

**Univerzita Karlova v Praze**  
Fakulta humanitních studií

Jan Vopička

# **Vychladlá láska**

**Obraz zahraniční populární hudby 60. let v současné Praze**

**Bakalářská práce**

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

**Praha 2015**

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 26. 6. 2015

Rád bych poděkoval doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, Ph.D. za inspiraci, ochotu a trpělivost při vedení mé bakalářské práce a dále všem svým blízkým, kteří mě v době psaní práce podporovali.

## **Abstrakt**

Tato práce si klade za cíl zachytit obraz zahraniční populární hudby 60. let v současné Praze. Jedná se o jeden z mnoha prolínajících se pražských hudebních světů, a to svět fanoušků a interpretů zahraniční populární hudby 60. let v její současné podobě. Výchozím bodem výzkumu je pražský hudební klub Vagon. Ten jako jediný pražský klub pořádá pravidelná veřejná vystoupení kapel, které svým repertoárem, názvem a sebereprezentací odkazují k populárním zahraničním interpretům 60. let minulého století. Jak je pro etnomuzikologické výzkumy zvykem, největší důraz je kladen na zúčastněné pozorování.

Pro práci je podstatné téma vzpomínání. To však není objektivní, členové tohoto hudebního světa konstruují minulost tím, že pouze některé hodnoty považují za podstatné, a ty svým chováním udržují v platnosti. Cílem práce je sledovat, jakým způsobem interpreti a návštěvníci koncertů vzpomínají na tuto dobu a jak tyto vzpomínky ve svém projevu, vzhledu a chování rekonstruují.

## **Abstract**

The purpose of this paper is capture the image of foreign pop music of the 60s in contemporary Prague. It is one of the many interconnected music worlds of Prague, a world of fans and artists of foreign pop music of the 60s in it's contemporary form. The default point of this research is Prague music club Vagon. It is the only Prague club that holds regular public shows of bands that refer to the popular foreign artists of the 60s by their repertoire, name and selfpresentation. As is usual for ethnomusicological researches, emphasis is laid on participant observation.

Subject of remembering is substantial for this work. It is not objective, members of this music world construct the past by considering only certain values as important and they maintain the values by their behavior. The purpose of this paper is to observe how performers and attendees of the music shows remember the past and how they reconstruct memories in their expression and behavior.

## Obsah

<b>1. Pozice autora</b> .....	6
<b>2. Úvod</b> .....	7
<b>3. Metodologie</b> .....	10
3.1 Teoretické zakotvení.....	10
3.2 Zmapování pražské hudební scény.....	12
3.3 Výzkumná strategie.....	14
3.4 Techniky sběru dat .....	14
3.5 Metody vyhodnocování.....	17
3.6 Hodnocení kvality výzkumu.....	18
3.7 Etické otázky společenskovedního výzkumu .....	19
<b>4. Historie hudby 60. let</b> .....	20
<b>5. Empirická část</b> .....	22
5.1 Momentka.....	22
5.2 Zkoumané kapely .....	32
<i>Professor</i> .....	32
<i>Janis Joplin revival</i> .....	33
<i>Led Zeppelin revival</i> .....	33
5.3 Analytické kategorie .....	34
<i>Příchod diváků</i> .....	34
<i>Obsazení stolů</i> .....	35
<i>Hovor/Poslech</i> .....	35
<i>Prostor před kapelou</i> .....	36
<i>Vzhled kapel</i> .....	36
<i>Professor</i> .....	36
<i>Janis Joplin revival</i> .....	37
<i>Led Zeppelin revival</i> .....	37
<i>Vzhled posluchačů</i> .....	38
<i>Neverbální projev posluchačů</i> .....	38
<i>Verbální projev posluchačů</i> .....	41
<i>Klíčová slova a slovní spojení</i> .....	42
<i>Hudební analýza</i> .....	43
<i>Drive My Car – The Beatles</i> .....	43
<i>Verze kapely Professor</i> .....	43
<i>Summertime – Janis Joplin; Big Brother &amp; The Holding Company</i> .....	45
<i>Verze Janis Joplin revival</i> .....	46
5.2 Signální písně.....	47
5.3 Interpretace analytických kategorií.....	49
<b>6. Závěr</b> .....	53
<b>7. Použitá literatura a zdroje</b> .....	54
<b>8. Přílohy</b> .....	56

## 1. Pozice autora

Západní hudba minulých dekád mě vždy přitahovala. Když jsem asi ve 12 letech doma objevil první CD kapely *The Beatles*, změnilo se mé vnímání muziky. Do té doby jsem hudbu vnímal pouze jako pozadí, znal jsem jen písničky pro děti (*Šmoulové*, koledy, písně ze *Spejbla a Hurvínka* apod.). *The Beatles* oproti tomu svou hudbou vystupovali do popředí a odsouvali do pozadí vše ostatní, byla to hudba s názorem, energií, emocemi.

Ve 12 letech jsem objevil starou akustickou kytaru a začal jsem navštěvovat kroužek hry na kytaru. Zde se hrály pouze písně obvykle hrané u táborových ohňů, což mému tehdejšímu hudebnímu vkusu příliš neodpovídalo, proto jsem zhruba po roce s hraním na čas přestal. Od středí školy jsem prošel množstvím různých žánrů. V 15 letech jsem se naplno ponořil mezi *hip-hopery*, koupil jsem si čepici s rovným kšiltem a široké kalhoty. Postupně jsem se přes přátele dostal hudbě zvané *ragga-jungle* (mix rychlé elektronické hudby a *reggae*), odtud to byl jen krok k *reggae* a následně *ska*. V té době, zhruba v 17 letech jsem si také koupil svou první elektrickou kytaru a začal formovat kapelu i přes to, že mne rodiče ujišťovali, že v naší rodině se žádný hudební talent nikdy nevyskytoval.

První kapela hrála směs snad všech populárních evropských žánrů smíchaných dohromady, což mi umožnilo se začít profilovat, kořeny jsem zapustil opět v rockové hudbě. V 19 letech jsem se přidal do druhé kapely, ta byla již žánrově vyhraněnější, experimentovalo se s odnožemi *rocku* a *punku*. Nakonec jsme se našli v autorské hudbě inspirované *blues* a 60. léty 20. století. Vrátil jsem se k *The Beatles*, a to ze stejných důvodů jako ve 12 letech. Po pár letech jsem začal hrát bluesovou hudbu 20. a 30. let, která tvoří součást amerického folklóru, a která mi imponovala svou syrovostí a emotivností.

Západoevropská a severoamerická hudba, ať již let 20. či 60., mi tedy je v současnosti bližší než ta současná populární. Myslím že hlavní důvod je právě její neopracovanost. To, že vznikala v době, kdy nebylo možné ji digitálně

upravovat a cílem nebyla technická dokonalost, ale zachycení pocitů autora. Tato hudba má něco, co v současné muzice často postrádám. Možná naivitu a ideály mládí a revoltu.

Jedním z mála míst, kde se pravidelně konají koncerty kapel tohoto typu muziky, je známý pražský klub Vagon, domovský klub legendárních kapel jako jsou *Plastic People of the Universe*, *Psí Vojáci* či *Krausberry* (ex *Bluesberry*). S prostředím klubu Vagon jsem se seznámil až v době, kdy jsem se o hudbu 60. let začal zajímat s etnomuzikologického hlediska. Jako fanoušek hudby 60. let jsem si před třemi lety zvolil v kurzu Hudebně-antropologický seminář téma „retro“ hudby a jako prostředí právě klub Vagon. Seminář jsem si během svého studia zapsal ještě několikrát a mnou zkoumané, šířeji pojaté téma mi pak posloužilo při výběru tématu k bakalářské práci.

## 2. Úvod

Nedávno vydaná kniha Zuzany Jurkové *Pražské hudební světy* popisuje světy lidí, „kteří provozují a poslouchají určitý typ hudby“ (Jurková, 2013, s. 8). Je samozřejmé, že při zkoumání hudební kultury velkoměsta již není možné vycházet ze starší etnomuzikologické a folkloristické tradice, ve které byly hranice hudební kultury určovány regionálně. Společenská, etnická i kulturní diverzita, která je pro velkoměsto typická, předem odsuzuje každý pokus chápat region města jako homogenní kulturní celek k záhubě. Není pochyb o tom, že pro městské prostředí je v rámci hudebních subkultur příznačná silná roztříštěnost. Jakým způsobem tedy lze zkoumat hudební kultury města?

Jednotlivé městské subkultury vytvářejí dohromady celek, který Zuzana Jurková nazývá patchwork, což bychom mohli přeložit jako mozaika. Ta je tvořena dílčími částmi, které dohromady dávají logický celek. Jurková pak tyto části chápe jako svébytné celky. „Každé téma – a tedy každá ze zkoumaných subkultur – je velmi svébytné a odlišné od ostatních“ (Jurková [online], 2008). Také americký etnomuzikolog Mark Slobin si ve své studii *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (1993) všímá tohoto fenoménu, který označuje jako

„small musics in big systems“, tedy malé hudby ve velkých systémech. Tento způsob nahlížení na hudební kulturu velkoměsta je možným řešením problému, jak se vyrovnat s rozmanitostí městského hudebního prostředí.

Jurková dále v *Pražských hudebních světech* zmiňuje termín *soundscape*. Pro přiblížení zde Jurková cituje chápání tohoto pojmu harvardskou profesorkou Kay Kaufman Shelemayovou, která jej připodobňuje k mořské scénérii (seascape), „která poskytuje flexibilnější analogii ke schopnosti hudby jak setrvat na místě, tak pronikat do dnešního světa, absorbovat změny v obsahu i způsobech provádění a stále na sebe navazovat nové vrstvy významů“ (Shelemay, dle Jurková, 2013, s. 9). Touto analogií Shelemay výborně ilustruje dynamiku městského hudebního prostředí. Je nutné si uvědomit, že ač jsou jednotlivé hudební světy svébytné, v žádném případě to neznamená, že jsou oddělené, naopak, neustále se prolínají a navzájem se ovlivňují. Proto i celková mozaika hudební kultury velkoměsta je více, než je součet její částí. Ambicí této práce není popsat celou tuto mozaiku, taková práce by jistě vydala na několik knih, ale pouze přispět dalším dílem do této mozaiky

Tato práce se zabývá dalším z těchto prolínajících se pražských hudebních světů, a to světem lidí, kteří se zajímají o hudbu, převážně anglofonní, která vznikala ve Spojených státech a ve Velké Británii a jež byla celosvětově populární v 60. letech minulého století. Zájem však není směřován k původním interpretům, kteří jsou dodnes aktivní, ale k jejich českým protějškům, kteří se věnují re-interpretaci jejich písní. Tento typ kapel je všeobecně označován pojmem revival, neboli znovuoživení. Práce se tedy bude příznačně zabývat tím, jak tyto hudební skupiny a jejich posluchači znovuoživují své hudební vzory 60. let, ať již názvem kapely, sebereprezentací, případně i vzhledem a chováním, které má odkazovat na zahraniční populární interprety 60. let. Ohniskem zájmu pro tento výzkum je pražský hudební klub Vagon. Volba padla na tento klub proto, že se jedná o jedno z mála míst na pražské hudební scéně, kde se pravidelně konají koncerty tohoto hudebního žánru<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Termín žánr zde používám velmi široce, jde pouze o snahu nějak vymezit a jedním slovem označit velice



Je jasné, že chceme-li zkoumat nějaký hudební svět, bude nutné vytvořit komplexní obraz celé „krajiny“. Termín obraz volím z toho důvodu, že stejně jako u obrazu na zdi, je k pochopení toho, co vidíme, nutné vidět celek, ne pouze jednotlivé části. Jak tvrdí etnomuzikolog Alan Merriam: „Hudba je výsledkem lidských behaviorálních procesů, jež jsou formovány hodnotami, přístupy a vírou lidí, kteří se na konkrétní kultuře podílejí“ (Merriam, 1964, s. 6). Chceme-li tedy popsat a pochopit obraz zahraniční populární hudby 60. let, je nutné sledovat nejen hudbu, ale i další podstatné faktory. Proto jsem zvolil stejnou strukturu zkoumání jako výzkumný tým *Pražských hudebních světů*, to je vytyčeno třemi osami: „Lidmi (kteří naslouchají) – hudbou (kterou poslouchají) – a místem (kde naslouchají)“ (Jurková, 2013, s. 9).

