶ V kapitole *Analýza rozhovorů* oddíly 6.3.1.2 a 6.3.2.2.

výzvy, a podněcují je tak ke kreativitě a invenčnímu přístupu. U narátorů před rokem 1989 výzvy tohoto druhu nejsou patrné. Jelikož zesilovače západní provenience, jejichž schémata se všem narátorům různým způsobem podařilo získat, hrály ve srovnání s dostupnými zesilovači mnohem lépe, narátoři se snažili z hlediska zvuku a někdy i vzhledu o jejich věrné kopie. Ze strany hudebníků také nebyl zájem měnit charakter zvuku těchto zesilovačů, takže narátoři do jejich schémat více méně nezanášeli žádnou invenci, kterou by je výrazněji modifikovali. Až teprve na konci 80. let lze u Rudolfa a Vladimíra vysledovat první větší zapojení vlastní invence při stavbě zesilovačů. Jejich výroba se tehdy začala vymaňovat z věrného kopírování předloh a začali při výrobě více experimentovat a být více tvůrčí.

Ad 2. Rozhodnutí narátorů, patřících do skupiny po roce 1989, věnovat se výrobě kytarových aparatur pro cizí zájemce na profesionální úrovni, ke kterému dříve či později dospěli, bylo podpořeno mj. tím, že v demokratickém státě s tržním hospodářstvím takovouto výdělečnou činnost, jakou je zakázková výroba kytarových aparatur, lze po získání živnostenského oprávnění provozovat zcela legálně. I tento fakt narátorům umožnil jejich výrobu dál svobodně rozvíjet. Oproti tomu narátorům před rokem 1989 rozhodnutí věnovat se výrobě kytarových aparatur pro cizí zájemce ve větším měřítku zásadně komplikovalo život. Narátoři museli žít s vědomím toho, že porušují zákon, neboť výrobou a prodejem svých výrobků se v prostředí socialistického režimu dopouštěli trestného činu neoprávněného podnikání. Hrozba perzekuce byla pro narátory velkým strašákem a bránila jim se výrobou kytarových aparatur pro cizí zájemce plně realizovat. Zatímco Rudolf a Vladimír se konkrétním postihům v souvislosti se svou činností vyhnuli, pro Jana se situace okolo jeho výroby stala natolik neúnosnou, že s rodinou emigroval.

Ad 3. Vedlejší, nikoliv však podružným důvodem, proč narátoři před rokem 1989 vyráběli kytarové aparatury i pro cizí zájemce, byl fakt, že jim tato činnost přinášela nemalé výdělky. V úhrnu měli z výroby větší příjem, než dostávali ve svém oficiálním zaměstnání. To samé už nelze říct o narátorech ze skupiny po roce 1989. Konkurenční prostředí, které se začalo v důsledku přeměny společensko-politického systému rozvíjet, s sebou přineslo postupné narovnávání poptávky a nabídky ve všech oblastech. Drobná zakázková výroba, která se před rokem 1989 velkou měrou podílela na odstraňování nedostatku, se stala pro hudebníka jen jednou z možností, jak získat požadovaný kytarový aparát. Uvedené skutečnosti se podepisují na výši výdělků narátorů. Drobná zakázková výroba kytarových aparatur pro cizí zájemce již není tak lukrativní činností, a pokud se jí narátoři věnují na plný úvazek, je složitější se touto výrobou uživit.

8 Závěr

Ve své bakalářské práci nesoucí název „Drobní výrobci ozvučovacích aparatur pro elektrofonické kytary“ jsem se v obecné rovině zaměřil na téma motivace drobných výrobců k výrobě kytarových aparatur. Cílem výzkumu bylo prostřednictvím rozhovorů s konkrétními drobnými výrobci, rozdělenými do dvou skupin podle toho, zda se výrobě věnovali před rokem 1989 či s ní začali až v době poté, popsat a analyzovat faktory motivace, které tyto výrobce nejprve přivedly ke stavbě kytarových aparatur pro vlastní účely, a ty, které je posléze přiměly rozšířit výrobu i na realizaci zakázek pro cizí zájemce a udržují (resp. udržovaly) je u ní. A následně na základě komparace vzešlých zjištění vysledovat případné odlišnosti či posuny mezi oběma skupinami narátorů v otázce jejich motivace k výrobě kytarových aparatur pro sebe a pro cizí zájemce.

Z hlediska předmětu bádání lze výzkum zařadit do oblasti etnomuzikologie. Pro jeho vypracování jsem využil postupů orální historie, jakožto metody kvalitativně orientovaného výzkumu.