Tato práce má mimo jiné částečně navázat na bakalářskou práci Štěpána Kříže *Návštěvníci pražského hudebního klubu Vagon* (2010). Kříž ve své práci zkoumal všechny návštěvníky klubu bez rozdílu, téměř nevyhnutelně se tedy musel zmínit i o návštěvnících revivalových kapel, které v klubu často vystupují. O těch ve své práci píše Kříž:

Ve Vagonu je ale možné spatřit věrnou herní kopii Jimi Page z Led Zeppelin nebo Jimi Hendrixe. Tito napodobující hráči nezahrají ani o notu víc, než odposlouchali z desek nebo se naučili z tabulatur (zjednodušené přepisy not pro kytaru či baskytaru, pozn. autora) a pokud ano, tak je to okamžitě poznat. A to je nežádoucí. Kapela má znít co nejpodobněji originálu – přejí si to tak posluchači a kapela je hodnocena podle toho, jak se přibližuje originálu – čím více, tím lépe. Hudebníci většinou používají co nejpodobnější nástroje, jak v otázce vzhledu, tak také vkusu (Kříž, 2010, s. 32).

Bohužel se tato tvrzení neopírají téměř o žádná data. Nikde není odůvodněno, proč je kapela hodnocena podle podoby originálu, případně jaká

---

rozmanitou zahraniční populární hudbu 60. let.

jsou kritéria podobnosti. Je to pouze hudba? Vzhled? Projev? Přesto je uvedena citace pro tento výzkum zajímavá, jelikož ukazuje na existenci skupiny kapel v klubu Vagon, které hrají hudbu minulých let, a to, že tyto kapely mají své posluchače.

### 3. Metodologie

#### 3.1 Teoretické zakotvení

Jako výchozí bod svého výzkumu jsem zvolil mezi etnomuzikology populární analytický model Alana P. Merriama zkoumat hudbu „jako produkt lidské činnosti“ (Merriam, 1964, s. 32). Merriamův model představený v knize *The Anthropology of Music* (1964) se skládá ze tří propojených rovin: **hudba samotná**, **chování** ve vztahu k hudbě a **konceptualizace** hudby (Merriam, 1964, s. 32).

První rovina, hudba samotná (či jak ji Merriam nazývá „zvukový fenomén“) má určitou strukturu, ale pouze v souvislosti s lidským chováním, „nemůže existovat nezávisle na lidských bytostech, ale musí být považována za produkt chování, jež ji vytváří“ (Merriam, 1964, s. 32). Toto chování Merriam dále dělí na:

- 1) reálný **fyzický projev**, ať již divákovy kývání hlavou do rytmu či drnkání strun na kytaru
- 2) **společenské chování**, očekávané jak od hudebníků, tak i nehudebníků, „rozdíl mezi punkovým koncertem a představením v Národní opeře jistě není jen zvuk hudby, ale také úplně jiné sociální chování účastníků“ (Schneider, 2014, s. 1)
- 3) **verbální chování**, tedy to, co je o hudbě řečeno

Chování je ale podle Merriama určeno způsobem, jakým je hudba konceptualizována. To se projevuje především v představě „co hudba je a co by měla být?“ (Merriam, 1964, s. 33), co je ještě hudba, a co je již jen zvuk, rámus.

Kořeny tohoto chování jsou „v lidských hodnotách a představách – ať už o hudbě, anebo širěji o světě vůbec“ (Jurková, 2013, s. 10).

Jednotlivé roviny pak tvoří dohromady jeden celistvý obraz: „Hudební produkt je neoddělitelný od chování, jež ho produkuje“ (Merriam, 1964, s. 35).

Nevýhodou Merriamova přístupu je, že počítá „s celkem jednoduchým světem víceméně izolovaných homogenních a navíc statických skupin“ (Jurková, 2013, s. 10). Pravdou však je, že hudební světy jsou neuvěřitelně provázané a velmi se navzájem ovlivňují. Proto Zuzana Jurková odkazuje na K. K. Shelemay, která používá právě ono připodobnění k proměnlivé vodní scénérii – *seascape*. Touto problematikou se detailněji zabývá Mark Slobin ve své výše zmíněné eseji *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (1993), která se však hodí spíš pro větší hudební „areály“; pro můj případ je užitečné zkoumat mnou vybranou skupinu jako homogenní, jelikož v opačném případě by bylo téměř nemožné popsat a zachytit veškeré nitky, které vedou do tohoto hudebního světa.

Druhý teoretický aspekt této práce se týká vzpomínání a vytváření obrazu minulosti. Jak jsem již výše popsal, hudba je do jisté míry vždy kulturní záležitostí a jednotlivci, kteří sdílí podobné hodnoty, tvoří určitou skupinu. Dle německého egyptologa Jana Assmana má každá kultura tzv. **konektivní strukturu**, tedy sdílené vědění. „Tím co jednotlivá individua spojuje do podobného ‚my‘, je konektivní struktura sdíleného vědění a sebezobrazení, která se opírá jednak o vazbu na společná pravidla a hodnoty, jednak o vzpomínku na společně obývanou minulost“ (Assman, 2001, s. 20). Assmanova konektivní struktura má tedy dvě dimenze, společenskou a časovou. Pro mou práci je zajímavá především ta časová. Tím, co spojuje určitou skupinu lidí, je společně sdílená vzpomínka. Ta ovšem není faktická a neměnná, ale je vytvářena právě těmi, co vzpomínají, „minulost jako taková vzniká teprve tím, že se k ní lidé vztahují“ (Assman, 2001, s. 33). Tvůrcem a nositelem této vzpomínky však není jednatel, ale celá skupina. Assman se opírá o myšlenku francouzského sociologa Maurice Halbwachse, který tvrdí, že paměť je ryze

společenská záležitost. To jistě neznámá, že neexistuje individuální paměť, ale že „individuální paměť se u určité osoby vytváří díky její účasti na komunikačních procesech“ (Assman, 2001, s. 37). Řečeno jinými slovy, vzpomínka vzniká na základě toho, co považuje za významné skupina.

I když se Assmann zabývá otázkou paměti u starověkých kultur, myslím, že jeho myšlenky jsou z mnoha ohledů univerzální. Lze zde mimo jiné nalézt i odpověď vůči námitce, že nelze zkoumat určitou skupinu samostatně, podstatné je především to, jak skupina vnímá sama sebe. Jaká jsou ta pravidla a hodnoty, kterými se skupina odlišuje a jak jsou pro ni typické.

Z Assmanova konceptu je jasné, že vzpomínky se nevztahují k nějaké objektivní realitě, ale jsou vytvářeny, a to tak aby zapadaly do současného kulturního rámce. Proto i aktéři koncertů nekopírují do posledního detailu vzorce chování 60. let, místo toho si vytvářejí vlastní koncepty toho jak 60. léta mají vypadat. Na základě pozorovaných vzorců chování dle Merriamova trojsložkového analytického modelu pak je možné poznat, jaké hodnoty jsou ty, které skupinu aktérů drží pohromadě. Ve spojení s Assmanovým konceptem společně vzpomínané minulosti určité skupiny pak je možné nalézt ty hodnoty, které jsou vzpomínané a považované za natolik důležité, aby byly udržovány v platnosti.

### **3.2 Zmapování pražské hudební scény**

Prvním krokem ke zkoumání současné pražské scény kapel, které přebírají repertoár interpretů 60. let, bylo alespoň předběžné zmapování české hudební scény. Cílem bylo zjistit, zda existují místa, kde by se pravidelně konaly akce tohoto typu, či zda jsou koncerty roztroušeny náhodně.

Při zadání různých variací na hesla „revival“ a „kapela“ jsem objevil odkaz „Revivalová hudba“ na serveru Seznam.cz<sup>2</sup>. Zde se nachází seznam 89 kapel spadající pod hlavičku revival. Zhruba 20 z nich se hlásilo ve svém popisku k hudbě 60. let. Je jasné, že tento seznam zdaleka nemohl být kompletní, ale

---

<sup>2</sup> <http://odkazy.seznam.cz/Kultura-a-umeni/Hudba/Hudebni-skupiny-a-interpreti/Zabavove-kapely-a-revivaly/Revival/>

alespoň naznačil, jak česká revivalová scéna vypadá.

Z analýzy nalezených kapel vyplynulo, že existují tři skupiny revivalových kapel 60. let. Do první skupiny patří ty kapely, které nevystupují v Praze pro veřejnost pravidelně, nebo vůbec.<sup>3</sup> Většina koncertů těchto kapel se odehrává buď na firemních večírcích, svatbách apod., nebo na různých městských slavnostech a podobných akcích, které jsou sice pro veřejnost, ale na objednávku. Do druhé skupiny můžeme zařadit kapely, které vystupují poměrně výjimečně a nepravidelně, jak co se týče frekvence koncertů, tak i místa, kde vystupují. A nakonec do třetí skupiny můžeme zařadit ty kapely, které vystupují veřejně a pravidelně na jednom místě.

Kapely, které patří do první kategorie by bylo obtížné pozorovat, jelikož jejich koncerty jsou často neveřejné a zajišťovat přístup na každou firemní akci by bylo velmi komplikované.<sup>4</sup> Mimoto je otázkou, zda, případně jak moc jsou tyto kapely vybírány s ohledem na vkus posluchačů. Je mimo jiné nutno dodat, že revivaly kapely *The Beatles* svým množstvím mnohonásobně převyšují počet revivalů současníků této legendární kapely. Do této kategorie patří například kapely *The Beatles revival*, *The Basketles*, *Brouci band*.

Do druhé skupiny řadím například uskupení *QUIZZ KID* *Jethro Tull tribute* nebo *Velvet Underground revival*. U této kategorie již není problémem přístup ani potenciálně nahodilí posluchači, jelikož lze předpokládat, že fanoušci kapel sledují avizované koncerty a jsou schopni a ochotni se na koncert na patřičné místo dostavit. I tak je zde příliš mnoho proměnných, každý koncert by měl zcela jiné návštěvníky, jiné písně a konal by se v jiném prostředí.

Třetí skupinu, tedy kapely, které vystupují veřejně, pravidelně a na stejném místě tvoří uskupení jako například *Professor*, *Led Zeppelin revival* či *Janis Joplin revival*. Všechny tyto kapely uvádějí jako svůj domovský klub pražský klub Vagon.

---

<sup>3</sup> Viz příloha

<sup>4</sup> Viz příloha

### **3.3 Výzkumná strategie**

Úměrně praktikám etnomuzikologie jsem zvolil kvalitativní strategii. Po úvodním zmapování pražské hudební scény jsem nenalezl jiný hudební klub než Vagon, ve kterém by pravidelně vystupovaly kapely s nějakým vztahem ke mnou zkoumanému tématu, tj. kapely, které odkazují k populárním zahraničním interpretům 60. let.

Vzhledem k tomu, že se jedná o relativně malou a uzavřenou subkulturu, zaměřenou na hudbu, která má poměrně úzký okruh posluchačů (což soudím z toho, že je v Praze pouze jeden takový klub jako Vagon) a omezenou jen na jedno konkrétní místo, zvolil jsem kvalitativní mikroetnografický výzkum. Mikroetnografie se zaměřuje na „vymezenou sociální jednotku nebo izolovanou skupinu lidí“ (Hendl, 2005, s. 121), v mém případě tedy hudební klub Vagon, kapely odpovídající zvoleným kritériím (tj. kapely, které názvem a sebe prezentací odkazují na interprety 60. let) a návštěvníky výše uvedených kapel a „usiluje o holistický pohled a kontextuální faktory“ (Hendl, 2005, s. 121), což je v souladu s analytickým modelem Alana P. Merriama. Jinými slovy mou výzkumnou strategií bylo „zjistit pokud možno veškeré jevy, které se vyskytují ve vybrané skupině, a tyto jevy pak interpretovat; tj. nalézat v dané skupině nějaké struktury, vazby, pravidelnosti“ (Novotná, 2010).

### **3.4 Techniky sběru dat**

Jako techniku sběru dat jsem zvolil zúčastněné pozorování návštěvníků a kapel v klubu Vagon v roli účastníka jako pozorovatele. Pozoroval jsem vzorce chování aktérů, tedy posluchačů a hudebníků, jejich vzhled a také prostředí, ve kterém se pohybují. Tato strategie mi umožnila hlouběji proniknout do toho, jakým způsobem účastníci koncert prožívají a díky tomu i lépe pochopit význam jejich chování a hodnot, jež jsou pro ně důležité. Jako aktivní hudebník s historií v rockové hudbě jsem ale musel být neustále na pozoru před „going native“, což, jak popisuje Disman, znamená „ztratit nezbytný odstup objektivního vědeckého pozorovatele“ (Disman, 2002, s. 306).

Na rozdíl od raných antropologů, kteří zkoumali kultury jim vzdálené, a pro něž nebylo obtížné zaujmout roli cizince, pro studium v rámci vlastní kultury je tato pozice složitější. Gobo zmiňuje techniky odcizení *se/estrangement techniques* (Gobo, 2008, s. 148), které mohou při takovém výzkumu pomoci. Jde o „praktické metody, které brání brát věci za přirozené“ (Gobo, 2008, s. 150). Základem těchto metod jsou myšlenkové experimenty, duševní cvičení, u kterých člověk v hlavě zkouší různé varianty stejné situace. Může se ptát, co by se stalo, *KDYBY*, případně *PROČ* se to stalo, tímto způsobem dekonstruuje sledované.

V počátcích výzkumu jsem se soustředil na pozorování a psaní terénních poznámek. Mou snahou bylo zachytit, co možná nejdětalněji průběh koncertů. Jak popisuje Gobo, etnograf v této fázi „postupuje nesystematicky, všímá si všech zajímavých událostí. On nebo ona důkladně poslouchá a je připraven/a přenést svůj zájem, kdykoli se objeví akce či interakce, která stojí za pozornost“ (Gobo, 2008, s. 228).

Je jasné, že nejdříve jsem se musel seznámit s prostředím, než abych hned při prvních návštěvách začal vytvářet nějaké koncepty. Až po návštěvě několika koncertů, ve chvíli kdy jsem se dostatečně zorientoval v prostředí, jsem mohl začít také provádět rozhovory s návštěvníky a svým *gatekeeperem*<sup>5</sup> Vlastimilem N. Jak píše Gobo, v etnografickém výzkumu je „pozorování nejdůležitějším zdrojem pro získání znalostí o sociálním fenoménu“ (Gobo, 2008, s. 190). To však neznamená, že se jedná o jedinou vhodnou techniku sběru dat. Během výzkumu se může stát, že je výzkumníkovi něco nejasné, pak je příhodné postoupit k rozhovoru s členy sledované skupiny, kteří mohou vysvětlit nejasnosti, či případně vyvést z omylu. Gobo zmiňuje specifický typ rozhovoru – „etnografický rozhovor“, jehož účelem je „odhalit kulturní význam pro účastníky a prozkoumat aspekty pozorované kultury, které jsou stále nejasné nebo dvojznačné i přesto, že již byly podrobeny pozorování“ (Gobo, 2008, s. 191).

Pro tento typ rozhovoru je typické, že probíhá přímo v terénu, není dopředu

---

<sup>5</sup> Pojmem *gatekeeper* označuji člověka, který patří do zkoumané skupiny a umožní mi proniknout do ní.

naplánovaný a neočekává se od něj, že odhalí vše. Bohužel, vzhledem k hluku během koncertů, nebylo možné pořizovat audiozáznam rozhovorů a musel jsem se spoléhat pouze na přepis do terénních poznámek během či ve většině případů po ukončení rozhovoru.

Jako doplňující techniku při sběru dat jsem použil analýzu video a audio záznamů koncertů od fanoušků.

Při výběru respondentů jsem se řídil dělením návštěvníků klubu Vagon dle Štěpána Kříže, ten je ve své práci rozděluje do čtyř skupin. Nechci zde rozebírat všechny skupiny, pro můj výzkum byly zajímavé jen na dvě z nich. Do první patří „lidé, kteří jsou opravdovými milovníky hudby. Do klubu chodí čistě z hudebního zájmu a vše ostatní je druhotné. Hudba je tedy tím hlavním důvodem jejich návštěvy a tento důvod je také nejpodstatnějším kritériem, které vytváří tuto kategorii“ (Kříž, 2010, s. 26).

Druhou skupinu, jež mě zajímala, tvoří „návštěvníci, kteří jsou sami hudebníci. Hlavním důvodem jejich návštěvy však není jen pouhý poslech, ale jakési hledání inspirace u svých hudebních vzorů a touha vidět svůj hudební vzor. (...) Nejčastěji navštěvují koncerty tzv. revivalových kapel“ (Kříž, 2010, s. 32).

Do zbylých dvou skupin patří lidé, kteří jsou v klubu buďto náhodou, nebo za jiným účelem, než poslechem hudby.

U volby kapel, jejichž koncerty jsem navštěvovat, jsem zvolil jednoduchá kritéria: jsou to ty kapely, které nějakým způsobem (sebeprezentací, názvem, repertoárem) odkazují na zahraniční populární hudbu 60. let. Nejde jen o vymezení časové, tedy aktivita v letech 1960–1970, i když jde samozřejmě o důležitý faktor, ale za podstatné považuji také, jaké *vlivy* a v jakém *prostředí* původní kapely vznikaly. Kapela, která vznikla v roce 1968 a byla aktivní až do konce 70. let byla pro můj výzkum stejně zajímavá jako kapela, která vznikla v roce 1965 a ukončila činnost přesně v roce 1970. Důležité je, že hudba obou kapel má stejné kořeny a vznikala ve stejném kulturním prostředí. Mimoto, určit hudební fenomén jen časově, bez ohledu na realitu, ve které vliv a význam 60.



let samozřejmě dozníval ještě v 70. letech, by byl umělý konstrukt.

Zkoumány tedy jsou kapely kapely *Led Zeppelin revival*, *Janis Joplin revival*, které mají v názvu jméno interpreta/kapely jež působila v 60. letech a kapela *Professor* (kapela sama sebe na internetových stránkách prezentuje jako kapelu, která hraje hudbu 60. let.) Každá z těchto kapel vstupuje poměrně pravidelně, jednou měsíčně.

### **3.5 Metody vyhodnocování**

Základem dobré kvalitativní analýzy je tvorba terénních poznámek. Tedy popis toho, *CO* jsem viděl, *KDY* jsem to viděl, *KDE* jsem to viděl a na základě těchto informací souběžně vytvářet koncepty, *PROČ* se to děje. „Systematická analýza začíná čtením terénních poznámek“ (Hendl, 2005, s. 239).

Po návštěvě několika koncertů jsem na základě svých terénních poznámek a zkušeností z prostředí vytvořil několik základních kategorií. Výchozím bodem mi byl opět Merriamův trojsložkový analytický model. Do první kategorie jsem zahrnul samotný **zvuk**. Zde jsem sledoval, jaké písně kapela hraje a jejich podobnost s originály. Dále jsem sledoval **chování kapel a diváků**. Tuto kategorii jsem rozdělil do několika podkategorií: jakým způsobem se kapela **vizuálně, verbálně a neverbálně** prezentuje, zda se snaží svým vzhledem a chováním přiblížit původním kapelám. Podobnou strukturu jako u kapel jsem použil také u diváků, položil jsem si otázky jako: Jak posluchači verbálně komunikují, o čem se baví a jaká jsou klíčová slova? Dále mě opět zajímalo, zda jsou ve způsobu jejich odívání viditelné nějaké znaky typické pro módu 60. let, případně jaké znaky to jsou. Po několika navštívených koncertech jsem si povšiml, že diváci se dají rozdělit na ty, kteří sedí u stolu a na ty, kteří stojí v prostoru pod pódiem. Tyto dvě skupiny na mě působily na první pohled rozdílně, a proto jsem se rozhodl, že je budu sledovat zvlášť.

K analýze jsem používal jak primární data z mých terénních poznámek, tak sekundární data z bakalářské práce Štěpána Kříže a nakonec také videozáznamy koncertů a webové stránky sledovaných kapel, především jejich

sebepropagaci.

### **3.6 Hodnocení kvality výzkumu**

Vzhledem k výzkumné metodě zúčastněného pozorování v roli účastníka jako pozorovatele je pro výzkum zásadní důkladná sebereflexe. Prvním směrem k zajištění kvality výzkumu proto bylo sepsání mého positioningu, tedy vztahu, který mám ke zkoumanému problému. Již má přítomnost s sebou totiž nesla riziko reaktivity tzn. „přítomnost výzkumníka může ovlivnit procesy, na něž je výzkum zaměřen. (...) Výzkumník vyjadřuje svůj hodnotový systém a uvádí, v jakém ohledu jeho přístup může být subjektivní“ (Hendl, 2005, s. 148).

Abych se obrnil před *going native*, tedy ztrátou odstupu, což je stav pro hudebního antropologa zcela nežádoucí, musel jsem konstantně reflektovat sám sebe, jak píše italský antropolog a lingvista Alessandro Duranti: „Úplná empatie je profesně a prakticky nemožná. Je to právě ono neustálé reflektování, psaní poznámek, nahrávání a následné přepisování, překládání a interpretování, které naše profese vyžaduje, jež nám zabraňuje dostat se zcela ‚dovnitř‘ kultury, jež chceme studovat“ (Duranti, *Etnografia del parlare quotidiano*, 1992, dle Gobo, 2008, s. 7).