Výzkum ukázal, že drobní výrobci kytarových aparatur jsou si bez ohledu na období, v němž vykonávali či vykonávají svou činnost, z hlediska motivace k výrobě pro své účely a částečně i pro cizí zájemce podobní. Napříč oběma skupinami, oddělenými od sebe rokem 1989, lze vysledovat dvě vývojové linie. Dva sice odlišné, ale spolupůsobící zdroje jejich motivace. První linie staví narátory do světla aktivních hudebníků (s výjimkou Jana). Začíná jejich zájmem o hudbu v dětství či dospívání, který přešel ve hru na elfo. kytaru, a završuje se v potřebě „mít na co hrát“, která vyvstává ze situace aktivního hudebníka. Druhá linie pak vychází z obecně technického naladění narátorů. Začíná zájmem o techniku a manuální činnost v dětství či dospívání, pokračuje zálibou v procesu výroby kytarových aparatur a v případě narátorů aktivních po roce 1989 je završena zdoláváním výzev, které s sebou přináší výroba kytarových aparatur podle zadání cizích zájemců. Tato druhá linie se při zpětném pohledu na příběhy výrobců zdá být o něco významnější, neboť výroba pro cizí zájemce u každého z výrobců dříve či později rozsahem i důležitostí převýšila výrobu pro své účely. K tomu by ale nikdy nemohlo dojít, kdyby na začátku nestálo vlastní zapálení pro hudbu a z něj vyplývající potřeby „mít na co hrát“.

Věcí, které od sebe výrobce v otázce motivace odlišují, je méně, týkají se především výroby pro cizí zájemce a odvíjí se od rozdílných podmínek obou režimů, symbolicky oddělených rokem 1989. Takto si např. výrobci v době socialismu v důsledku obecného nedostatku zboží mohli výrobou kytarových aparatur vydělat finanční obnosy, které převyšovaly

příjem z jejich oficiálního zaměstnání, což je zčásti motivovalo k výrobě pro cizí zájemce a udržovalo je u ní. Tím se však současně dopouštěli trestného činu nedovoleného podnikání a to je rozhodně od provozování této výroby spíše odrazovalo. Přesně naopak je to u výrobců působících po roce 1989: Jejich rozhodnutí věnovat se zakázkové výrobě kytarových aparatur pro cizí zájemce je v demokratické společnosti podpořeno tím, že se tak prostě mohou svobodně rozhodnout a že je kvůli tomu nikdo neperzekuuje. Současně s tím je však z hlediska motivace k výrobě pro cizí zájemce umenšen význam výdělků, neboť jejich výše, v důsledku narovnání nabídky a poptávky v konkurenčním prostředí tržního hospodářství (které v oblasti ekonomiky ztělesňuje demokracii), poklesla.

Motivaci narátorů k výrobě kytarových aparatur pro sebe i cizí zájemce tedy skutečně tvoří komplexní paleta různých faktorů. Ty lze v „laboratorních podmínkách“ dělit a analyzovat, ale v reálném životě takto samostatně nestojí, nýbrž spolupůsobí, jsou vzájemně provázané. Tento fakt svými slovy vystihl Vladimír, narátor ze skupiny před rokem 1989: *„Nemohl bych bez toho být. V podstatě mě to naplňovalo. Mě naplňovalo...ta krása těch elektronkových zesilovačů, to je krásná práce. Mě naplňovala muzika a tohle šlo všechno spolu dohromady.“*

9 Seznam pramenů a použité literatury

9.1 Rozhovory

- HOCKE Vladimír: *Interview I*, Pardubice, 2.11. 2015.
- HOCKE Vladimír: *Interview II*, Pardubice, 3.12. 2015.
- HORÁČEK Pavel: *Interview I.*, Praha, 20.10. 2015.
- HORÁČEK Pavel: *Interview II.*, Praha, 18.11. 2015.
- HORKÝ Pavel: *Interview*, Uherský Brod, 23.1. 2016.
- KOPÁLEK Jan: *Interview*, Praha – Texas, USA, 29.11. 2015.
- LEŠČIŠÍN Jakub, *Interview*, Vsetín, 14.1. 2016.
- ROŽĎALOVSKÝ Rudolf: *Interview I.*, Praha, 3.3. 2014.
- ROŽĎALOVSKÝ Rudolf: *Interview II.*, Praha, 17.3. 2014.

9.2 Použitá literatura

9.2.1 Knihy

- ALAN Josef (ed.), *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha 2001, Lidové noviny.
- BEDNÁŘ Miloslav, Smysl československé sametové revoluce po patnácti letech, in: LOUŽEK Marek (ed.), *Patnáct let od 17. listopadu 1989*, č. 38/2005, Centrum pro ekonomiku a politiku, s.53-62.
- DUFEK Pavel, *K potlačování soukromého podnikání v Československu (ČSR) a Východním Německu (NDR)*, Praha 2005, Oeconomica.
- ERLI Astrid, *Memory in culture*, London 2011, Palgrave Macmillan.
- GUŠTAR Milan, *Elektrofony: Historie, Principy, Souvislosti, část I – elektromechanické nástroje*, Praha 2007, Uvnitř.
- HENDL Jan, *Kvalitativní výzkum*, Praha 2005, Portál.
- HOLÝ Ladislav, *Malý český člověk a skvělý český národ*, Praha 2001, SLON.
- HOMOLA Miloslav, *Motivace lidského chování*, Praha 1972, Státní pedagogické nakladatelství.
- CHADIMA Mikoláš, *Alternativa: Svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let; Od*

- rekvalifikací k „nové vlně se starým obsahem“*, Brno 1993, Host.
- JEŽEK Vlastimil, *Kde domov můj?: 72 let Československa*, Praha 1992, Evropský kulturní klub.
 - KANIA Robert – NĚMEC Bohouš, *Arakain - 20 let natvrdo*. Praha 2002, Svojtka.
 - KASSIN Saul M., *Psychologie*, Brno 2007, Computer press.
 - LINDAUR Vojtěch – KONRÁD Ondřej, *Bigbít*, Praha 2001, Torst.
 - MERRIAM Alan P., *The Anthropology of Music* (skeletový překlad Mikoláše Boháčka), Illinois 1964, Northwestern University Press.
 - PRŮCHA Václav a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918-1992*, 2. díl, Brno 2009, Doplněk.
 - RITCHIE Donald A., *Doing Oral History* (skeletový překlad autora), New York 1995, Twayne Publishers.
 - RUSKIN Jesse D. – RICE Timothy, *The Individual in Musical Ethnography*, *Ethnomusicology* 2/2012, s. 304-306.
 - SKOVAJSA Marek a kol., *Občanský sektor*, Praha 2010, Portál.
 - SMĚKAL Vladimír, *Pozvání do psychologie osobnosti: člověk v zrcadle vědomí a jednání*, Brno 2002, Barrister & Principal.
 - STRAUSS Anselm, CORBIN Juliet, *Základy kvalitativního výzkumu*, Brno 1999, Albert.
 - TITON Jeff T., *Ethnomusicology and Applied Ethnomusicology*, *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford 2015, Oxford University Press, s. 4–29.
 - TURINO Thomas, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago 2008, University of Chicago Press.
 - VANĚK Miroslav, *Byl to jenom rock'n'roll?*, Praha 2010, Academia.
 - VANĚK Miroslav a kol., *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*, Praha 2007, ÚSD AV ČR
 - VANĚK Miroslav – MŮCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*, Praha 2015, Karolinum.
 - VLACH Jaroslav, *Lampárna: aneb co to zkusit s elektronkami*, Praha 2004, BEN – technická literatura.

9.2.2 Články

- FERENC Petr, Do It Yourself v Československu, *His Voice* 1/2006.
- CHENAIL Ronald, Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě, *Biograf* 15-16, 3/1998, s. 29-37.
- KRKAVEC Petr, Simulace kytarových aparatur (Amp Modeling), *Muzikus* 4/2002, s. 20.
- KŘIVKA Jiří, Jak se kupuje: kytarové kombo, *Muzikus* 11/2004, s. 104.
- MOHAPL Mojmír, Bigbítová aparatura z paneláku, *Muzikus* 12/2002, s. 66.
- OPEKAR Aleš, Bigbítové šlápoty č. 12, díl I., *Rock & Pop* 12/1996.
- OPEKAR Aleš, Bigbítové šlápoty č. 12, díl II., *Rock & Pop* 1/1997.
- POLÁŠEK Jiří, Salvation Mods – výrobní reportáž, *Muzikus* 7/2010, s. 70.
- TUTTER Jiří, Československá kytara, Díl. III., *Music Store* 1/2000.
- ŠVANDA Vladimír, Rozdall – jak vyrábí zesilovače Rudolf Rožďalovský, *Muzikus* 3/2003, s. 56.