Pro zajištění validity výzkumu jsem použil několika postupů. K zachování důvěryhodnosti a hodnověrnosti jsem navštívil koncert každé kapely několikrát, tedy dle Hendla dostatečné trvání studie. Dalším postupem byla průběžná kontrola získaných data s členy zkoumané skupiny (především s mým klíčovým informátorem Vlastimilem N.) a v neposlední řadě jsem prováděl triangulaci dat, v mém případě kombinací pozorování a rozhovorů.

Co se týče otázky přenositelnosti, tento výzkum částečně čerpá z předchozí práce Štěpána Kříže, předpokládám tedy, že lze-li použít některé jeho poznatky v mém výzkumu, měly by i závěry této práce být použitelné pro podobný výzkum.

### **3.7 Etické otázky společenskovoědního výzkumu**

Vzhledem k veřejné povaze koncertů a nátuře informací, které jsem shromažďoval, jsem nepovažoval za nutné ani žádoucí informovat majitele či provozovatele klubu o probíhajícím výzkumu. Stejný případ nastával u náhodně vyslechnutých informací a střípků rozhovorů. Takový postup jsem zvolil proto, že by to bylo prakticky neproveditelné a pravděpodobně bych tím do značné míry ovlivnil průběh akce a chování účastníku.

Mimoto, jak tvrdí Gobo, i přesto, že je vědecký pracovník povinen z etického hlediska informovat o svém výzkumu, existují dvě výjimky, kdy je ospravedlnitelné vystupovat *inkognito*. Mého výzkumu se týkala první z nich, tedy situace, kdy „výzkumník provádí svá pozorování bez interakce s účastníky a tím pádem si od nich udržuje určitý odstup“ (Gobo, 2008, s. 108).

Jiná situace samozřejmě nastala během rozhovorů s účastníky koncertu, zde jsem považoval za samozřejmé vysvětlení svého záměru a informovaný souhlas. Před začátkem rozhovoru jsem tedy vždy dotazovaného informoval, čeho se můj výzkum týká a jak budou získané informace použity. Téma mého výzkumu však není dle mého názoru nijak kontroverzní a nenastal jediný případ, kdy by některý z respondentů odmítl spolupráci.

Jak píše v Gobo v kapitole Etická dilemata, výzkumník se často setkává s množstvím dilemat a problémů, pro které neexistuje optimální řešení (...) Asi nejlepším způsobem, jak zajistit etický přístup, je zvážit dilemata, kterým čelili dřívější etnografové, a poučit se z jejich zkušenosti“ (Gobo, 2008, s. 108).

Proto jsem se zde v počátku výzkumu obrátil k hudebně-antropologické práci Štěpána Kříže, který zaujal podobný etický postoj jako já a v jehož práci se neobjevuje žádný případ etického problému, který by během jeho výzkumu nastal.

Anonymizace, častá pro antropologické výzkumy je praxí, která je jistě v mnohých případech třeba, avšak data, která jsem během výzkumu získal, nejsou nijak citlivé povahy. Přirozeně jsem ovšem, respondentům nabídl, budou-li si to přát, že jejich osobní údaje (jméno, věk atp.) nebudou uveřejněny.

## 4. Historie hudby 60. let

Hudební scéně konce 50. let dominovaly hity amerických rock'n'rollových interpretů jako byli *Bill Haley & His Comets* či *Buddy Holly*. Konec 50. let je poznamenán smutnou událostí, kterou byla smrt *Buddy Hollyho*, *Richieho Valense* a *J. P. Richardsona* během leteckého neštěstí. Tato událost je označována jako „*Den, kdy zemřela hudba*“. Rock'n'roll přišel o několik velkých jmen. Další ranou byl odchod *Elvise Presleyho* do armády a oznámení konce kariéry slavného *Little Richarda*. Všechny tyto události dohromady přispěly k celkovému úpadku rock'n'rollu, který nastal na počátku 60. let a otevřela se tak cesta novým hudebním žánrům.

Prvním krokem byl britský revival amerického žánru *Skiffle*, který se začal objevovat v 50. letech, částečně jako snaha o britskou odpověď na Amerikou dominovaný hudební svět. *Skiffle* lze označit jako kombinaci *blues*, *jazzu* a *folkové muziky*. Začali se objevovat mladí talentovaní hudebníci, kteří se měli stát vůdčími postavami další generace hudebníků. Mezi nejdůležitější uskupení patřila kapela *The Quarrymen*, vedená nikým jiným než *Johnem Lenonem*. Z této kapely se později stala slavná kapela *The Beatles*.

*Skiffle* se v počátku 60. let začal měnit, hudebníci přijímali vlivy jiných žánrů jako byl rock'n'roll a rhythm and blues a vznikl tak nový žánr nazývaný *Beat*. *The Beatles* vzdali hold svému vzoru *Buddy Hollymu* svým názvem, který odkazoval na jeho kapelu *Buddy Holly and the Critkets*.

Jiné kapely nacházely své vzory hlavně v amerických bluesových interpretech, mezi takové kapely patřili například rodící se *Rolling Stones* či *Yardbirds*. Výše zmíněné kapely začaly získávat své fanoušky a staly se velmi populárními především mezi mladou generací.

V roce 1964 pak začala tzv. *Beatlemanie* pronikat i mimo ostrov. Tím, že *Beatles* pronikli na americkou hudební scénu, otevřela se cesta i ostatním britským interpretům. Tento průnik britských interpretů do Spojených států je obecně označován jako *Britská invaze*.

V roce tak 1964 se tak opět rozbouřily několik let tiché vody mezinárodně populární hudby. Američané samozřejmě na Britskou invazi reagovali svými kapelami, příkladem může být například kapela *Monkees*, která byla vytvořena záměrně jako americká odpověď na *The Beatles*. Začaly se objevovat další sub-žánry rockové hudby. Kolem roku 1966 se v USA v maloměstech objevil nový žánr, *garage rock*, někdy též označovaný jako *proto-punk*. Ten je význačný DIY (do it yourself – udělej si sám) kulturou, jednoduchostí a syrovostí.

Další důležitou událostí v dějinách rockové hudby 60. let byla popularizace psychedelických drog v čele s LSD. O rozšíření povědomí o této droze se zasloužil britský spisovatel Aldous Huxley a americký psycholog Timothy Leary. Rozšíření psychedelických drog mezi mladými hudebníky vedlo ke vzniku nového žánru, který nazýváme psychedelický rock. První kapelou, která se takto označila, byla skupina *13th Floor Elevators*, která vznikla v roce 1965. I když *13th Floor Elevators* byli původně z Texasu, centrum psychedelické hudby se nacházelo v Kalifornii. Zde se zformovalo hnutí hippies, které je s psychedelickou hudbou velmi těsně spojeno. V létě 1967 pak v San Franciscu proběhlo tzv. *Léto lásky* – boom v zájmu o psychedelickou hudbu a volný a komunitní způsob života. Psychedelický rock zpětně ovlivnil dění v Británii, *The Beatles* vydali psychedelické album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Vrcholem hudby 60. let pak byl obrovský hudební festival Woodstock v roce 1969. Ten byl reprezentací hodnot 60. let, rebelie, lásky a solidarity.

Smutné události, které nastaly poté, byly symbolickým ukončením “zlaté éry” 60. let. Nejprve došlo k zabití fanouška členem motorkářského gangu Hell's Angels během koncertu *Rolling Stones* v americkém Altamontu. To bylo následováno sérií úmrtí význačných interpretů 60. let. Ti se tak připojili do smutného klubu 27<sup>6</sup>. Mezi tyto osobnosti patřili *Jimi Hendrix*, dodnes považovaný za jednoho z nejlepších kytaristů, dále zpěvák kapely *The Doors* *Jim Morrison* a zpěvačka *Janis Joplin*. Na Britské scéně do toho v roce 1970 *The Beatles* oznámili konec skupiny.

---

<sup>6</sup> Seznam slavných hudebníků. Kteří zemřeli v sedmadvaceti letech.

Éra hudby 60. let skončila a začaly se objevovat nové žánry. Hudba 60. let však zcela změnila podobu mezinárodní populární hudby.

## 5. Empirická část

### 5.1 Momentka

Professor 18. 4. 2015 sobota

Tato momentka popisuje sobotní koncert kapely *Professor* v hudebním klubu Vagon. Kapela zde pravidelně hraje každý měsíc, vždy v sobotu. Po koncertě obvykle následuje Rockotéka – rocková diskotéka. *Professoři* hrají především písně *The Beatles* a následnou sólovou tvorbu *Johna Lennona*, v jejich repertoáru jsou ovšem i písně jiných interpretů, většinou ty nejúspěšnější hity.

Klub Vagon se nachází v podzemí budovy Palác Metro na Národní třídě. V blízkosti se nachází stanice metra Národní třída a stejnojmenná tramvajová zastávka. Jak uvádí na svých webových stránkách provozovatel, budova Paláce Metro má svou současnou podobu od 20. let minulého století. Po rekonstrukci v roce 1928 byl Palác Metro koncipován jako kulturní zařízení s kinem, kavárnou a vinárnou. Během období komunismu byl znárodněn a pomalu chátral. Až v 90. letech byla budova navrácena původním majitelům. Klub samotný byl založen před asi 15 lety.

Pokud bychom procházeli okolo, celkem snadno bychom jej přešli. Klub sice je označený cedulemi a nápisy, ale samotný vchod, umístěný na začátku pasáže Palác Metro je velmi nenápadný. Na koncert upozorňují dva plakáty, jeden je umístěný na ceduli postavené na zemi, druhý na otevřených prosklených dveřích. Na plakátu stojí: Professor, Beatles/John Lennon revival band. Pod nápisem je fotografie členů kapely před slavnou Lennonovou zdí, ta má připomínat slavný obal alba *Abbey Road* od skupiny *The Beatles*. Pod fotografií je nápis *Tribute to Beatles* a pod ním čtyři portréty členů slavných

brouků.

Sestupuji dolů po schodech, na stěně vidím nápis Fitness a šipku směrem dolů. Sejdu jedno patra dolů a zde už vidím vchod do klubu, vedle vchodu je další plakát *Professorů* a kovové dveře poseté nálepkami různých kapel.

Do klubu přicházím v 20.20, tedy 40 minut před avizovaným začátkem koncertu, ovšem ještě jsem nezažil, že by nějaký koncert začal dříve než 20 minut po plánovaném začátku. U vchodu platím vstup 150,- a dostávám na zápěstí razítko namísto vstupenky.

Hned poté, co člověk vstoupí do klubu, ocitne se v obdélníkové místnosti s barem po pravé straně. Bar se táhne téměř po celé délce místnosti a je ozdoben množstvím plechových cedulí s reklamami na alkohol a názvy kapel. Nad barem se nachází obrovská cedule s nápisem *Výdej jízdenek*. Naproti baru je umístěna velká černá tabule, na které je křídou napsán program na tento měsíc. Když zvednu oči, uvidím, že strop místnosti je posetý gramofonovými deskami. Za barem obvykle stojí několik barmanů, kteří momentálně nemají co dělat, než se klub zaplní.