9.2.3 Kvalifikační práce

- HLAVÁČEK Jiří, *Sloužili jsme vlasti: Biografická vyprávění příslušníků Československé lidové armády v Čáslavi, kteří opustili armádu v důsledku sovětské okupace v srpnu 1968* (bakalářská práce), Praha 2009, FHS UK.
- JOSEFÍKOVÁ Lenka, *Etnomuzikologie – vývoj oboru a současný stav u nás a ve světě* (magisterská práce), Brno 2009, Masarykova univerzita.
- OBR Viktor, *Návrh a konstrukce komba pro elektrickou kytaru* (bakalářská práce), Brno 2012, FEKT VUT.
- RÝNEŠ Michal, *Podoba demokracie v ČR ve srovnání s ostatními zeměmi bývalého komunistického bloku* (bakalářská práce), Plzeň 2012, Západočeská univerzita v Plzni, s.24.
- SLOVÁČEK Michal, *Výroba elektrofonických kytar Krnově* (bakalářská práce), Brno 2010, FF MU.
- TRČKOVÁ Michaela, *Motivace k dobrovolnictví v OS Malíček* (bakalářská práce), Praha 2012, FHS UK.

9.3 On-line zdroje

- DONNÉ Jiří, *Brněnský rock'n'roll* [online] [cit. 21.4.2016]. Dostupné z WWW: <http://www.popmuseum.cz/stories/stories.php?q=hbb0403&a=0&l=cz>
- HEŘMANSKÝ Martin, *Kvalitativní analýza dat* [online] [cit. 17.4.2016]. Dostupné z WWW: <http://moodle.fhs.cuni.cz/mod/resource/view.php?id=8388>
- KONEČNÝ Lukáš, *To základní o kytarových aparátech* [online] [cit. 10.1.2016]. Dostupné z WWW: <http://hudebniforum.cz/komba-zesilovace-reproboxy/to-zakladni-o-kytarovych-aparatech-t20315.html#p33682>
- LEŠČIŠÍN Jakub, *Berserker story* [online] [cit. 8.3.2016]. Dostupné z WWW: http://berserker.cz/Mozaika_page/O_projektu.html
- MACH Vladimír, *Komunistická strana Československa (KSC): proces normalizace* [online] [cit. 4.5.2016] dostupné z WWW: www.totalita.cz/vysvetlivky/s_ksc_08.php
- RŮŽIČKA Josef, *Elektronické hudební nástroje: Studie stavu elektronických hudebních nástrojů v ČSSR a v zahraničí, výhled potřeby a návrh na opatření k zabezpečení vývoje a výroby, přehled výrobních kapacit a možnosti odbytu*, Hradec Králové 1976 [online] [cit. 20.4.2016] Dostupné z WWW: <http://www.jolana.info/hradec/studie.html>
- ŽÁK Vladimír, *Seznam československých elektrofonických kytar* [online] [cit. 21.4.2016]. Dostupné z WWW: http://www.jolana.info/seznam_kytar.html
- Heslo *kytarový zesilovač*, in: Wikipedie: otevřená encyklopedie [online] [cit. 10.1.2016]. Dostupné z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kytarov%C3%BD_zesilova%C4%8D
- Heslo *Malá privatizace*, in: Wikipedie: otevřená encyklopedie [online] [cit. 5.5.2016]. Dostupné z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Mal%C3%A1_privatizace

9.4 Televizní dokumenty

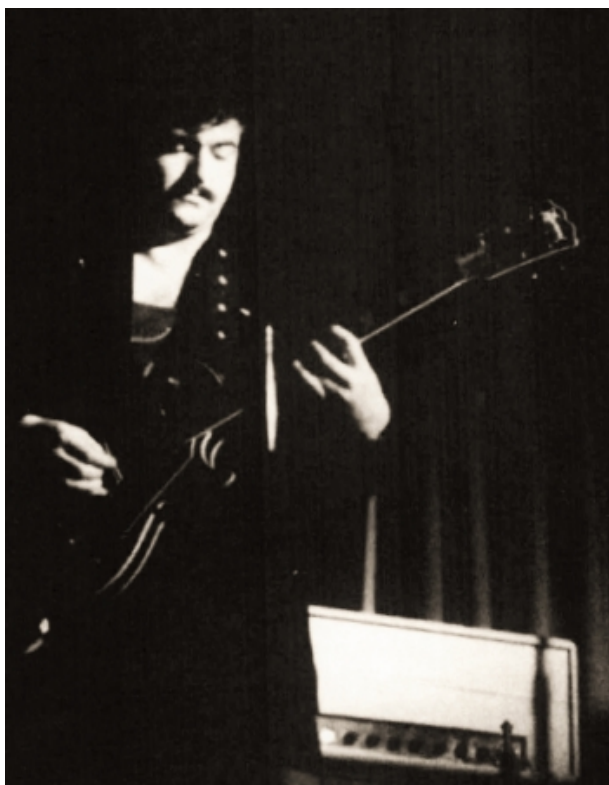
- *Bigbít*, 11.díl, Dobová technika a nástroje & muzeum kytar (cca 1955-1972) [epizoda z televizního dokumentu], Režie Zdeněk Suchý, ČT 1999.