Na levé straně místnosti s barem se nachází široký průchod s cihlovou klenbou, který vede do největší místnosti klubu, kde se nachází pódium. Tato místnost je rovněž obdélníková a je rovnoběžná s první místností. Vstoupíme-li průchodem od baru do tohoto prostoru, pódium se nalézá po naší pravé ruce a je asi 5 metrů vzdálené. Na zadní stěně pódia visí velká obdélníková látka, na které je logo klubu. Ve všech čtyřech rozích nad pódium se nacházejí světlomety namířené na kapelu. Před pódium jsou na černých podstavcích umístěny dva velké reproduktory, které jdou až do výšky kolem 2 a půl metru. Ty jsou namířeny směrem ven – do publika.

Stojím-li nyní čelem k pódiumu, po mé levé ruce je mírně vyvýšená podlaha, na níž je umístěno šest stolů, vždy spojených po dvou. Podél stěny u stolů se táhne jedna dlouhá lavice až téměř na konec místnosti. Z druhé strany stolů jsou židle. Jak stoly, tak i židle mají již oprýskaný lak a působí dosti zašle. Je

vidět, že byly zvoleny hlavně pro svou bytelnost.

Na stěně nad lavicí jsou vyvedeny zhruba metr na metr velké portréty velkých osobností rockové hudby jako například *Jim Morrison*, zpěvák kapely *The Doors*, *Janis Joplin*, *Freddie Mercury*, zpěvák kapely *Queen*, či jako zástupce československé scény například *Radim Hladík*, dodnes aktivní kytarista kapely *Blue Effect*. Každý portrét je nasvícen dvěma bodovými světly. Na protější stěně jsou trochu namačkáni k sobě *Kurt Cobain* z kapely *Nirvana* a *Steven Tyler* z *Aerosmith*, oba jsou nasvíceni modře. Vedle nich je na stěně z jedné strany oprýskané logo radia beat a z druhé strany pozvánka na akci s názvem *Pařba radia Beat*.

Místnost pokračuje dále dozadu od pódia. Zvýšení, které bylo jen po levé straně se po pár metrech stáčí a zvyšuje tak podlahu celého zbytku místnosti. Hned za tímto ohybem, přímo naproti pódiumu se nachází obrovský zvukový pult, snad 3 metry široký. Ze stěny nad ním visí zmeť kabelů a množství blikajících kontrolék.

Dále místnost pokračuje dále dozadu, můžeme si všimnout, že se původně pravděpodobně jednalo o dvě místnosti spojené dohromady v jednu velkou. Důkazem o tom může být cihlová klenba uprostřed stropu, která odděluje přední část místnosti s jednou řadou stolů a zadní část místnosti za mixážním pultem s dvěma řadami stolů. Zde jsou po obou stěnách na zdech zasklené koláže fotek, které jsou součástí expozice Jirousovy děti.<sup>7</sup>

V době kdy do klubu vejdu, je zde jen pět návštěvníků, kteří sedí u stolu ve skupinách o dvou a třech lidech. Vlasta N., můj informátor, jehož baskytaru jsem slyšel hrát již od vchodu, stojí na nezvykle prázdném pódiumu a trochu nepřítomně brnká na basovou kytaru značky *Rickenbecker* (stejnou baskytaru používal například *John Entwistle* z *The Who* nebo *Roger Waters* z kapely *Pink Floyd*). Kromě něj je na pódiumu shrbený bubeník Honza, který zrovna sestavuje svou bicí soupravu. Zavolám na Vlastu, abych ho pozdravil, kývnu si na

---

<sup>7</sup> Ivan Martin Jirous – Magor, představitel českého undergroundy, známý také díky své spolupráci s kapelou Plastic People of the Universe.



pozdrav s bubeníkem, se kterým jsem se osobně seznámil na minulém koncertě.

Vlasta mi řekne, že jen co doladí zvuk, staví se za mnou. Usedám tedy ke třetímu stolu od pódia v přední části klubu. Díky vyvýšení je zde dobrý výhled na to, co se děje na pódiu. Nalevo ode mne, u stolu blíže pódiu, sedí naproti sobě dva hosté, kteří přišli ještě přede mnou. Je to muž a žena, oběma je mezi čtyřiceti a padesáti lety. Žena je oblečená do černého péřového kabátu, muž má světle modrou košili, oba mají před sebou na stole pivo a jsou zabráněni do rozhovoru.

Po mé pravé ruce, u prvního stolu zadní části klubu, sedí trojice lidí, dvě ženy a jeden muž. Všem tipuji mezi pětatřiceti a čtyřiceti lety. Muž má vlasy ostříhané na ježka a světle šedé přiléhavé tričko, žena vedle něj má fialový svetr s velkým límcem. Poslední ženu si nemohu pořádně prohlédnout, jelikož sedí na lavici za dříve zmíněnou návštěvnicí. Všichni tři mají na sobě džíny.

Po chvíli přichází Vlasta, v jedné ruce má půllitr s černým pivem. Vlasta je třicetiletý štíhlý muž, téměř dva metry vysoký. Má kratší světle hnědé kudrnaté vlasy a hustou bradku. Je oblečen do tmavého trička, džínsů, na nohou má kožené boty. Přisedá naproti mně a povídáme si. Rozhovor se stáčí k hudbě, bavíme se o jeho dalších kapelách, co je nového od posledního koncertu a podobně. Zmiňuji, že jsem nedávno navštívil koncert kapely *Janis Joplin revival*, která je další domácí kapelou klubu Vagon. Vlasta přiznává, že kapelu příliš nezná. Ptá se mě, jaká je. Když odpovím, že zpěvačka nejen projevem ale i vzhledem připomíná *Janis Joplin* Vlasta se zatváří nesouhlasně. Již vím, že na revivaly, které napodobují i vzhled, se dívá s despektem. Poté se vyjádří o své kapele, *Professorech*: „Je to takový trochu zábavový, (...) ale mám radost, že to děláme po svém, že nejsme takovej ten ryzí revival.“

Když domluvíme, je asi 20.45. Všímám si, že v klubu již přibylo několik lidí, hádám, že jich je po klubu roztroušeno kolem 20. Většinou sedí v párech nebo malých skupinkách kolem stolů. Většinu přítomných je jistě 30 a více let,

návštěvníků kolem dvacítky vidím jen pár. Bubeník Honza, který mezitím dokončil sestavování bicích, se teď ve spolupráci se zvukařem pouští do jejich nazvučení.

Celý klub naplní pomalé rytmické úderý basového bubnu, když je zvukař spokojen, instruuje, jaký buben zahrát jako další, až se postupně projdou celé bicí. Když skončí, je na řadě Vlasta, aby nazvučil svůj nástroj. Zvučení basy je, na rozdíl od bicích, odbyto během pár minut. Vlasta přichází zpět a na pódiu se postupně vystřídá ve zvučení zbytek kapely, jeden po druhém oba kytaristé, sólový i rytmický, poté klávesistka a úplně nakonec zpěvy.

Po chvíli vedle mě přisedá starší pár, Vlasta se s nimi zdraví, ptám se ho tedy, o koho jde. Odpovídá, že jsou to staří fanoušci, „ještě z dob Opatova“ (později mi Vlasta vysvětlil, že původně hrála kapela v klubu na Opatově, a když jej zavřeli, přesunula se do Vagonu). Muži je okolo pětapadesáti let, má poměrně dlouhé, na krk sahající šedé vlasy, které vpředu ustupují pleši. Na sobě má tmavě šedou mikinu s kapucí a pod ní šedé tričko, modré džíny a světle hnědé kožené boty. Žena má krátké vlasy, tmavý přiléhavý svetr a pod ním modrobílé pruhované triko, džíny a tenisky.

Ve 21.20, tedy dvacet minut po avizovaném začátku koncertu, probíhá zvuková zkouška celé kapely.

Kapela je rozmístěna po pódiu tak, že vpředu, po obou stranách stojí rytmický a sólový kytarista, oba mají před sebou mikrofony, jelikož není jeden hlavní zpěvák, ale střídají se. Vlevo, za rytmickým kytaristou stojí trochu upozaděný baskytarista Vlasta a na druhé straně za sólovým kytaristou je, opět trochu zastíněná, klávesistka. Prostředek pódia je volný, a je tak dobře vidět na bubeníka Honzu, který má také mikrofon a také zpívá nezanedbatelnou částí písní.

Nejdříve hrají instrumentálně dvanáctitaktové blues v rytmu *reggae*, do kterého si pianistka a sólový kytarista oba zahrají krátké sólo. Všimám si, že dnes hraje kapela jen se dvěma elektrickými kytarami a chybí třetí, akustická, kterou lze obvykle na koncertech slyšet.

Lidé se od stolů otáčejí směrem ke kapele a pozorně poslouchají. Naproti mě si mezitím přisedají dvě slečny kolem 25 let a baví se o alkoholu a s ním spojených zážitcích ve Vagonu.

Když kapela dohraje, ozve se nepříliš silný potlesk, načež slyším někoho z kapely zvolat „my jsme se jen zahřívají“. Nato následuje druhá zvuková zkouška, na píseň *Little Help From My Friends (The Beatles)*, tentokrát se zpěvy. Na konci se žádný potlesk neozve.

Zvuková zkouška je hotová asi za deset minut a Vlasta opět přichází ke stolu a baví se se zmíněnými slečnami, které si před chvílí přisedly. Podle toho, co slyším, chodily často na koncerty, ale dnes jsou zklamané, když se dozvěděly, že původní klávesista Kamil opustil kapelu a jako záskok nyní hraje s kapelou klávesistka Laura.

Do klubu se celou dobu postupně trousí další hosté a postupně zaplňují všechny stoly. V klubu je hádám na padesát hostů.

Ve 21.45 se od pódia ozve „Tak jedem“, načež bubeník odťuká paličkami čtyři doby a kapela začne hrát poměrně svižnou píseň *Help! (The Beatles)*. Píseň je jednoznačně rozpoznatelná. Provedením silně kopíruje originál, nezdá se, že by kapela vnášela do písně nějakou invenci, zdá se, že hrají tak, jak *The Beatles* píseň nahráli na studiové desce. Hned s prvními tóny se lidé začnou pomalu zvedat od stolů a stoupat si před pódium. Když kapela dohraje, ozve se nepříliš silný potlesk, kapela ještě rychle doladí se zvukařem poslední detaily zvuku a následuje druhá píseň, opět rychlejší. Pod pódium v tu chvíli postává asi 15 lidí, zlehka se pohupují do rytmu a kývají hlavou. Když se rozhlédnu po klubu, všímám si, že zadní stoly se vyprazdňují, zatímco ty vepředu s lepším výhledem zůstávají obsazené. Důkladnější pohled také odhalí, že starší hosté mají tendenci zůstat sedět, zatímco mladší, mezi 18-30 lety, jdou k pódiumu.

Druhá píseň je již odměněna silnějším potleskem, z davu se ozve ženské „wooo!“. Následující píseň odpočítá zpěvák anglicky „one-two-three-four“ a kapela začne hrát pomalejší píseň *Come Together (The Beatles)*, oproti originálu tato verze zní o něco agresivněji (hlavě díky zkreslené elektrické

kytaře). Dav se pomalu vlní do rytmu výrazné první doby. Staří fanoušci „z doby Opatova“ se zvedají a jdou také k pódiu, kde je již přes dvacet lidí. Stoly vzadu zejí prázdnotou a lavice jsou plné bund a kabátů, které tam hosté nechali, aby jim nikdo nezabral místo. Téměř všichni návštěvníci klubu poslouchají. Když kapela dohraje, ozve se potlesk, jásání a pískot. Zatím s každou písní sílí ovace.

Při písni *All my lovin' (The Beatles)* je již vidět, že se někteří posluchači začínají kroutit v bocích do rytmu, načež však kapela trochu zklidní tempo písní *Let it be (The Beatles)*. Během prvních veršů sloky kolem mě procházejí dva asi dvacetiletí mladíci a zaslechnu jednoho z nich zpívat první verše písně. Publikum se pomalu houpá a vidím několik párů tančit „ploužák“.

Následuje rychlý rock'n'roll s občasným zaječením „woo“ ve stylu legendárního zpěváka Little Richarda. Někteří lidé tančí různé variace na tanec twist, mladý pár v zadní části publika sebou divoce kroutí. Celkem tančí tak čtvrtina publika, ale celý dav se rytmicky houpe jako vlna.

Jeden z členů kapely (nezahlédnu, který) oznamuje, že jeho přítelkyně měla narozeniny, a tak hrají píseň *Birthday (The Beatles)*, sólový kytarista uprostřed skladby zvedá ruce nad hlavu a roztleskává publikum, to po něm tleskání opakuje. Na konci písně vystoupí Vlasta do popředí a společně se sólovým kytaristou zahrají unisono sólovější pasáž.

Na kapelu celou dobu zezadu míří barevné reflektory, které vrhají střídavě červené, zelené a modré světlo. Hudebníci se často usmívají a navazují oční kontakt s publikem, obzvláště sólový kytarista, zachytí-li něčí pohled, ušklíbne se a usměje na dotyčného. Čas od času si řeknou hudebníci něco mezi sebou i uprostřed písně, načež se na sebe zasmějí, z publika však není možné slyšet co.

Následující skladba je slavný hit *Elvise Presleyho Hound Dog*, na jehož konci zahraje basa sólo, za což si Vlasta vyslouží silný potlesk. Nato zahraje sólo bubeník, kytarista vždy jen udeří na první dobu taktu příslušný akord, sólo však zůstává neodměněno. Když píseň končí, zahraje ještě kapela refrén „*You ain't*

*nothing but a hound dog*“ v polovičním tempu.

V publiku, které je složeno hlavně z mladších, návštěvníků, kolem 20 let, vidím „opatovské“, jak energeticky tančí.

Poté zazní první a také poslední skladba s českým textem, rock'n'roll *To máme mládež*. Je vidět, že tuto píseň neberou hudebníci moc vážně a hrají ji s humorem. Sólový kytarista například na konci zahraje metalové sólo, velmi rychle hraje mollovou stupnici, používá metalové techniky hry na kytaru jako je *tapping* a *hammering*<sup>8</sup>, to se do písně vůbec nehodí, na což rytmický kytarista zareaguje hrubým zachrptěním, které má napodobit metalový zpěv.

Ve 22.40 kapela ohlašuje přestávku a v klubu se rozsvítí světla, která zhasla na začátku koncertu. Posluchači i hudebníci se rozptýlí po klubu, část zůstává před pódiem a ve skupinkách hovoří, část se jde občerstvit na bar a část se jde posadit zpět ke stolům.

Potkávám Roberta M. Jednoho z věrných posluchačů hudby 60. let. Robert často navštěvuje koncerty revivalových kapel, mimo jiné je stálý host baru Woodstock, který je silně stylizován do této éry a jehož barmani mají vlastní kapelu. Robertovi je asi pětapadesát let, má bílé vlasy a trochu neupravený krátký plnovous. Do klubu přišel v dlouhém šedém kabátu a klobouku. Robert je vždy hodně upovídaný, a tak většinu přestávky trávím hovorem s ním, říká mi, na jakých koncertech byl a na jaké ještě půjde, jaké to tam bylo a koho tam viděl.

Ve 23.00 místnost potemní a bubeník, kterého jsem ani nezahlédl jít na pódium, začíná hrát, hraje chvíli sám, než se přidá klávesistka, která drží jen jeden pulzující tón. Takto chvíli vyčkávají, diváci se mezitím stahují zpět k pódiu. Po chvíli přijde na pódium baskytarista Vlasta a začne hrát sólo. Když skončí, opakuje se to samé se sólovým kytaristou. Jako poslední přichází rytmický kytarista, tentokrát bez kytary a postaví se k mikrofonu. Když je kapela kompletní rozezní se skladba *Highway Star (Deep Purple)*.

S doznívajícími posledními tóny řekne kytarista: „*vítejte do druhé půlky*,

---

<sup>8</sup> Přiklepávání strun, techniky, které umožňují hrát rychleji.

*welcome back*“. Načež následuje pomalá, zamilovaná skladba *Stand by me* (Ben E. King). Vepředu před pódiem je asi 7 páru, které pomalu tančí *ploužák*. U posledního refrénu vyzývá zpěvák publikum, aby zazpívalo refrén. Nástroje a zpěv ztichne a jen basa a bubny poskytnou základ pro zpěv diváků. Nakonec dostane opět prostor nacvičená choreografie, kdy všichni tři hráči na strunné nástroje stojí vedle sebe a nejdříve vyskakují do vzduchu do rytmu písně, poté následuje hromadné podřepnutí a pokyvování hlavou.

Zpěvák diváky pochválí: „*když jsme si tak pěkně zazpívali, tak dáme ještě jednu, tam je takový to tleskání*“. Rozezní se skladba *Crazy little thing called love* (Queen – složeno jako pocta E. Presleymu). Zde naopak kapela zpívá a *capella*<sup>9</sup> a diváci poskytují tleskáním rytmický doprovod.

Ve 23.25 si všímám, že ubylo hostů, předpokládám, že to má co do činění s posledním metrem, které odjíždí něco po půlnoci.

Trochu monotónní průběh koncertů naruší sólový výstup pianistky. Kytarista oznámí, že nyní zahraje Laura „*klasický kus*“. Ta začne hrát vážnou hudbu, diváci se rozpačitě rozhlížejí, tohle nejspíš nečekali. Když ale Laura přejde asi po minutě ke skladbám, které mi zní povědomě, diváci začnou ožívat, šum v publiku zesílí, brzy poté klávesistka zcela změní žánr a zahraje pár tónů *honky-tonky*<sup>10</sup> a postupně se přes různé krátký pasáže na country a bluesová témata propracuje k základnímu tématu *rock'n'rollové* skladby *Lady Madonna* (The Beatles). Když kapela dohraje, ozve se bouřlivý potlesk

Během písně *Knocking on heavens door* (Bob Dylan), dostanou diváci opět možnost zazpívat si refrén a zaskandovat si „Hej!“ Všímám si, že kapela hraje verzi bližší předělávce od skupiny *Guns and Roses* než originálu.

Poté kytarista prohlásí, „*tak zpátky k Beatles, přátelé*“ a rozezní se *Can't buy me love*. Celou druhou polovinu vystoupení jsem byl zhruba ve druhé řadě diváků pod pódiem a nyní, kolem půlnoci se přesouvám zpět ke stolu. U vedlejšího stolu naproti mně sedí Robert, zpívá s kapelou refrén, napodobuje

---

<sup>9</sup> Bez hudebního doprovodu.

<sup>10</sup> Barová country hudba zhruba z přelomu 19. a 20. století.

hraní na kytaru a děla rukou gesto zdviženého ukazováčku a prostředníčku, které bylo v 60. letech v USA používáno jako symbol míru.

Od stolu vidím, že u baru postává velká skupina nově příchozích, kteří pravděpodobně přišli na avizovanou Rockotéku.

V 0.05 kapela představuje jmenovitě své členy, každý si vyslouží potlesk, nejsilnějšími ovacemi je odměněn sólový kytarista a zpěvák v jedné osobě. Poté kapela oznámí poslední píseň a loučí se slovy „*uvidíme se příště, ahoj*“. Hrají skladbu *Ob-la-di Ob-la-da (The Beatles)*. Obsluha mezitím roznáší po stolech popelníky. Když kapela skončí, ozve se bouřlivý potlesk, všichni členové odloží své nástroje, stoupnou si jeden vedle druhého, chytí se za ramena a společně se ukloní. Potlesk neustává a postupně přejde v rytmické skandování „*ještě jednu*“. Hudebníci se tedy po chvíli vrátí k nástrojům a oznámí „*poslední, last one*“. Hrají *Twist and Shout (The Beatles)*, lidé u pódia zpívají refrén s kapelou a část z nich tančí twist.

Když dozní poslední tóny, klub je plný pískotu a potlesku, který postupně přejde do šumu hovoru, do toho se opět rozsvítí světla.

Stejně jako během přestávky se lidé rozptýlí mezi bar a stoly, část z nich odchází, ale dost zůstává a ještě objednává pivo. Z reproduktorů začne hrát mě neznámá rocková píseň, o něco tvrdší a novější odnož *rocku*, než jakou jsem celý večer poslouchal. Kapela si mezitím balí nástroje, zatímco nově příchozí postávají před pódium a čekají, až uvolní prostor pro tanec. Vlasta mě požádá, abych mu pomohl naložit věci do auta, venku před klubem stojí dvě auta, jedno Vlastovo, druhé kytaristovo, vypadá to, že ani jeden z hudebníků se nějak neplánuje zdržet, ještě si mezi sebou řeknou informace o nadcházejícím pondělním koncertě a rozloučí se. Já nakonec kolem 0.35 odjíždím s Vlastou, který mi nabídl, že mě na oplátku kousek svezde.

## 5.2 Zkoumané kapely

### Professor

Kapela *Professor* vznikla v roce 1989 a v současné sestavě hraje od roku 2000. Jejím domovským klubem je právě Vagon. Podíváme-li se na webové stránky kapely, ve složce termíny uvidíme, že jediné koncerty, které kapela propaguje jsou právě ty ve Vagonu, ty jsou naplánované víceméně každý měsíc až do 31. 12. 2015.

Kapela sama sebe na internetu popisuje takto:

Skupina PROFESSOR hraje repertoár 60. a 70. let, především pozdější i ranou tvorbu The Beatles a skladby Johna Lennona na sólové dráze, podstatnou část tvoří také rock'n'roll, blues a některé české hity z tohoto období.<sup>11</sup>

Na rozdíl od ostatních revivalových kapel *Professor* nehraje hudbu výhradně jedné kapely, ale mísí tvorbu napříč celými 60. lety a 70. lety.

Kapela hraje ve složení akustická kytara, sólová elektrická kytara, rytmická elektrická kytara, bicí, baskytara, klávesy. Mimoto všichni členové kapely zpívají.

Z archivu odehraných akcí zjistíme, že kapela nejen reprodukuje hudbu interpretů 60. let, ale účastní se i událostí, které jsou pro tento typ hudby významné. Kapela například pravidelně hraje u Lennonovy zdi za účelem uctění památky *Johna Lennona*. Nepředpokládám, že akce tohoto typu by byla zvlášť finančně zajímavá, buďto tedy jde jen o udržení *image* kapely, a nebo to vypovídá o vztahu k myšlenkám a hudbě *Johna Lennona*, jednoho z nejslavnějších interpretů 60. let a nositele myšlenek s touto dobou spojené, jako láska a mír.

---

<sup>11</sup> Dostupné na stránkách <http://www.imagine.cz/>



## Janis Joplin revival

Kapela *Janis Joplin revival* vznikla v první polovině 90. let. Stejně jako pro *Professor* je i toto uskupení domovským klubem Vagon. Repertoár kapely tvoří převážně písně *Janis Joplin* během jejího působení v kapele *Big Brother and the Holding Company* (1966–1968) a její vlastní sólové kariéry (1969–1970).