10 Přílohy

10.1 Fotografie

10.1.1 Narátoři aktivní v době před rokem 1989

Rudolf Rožd'alovský



R.R. se svou kopií zesilovače Marshall v pozadí na koncertě se skupinou Arakain (začátek 80. let)



R. R. doma v kuchyni při výrobě výstupního transformátoru do zesilovače (polovina 80. let)



Jedna z kopií zesilovače Marshall 1959 Super Lead, které R.R. vyráběl od roku 1980

Ing. Vladimír Hocke



V. H. ve svých hudebních i konstruktérských začátcích v druhé polovině 60. let (zesilovač vlastní výroby v pravém dolním rohu fotografie)



V. H. již po roce 2000 ve své domácí dílně



Kopie zesilovače Fender Bassman, s jejichž výrobou V. H. začal v polovině 70. let

Jan Kopálek



Z důvodu své emigrace v roce 1981 J. K. nemohl poskytnout fotografie vztahující se k jeho výrobě. Jediná (bližší nespecifikovaná) fotografie zachycuje jednu z kopií zesilovače Marshall 1959 Super Lead, které Kopálek vyráběl mezi lety 1969 a 1981.

10.1.2 Narátoři aktivní v době po roce 1989

MgA. Pavel Horáček



P. H. při „doladování“ zesilovače ve zkušebně svého zákazníka



Zesilovač "Custom Superior" s reproboxem osazeným dvěma reproduktory (2013)



Zesilovač "Automat na lásku", který P. H. vyrobil v roce 2015 podle požadavků kytaristy z kapely Zakázaný Ovoce

Jakub Leščíšín



J. L. při opravě basového zesilovače v pronajatém prostoru, kde si v roce 2008 zařídil svou první dílnu situovanou mimo domov



Kombo "Element" osazené jedním reproduktorem

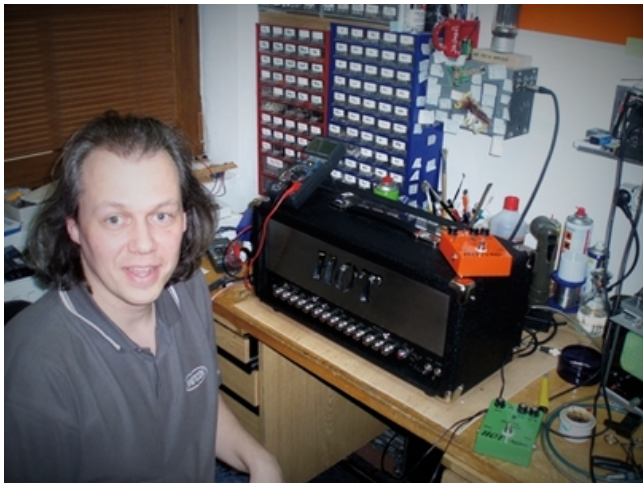


Zesilovač „Red Plate 30“, který patří k nejprodávanějším modelům J. L.



Šasi zesilovače „Black Tower“ před usazením do dřevěné skříně

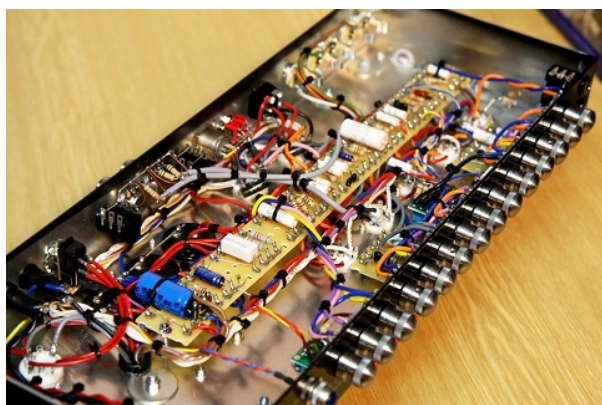
Pavel Horký



P. H. ve své dílně, která se nachází v jeho rodinném domě



Kombo „Rock Hearth“ s jedním reproduktorem



Pohled do útrob zesilovače „Rock Hearth“



Zesilovač „Beano 33“, ze série tzv. minihlav

S výjimkou Jana Kopálka všechny fotografie pochází z archivů dotyčných narátorů.