Kapelu tvoří tři muži, baskytarista, kytarista a bubeník a žena zpěvačka. Webové stránky kapely uvádějí ještě druhou kytaristku (což by odpovídalo složení původní kapely z 60. let), ale ta se žádného ze sledovaných vystoupení nezúčastnila.

Je zajímavé, že rozhodnutí zpěvačky založit revival *Janis Joplin* vycházelo ne z jejího hudebního vkusu, ale bylo poměrně praktické.

„Když se tedy poprvé setkala s názorem, že její hlas se podobá chrapláku *Janis Joplin*, nevěděla v podstatě o koho jde, a ani ten žánr ji moc nebral za srdce.“<sup>12</sup>

## Led Zeppelin revival

Kapela o sobě na internetových stránkách píše toto:

Led Zeppelin Revival je pražská skupina, založená v roce 2001. Původně se jednalo o revival pod názvem *The Steam* hrající skladby skupin *Cream*, *Free*, *J.Hendrix* a *Led Zeppelin*, postupem času se však ukázalo, že z hlediska návštěvnosti koncertů je vhodné aplikovat levný reklamní trik, a to přejmenovat se na *Led Zeppelin Revival*. Tato strategie byla úspěšná, na koncerty poté začali chodit i cizí lidi. Nyní skupina koncertuje zejména v pražském klubu *Vagon*, též v klubech mimo Prahu a na festivalech.<sup>13</sup>

Kapelu tvoří čtyři členové, baskytarista, kytarista hrající na elektrickou kytaru, bubeník a zpěvák, svým složením tedy skupina kopíruje originál. Zpěvák

<sup>12</sup> <http://www.joplin.cz/index.php/historie>

<sup>13</sup> <http://www.led-zeppelin-revival.cz/band.htm>

dokonce hraje i na foukací harmoniku stejně jako *Robert Plant*.

Ač kapela čerpá spíše z hudby let 70., původní *Led Zeppelin* vznikli v roce 1968 a stále jsou zde stále výrazné motivy předchozího desetiletí, ať již po hudební stránce (silný vliv tzv. Britské invaze<sup>14</sup>), tak i po stránce vizuální.

### **5.3 Analytické kategorie**

#### **Příchod diváků**

Prvním věc, kterou příchozí návštěvník vidí je plakát upozorňující na koncert, který bývá nalepený na prosklených dveřích u vchodu z ulice. V některých případech je plakát nahrazen papírem, na kterém je fixou napsáno datum a název kapely. Další plakát bývá k vidění pod schody u vchodu do klubu samotného.

Za dveřmi klubu, většinou na barové stoličce přistrčené k baru, sedí člověk, který je pověřen výběrem vstupného. Je to vždy muž. Na baru u něj je postavena cedulka, na které je uvedena cena vstupného pro dnešní koncert. Většina návštěvníků zamíří přímo k němu, když se stane, že někdo jde dál kolem něj, je upozorněn, že koncert je placený. To, že lidé občas projdou kolem, se stává proto, že výběrčí nemá žádné distinkce, které by signalizovaly, že je klubem pověřen k výběru vstupného.

Po zaplacení vstupného (to je většinou stanovené na 100–150 Kč, pro studenty s platným průkazem ISIC 50 Kč) vezme výběrčí dětské razítko, zvedne ho a čeká, až si návštěvník vyhrne rukáv a nastaví ruku. Razítko slouží místo vstupenky. Pokud někdo opustí klub, razítko slouží jako důkaz o zaplacení vstupného.

Když návštěvník dostane razítko, zamíří ke stolům, pokud jsou ještě volné. Hosté, kteří přijdou později (nelze říct přesný čas, o víkendu se stoly obsazují

---

<sup>14</sup> Boom britské rockové hudby v polovině 60. let, hudba byla výrazně ovlivněná starými bluesovými a rock'n'rollovými interprety

rychleji než během všedních dnů) a vidí, že všechny stoly jsou obsazeny, se postaví dozadu do publika tak, aby viděli a slyšeli kapelu, ale zároveň se mohli bavit mezi sebou.

## **Obsazení stolů**

První hosté přicházejí zhruba hodinu před začátkem koncertu a postupně obsazují volné stoly. Jako první jsou obsazeny ty stoly, které jsou blíže pódiu. Úplně nejbližší však často zůstávají volné, a to buď proto, že jsou rezervovány pro známé a příbuzné kapely nebo proto, že jsou příliš blízko pódiu a hluk by bránil konverzaci.

I přesto, že je v klubu k dispozici šatna, většina hostů její služby nevyužívá. Volné kusy oděvu namísto toho nechávají na lavicích a židlích a tím dávají ostatním najevo, že i v jejich nepřítomnosti je místo obsazené. Často se stává, že je i několik stolů zcela volných, ale židle a lavice jsou posety odloženými svetry a mikinami, což ostatní návštěvníci zpravidla respektují a místa nechávají volná.

Pokud jsou hosté jen dva, obvykle se posadí vedle sebe na lavici u zdi tak, aby viděli na pódium a mohli se i přes hluk pohodlně bavit. Větší skupinky (maximálně 6 lidí, pokud je skupina větší rozpadá se na dvě menší, to je dané rozměry stolu a hlasitostí hudby) se usazují rovnoměrně kolem stolu ze všech stran.

## **Hovor/Poslech**

Návštěvníky lze v této kategorii rozdělit do dvou zcela základních skupin podle toho, zda se věnují hovoru či poslouchají hudbu. Hranice ovšem nejsou zcela jasně zřetelné, spíše než fixní skupiny se jedná o spektrum pozornosti, na kterém návštěvníci oscilují. Co vyvolává větší pozornost je například známá skladba, hit kapely. Pokud návštěvník rozezná píseň (to se většinou stane hned po prvních tónech), zpozorní a začne i fyzicky reagovat a hudbu pokyvováním nebo rytmickým klepáním ruky do stolu. Tyto signály většinou jeho společníci

rozeznají a také na místo hovoru obrátí svou pozornost k hudbě. Takovéto skladby pak označují jako *signální písně*.

Když naopak hraje kapela méně známe skladby nebo skladby, které jsou podobně rytmizované, začne pozornost posluchačů upadat a opět se vrací k hovoru, než se ozve další *signální píseň*.

## **Prostor před kapelou**

Na každém koncertě se část návštěvníků postaví do zhruba čtvercového volného prostoru před kapelou. Veškerý tanec se odehrává právě v tomto prostoru. Většinou již s prvními tóny kapely se sem část diváků začne přesouvat, ale zpočátku pouze postávají a nanejvýš se rytmicky pohupují. Také vzdálenost od kapely je větší, obvykle diváci utvoří nepravidelný půlkruh dva až tři metry od kapely. Až jak koncert postupuje, někdy se stane, že tato mezera zmizí. Ne však nezbytně, v některých případech zůstane prostor před pódiem volný. Pokud je diváků dost na to, že vyplní celý prostor, většinou zformují nepravidelné řady. Stane-li se, že dva diváci patří k sobě, postaví se vedle sebe tak, aby se mohli jeden k druhému naklonit a překřížit hudbu, pokud chtějí něco sdělit. Pokud se jedná o pár, žena se někdy postaví před muže, který ji chytí kolem pasu. Komunikace pak může probíhat přes rameno.

Čím blíže jsou diváci kapele, tím jsou zpravidla aktivnější. Nejvíce tančících lze pozorovat v prvních řadách. Zároveň je tanec zde intenzivnější, jsou více zapojovány ruce a pohyby jsou ráznější. V zadnějších řadách je možné pozorovat spíše pohupování se v bocích a kolenou doprovázené kýváním hlavy do rytmu.

## **Vzhled kapel**

### ***Professor***

Kapela dodržuje jednoduchý *dress-code*. Černé tričko nebo košile, většinou bez potisku, k tomu tmavé kalhoty/džíny a tmavé, většinou kožené boty. Co se účesů týče, všichni členové kapely až na klávesistku a bubeníka mají krátké

vlasý, většinou moderního stříhu. Jediný bubeník má účes, který je poměrně přesnou kopií účesů členů *The Beatles* v polovině 60. let.

Na téma oblečení kapely jsem se zeptal baskytaristy Vlastimila N. Podle něj revivalové kapely, které nosí kostýmy, aby vypadaly více jako originál, jsou „šaškovské“ a prý pro ně má označení „ultra-revivaly“. Sám tento přístup prý nemá rád, ale druhým dechem přiznává, že tato strategie pomáhá přilákat fanoušky.

### ***Janis Joplin revival***

Stejně jako kapela *Professor*, i toto uskupení upřednostňuje spíše strohý styl oblékání. Všichni hudebníci mají na sobě jednobarevná, většinou tmavá trička a džínsy. Jedinou výjimku tvoří zpěvačka, která se jak hlasově tak i vizuálně snaží napodobit *Janis Joplin*. Časté jsou u ní velké pytlovité halenky, kombinace výrazných barev, množství náramků, přívěsků a náhrdelníků a korálů na krku. I mírně neupravené rozpuštěné vlasý, kterými divoce mává a nechává je viset přes obličej, připomínají původní zpěvačku.

Porovnávám-li fotografie původní kapely *Janis Joplin – Big Brother and the Holding Company*, musím konstatovat, že až na zpěvačku zde po vizuální stránce podoba nepanuje. Snad jediný znak, který je shodný, je délka vlasů současného kytaristy Vladimíra Švandy, tomu sahají jeho dnes již ustupující bílé vlasý pod ramena.

### ***Led Zeppelin revival***

První kapela, vizuálně blíží se originálu. Mimo kytaristu mají zbývající tři členové dlouhé neupravené vlasý. Dalším poměrně typickým znakem jsou delší vousý u výše zmíněných hudebníků. Kapela je oblečena o něco volněji než doposud zmíněné revivaly. Všímám si volných triček, kalhot mírně do zvonu, batikované triko na baskytaristovi, košil s pestrými vzory apod. Odhalený hrudník ve stylu zpěváka *Led Zeppelin Roberta Planta* jsem ovšem nezaznamenal.

## Vzhled posluchačů

Na koncertech není dodržovaný žádný *dress-code*. Většina návštěvníků přichází oblečena neformálně. Velká část oděvu pochází předpokládám z obchodů s cenově dostupným zbožím (C&A , H&M apod.). Mezi nejčastější kusy oděvu patří u mužů jednobarevné či pruhované svetry, kostkované košile, jednobarevná trička, čas od času lze zahlédnout i trička s názvy kapel (*Nirvana*, *Iron Maiden* apod. Potisky, které by se týkaly přímo zkoumaných kapel, jsou velkou výjimkou.), co se týče kalhot, drtivá většina mužů nosí džíny, případně plátěné kalhoty. Na nohou si nejčastěji všímám tenisek, bot typu *Converse* a vycházkové obuvi. Oproti mým očekáváním jsou dlouhé vlasy u mužů spíše výjimkou, většina posluchačů má krátké až středně dlouhé vlasy.

Trochu mimo tento popis stojí muži-posluchači nad zhruba 50 let, zde čas od času vidím *archetyp rockera*, tedy kožená bunda, případně džínová vesta, na které jsou nášivky kapel. Na každém koncertě se jeden či dva takoví muži objeví, jsou ale vždy v menšině oproti zbytku mužské části návštěvníků.

Co se žen týče, panuje ve vzhledu větší diverzita. Mezi evergreeny patří opět košile, svetry a tílka, častější jsou různé vzory. Dále se nejčastěji objevují sukně, většinou delší – pod kolena, ke kotníkům, alternativou jsou šaty a přiléhavé kalhoty, obvykle džíny tmavých barev. Četnější jsou různé doplňky, jako jsou přívěsky, náramky a náušnice.

Porovnávám-li vzhled posluchačů s fotkami z koncertů 60. let, první, čeho si všímám, je absence kontrastních barevných kombinací. Mnou zkoumaní diváci jsou většinou oblečeni jednodušeji, jednotlivé kusy oděvu k sobě více ladí. Naopak mezi kusy oděvů, které bylo možné vidět jak tehdy, tak dnes, patří pánské košile a džíny.

## Neverbální projev posluchačů

Již na první pohled si lze všimnout, že se posluchači v tomto ohledu dělí v zásadě do dvou skupin, které ovšem nejsou pevně dané a existuje zde mezi nimi značná mobilita. Toto dělení je odvozeno od toho, kde se návštěvník

nachází, zda u stolu nebo v prostoru před kapelou. Z toho se pak dále odvíjí míra participace návštěvníků.

Aktivní část obecnstva lze nalézt v prostoru před pódiem. Zde lze často sledovat různé variace tance, od lehkého pohupování se, po napodobování starých tanců jako *charleston* a *twist*, což je asi nejvíce odlišující vizuální znak chování na koncertech revivalových kapel 60. let. Je zajímavé, že tyto dva tance od sebe dělí několik dekád, a přesto jsou někdy tančeny společně na jednu píseň. Soudím, že oba tance spadají u většiny lidí do jediné kategorie *oldies*, a proto mezi nimi nerozlišují. Dalším příkladem může být situace, která nastala, když kapela *Professor* hrála píseň *Back in USSR*, což je rock'n'rollová píseň od skupiny *The Beatles*. Uprostřed písně jsem si všiml, že několik diváků napodobuje tanec z filmu *Pomáda (Náš aut'ák)*. Což je tanec z muzikálu *Pomáda*, který se odehrává na konci 50. let. Stejně jako u výše zmíněného charlestonu je zde vidět, že posluchači nemají úplně přesně vymezené období 60. let a objevují se i znaky z jiných let.

Mezi další neverbální projevy patří poskakování do rytmu, zvedání rukou nad hlavu provázené zavýskáním a v neposlední řadě tleskání do rytmu.

*Většina z nich (diváků pod pódiem) je aktivní, zpívají s kapelou refrény, tančí, skáčou a tleskají do rytmu. Po každé písni posluchači zatleskají, když poznají začátek známé písně, začnou hlasitě jásat.*

(koncert Professor pátek 9. 11. 2012)

Je vidět, že míra participace je různá a záleží na samotném posluchači, jak moc se zapojí. Obecně se dá říci, že stupeň participace je vyšší se snižující se vzdáleností od kapely.

Některé znaky lze sledovat i u druhé skupiny. Ta sedí u stolů, většinou kolem jednoho stolu sedí 2 až 5 lidí. Tyto návštěvníky lze dále rozdělit na ty, kteří téměř vůbec neposlouchají a věnují se pouze rozhovoru a společenskému popíjení. Druhou podskupinou jsou ti posluchači, kteří poslouchají hudbu od

stolů, jejich pohledy jsou často upřeny na pódium. Během písní lze často sledovat, jak pohupují hlavou do rytmu, případně rytmicky plácají do stolu. Na konci písně obvykle zatleskají.

Jak jsem zmínil výše, obě skupiny se prolínají a návštěvníci tak často migrují mezi stoly a pódium.

Nelze však říci, že pouze posluchači, kteří stojí před pódium vnímají hudbu. I návštěvníci sedící u stolů často sedí otočeni směrem k pódium a pozorně poslouchají. Jejich pozornost většinou kolísá, často se stává, že skupina u stolu je zabrána do hovoru, když ale zazní úvod nějaké podvědomé písně, hned zpozorní, otočí se ke kapele a poslouchají.

*Pozornost lidí přichází hodně ve vlnách podle toho, co zrovna kapela hraje, pokud hraje nějakou známou píseň, lidé již od prvních tónů zpozorní.*

(koncert Led Zeppelin revival pondělí 29. 12. 2014)

*Kapela oznamuje píseň Drive my car, Radka poskočí radostí, prý má tuhle píseň ráda, když zazní refrén, Gabriela vykřikne, „To znám!“. Dokonce s naprostou přesností uprostřed písně rukou naznačí melodickou linku hranou na piáno, která se v celé písni vyskytne jen jednou. Během písně Ticket to ride (The Beatles) od skupiny slečny do rytmu písně „dirigují“ opět je vidět, že znají délku tónů a jejich pohyby odpovídají rytmu a melodii písně.*

(koncert Professor sobota 28. 3. 2014)

Jsou ale i takoví návštěvníci, kteří pozorně sledují celý koncert, mezi tento typ posluchačů patří většinou starší návštěvníci nad 40 let. Soudím, že buď již pro svůj věk nepovažují za naplňující či důstojné tančit s o generaci mladšími posluchači, nebo již nemohou fyzicky stačit tempu ostatních.

*Žena kolem 40 let vedle mě si celý koncert soustavně pokyvuje hlavou, a když si všimne mého pohledu usměje se a souhlasně pokyvuje, jakože hudba*



*je dobrá a oba to víme.*

(koncert Led Zeppelin revival pondělí 29. 12. 2014)

## **Verbální projev posluchačů**

Před koncertem, v jeho průběhu i po jeho skončení je prostor Vagonu neustále vyplněn šumem hovoru. Návštěva koncertu je pro většinu hostů také společenská záležitost, příležitost popovídat si s přáteli, soudím tak z toho, že je spíše výjimka vidět někoho samotného, většina hostů přichází v párech až v několikačlenných skupinkách.

Většina hovorů se odehrává u stolů, obecně by se dalo říci, že čím dále jsou hosté od pódia, tím méně pozornosti věnují hudbě a více hovoru. Rozhovory však probíhají všude, před pódiem však jsou omezeny hlasitostí hudby.

Témata se pohybují od všedních záležitostí a témat zcela nesouvisejících s hudbou až po komentáře ke vzhledu či výkonu kapely.

Mezi lidmi stojícími u pódia je poměrně běžné, že některý z posluchačů zakřičí mezi písněmi název písně který by chtěl slyšet, některé kapely vyhoví jiné ne. Vzhledem k hluku se většina projevů mířených ke kapele omezuje na jedno dvě slova názvu písně, případně citoslovce „Jó“, „Héj“ a podobně.

Přikládám jeden z ústřížků rozhovorů vedený dvěma ženami kolem 50 let. Jde o ilustraci, jakým způsobem probíhají komentáře mířené ke kapele. Obě ženy jsou usazeny u stolu vedle sebe na lavici tak, aby obě viděly na pódium. Z předchozího pokusu o rozhovor již vím, že „tuhle hudbu poslouchají už odmala“. Bohužel jsem s nimi nemohl uskutečnit delší rozhovor, jelikož byly poměrně nesdílné a cítil jsem, že nemají zájem odpovídat na mé otázky. Předtím, než jsem odešel, jsem však zaslechl krátký dialog, který proběhl mezi jednotlivými písněmi:

*„Ona se do ní (Janis Joplin) stylizuje no.“*

*„Ale je dobrá.“*

*(...)*

„*To se mi líbí, šikovná.*“

(koncert Janis Joplin revival úterý 31. 3. 2015)

Je patrné, že divačky mají poměrně přesnou představu, jak má *Janis Joplin* vypadat a jak má zpívat.

### **Klíčová slova a slovní spojení**

Zde jsou zachycena některá slovní spojení, která lze často zaslechnout. Většina těchto projevů se týká interakce mezi diváky a kapelou.

**Díky** – Je zvykem, že kapela po každé písni, za kterou je odměněna potleskem, poděkuje publiku.

**Ještě jednu** – Poté, co kapela dohraje poslední píseň a oznámí konec svého vystoupení, může se stát, pokud je publikum spokojeno, že diváci začnou jednohlasně skandovat „Ještě jednu“. Většinou od kapely následuje přídavek.

**Hobluj!** – Vyjádření podpory hudebníkovi, většinou kytaristovi během sóla.

**Představení hudebníků** – Obvykle probíhá na konci koncertu. Jsou dvě možnosti, buďto po skončení písně zpěvák oznámí jména jednotlivých členů společně s nástrojem, na který hrají, nebo častější možnost, zpěvák představí hudebníky během poslední písně. Např. „*Honza, elektrická kytara*“, načež obvykle následuje sólo.

**Zpěv písní s kapelou** – Pokud kapela hraje nějakou známou píseň (*Stairway to heaven, Yellow submarine, Twist and shout...*), tak posluchači zpívají s kapelou. Často se stává, že u stolu sedí proti sobě dva posluchači a pokud si jeden z nich všimne, že druhý zpívá tak se k němu připojí, načež je odměněn úsměvem a souhlasným pokýváním hlavy.

## Hudební analýza

### ***Drive My Car – The Beatles***

Píseň, jejímž autorem je Paul McCartney a spoluautorem textu John Lennon se poprvé objevila na desce *Rubber Soul* vydané v roce 1965. Jde o poměrně svižnou skladbu v tempu 120 BPM<sup>15</sup> ve čtyřčtvrtovém rytmu. Nástrojové složení je rytmická elektrická kytara, sólová elektrická kytara, elektrická baskytara, piano, tamburína, bicí souprava, kravský zvon. Je jasné, že takové množství nástrojů nemohla čtyřčlenná kapela zvládnout najednou, proto bylo u nahrávky využito vícestopé nahrávání. Bohužel neexistuje živá nahrávka písně a na videozáznamech, které jsou dohledatelné hrají *The Beatles* tzv. na *playback*, což znamená, že nehrají, ale jen předstírají hru, zatímco v pozadí hraje studiová nahrávka. Na videozáznamu hraje kapela ve složení sólová a rytmická kytara, baskytara a bicí souprava. *Lennon* a *McCartney* společně obstarávají hlavní zpěv a *Harrison* zpívá vokály v pozadí.

Kapela *Professor* hraje tuto skladbu ve složení: sólový kytarista, rytmický kytarista, pianista, zpěvák s tamburínou, baskytarista s vokály, bubeník je zároveň druhý zpěvák. Je tedy patrné, že větší počet členů umožňuje kapele hrát víceméně všechny nástroje obsažené na studiové nahrávce.

### ***Verze kapely Professor***

Píseň začíná krátkou melodií na zkreslenou elektrickou kytaru, do které se na třetí dobu připojí basová kytara. Na poslední, osmou dobu bicí zahrají krátký přechod na virbl, po kterém následuje klasický rockový rytmus s hi-hat činelem hraným na osminy, virbl dodává důraz na offbeat<sup>16</sup> a basový buben střídavě hraje na první dobu jeden nebo dva údery.

Hned s nástupem bicích začíná na druhou dobu zpěv sloky. Zpěv ve sloce má jednoduchý rytmus s důrazem na každou dobu a je poměrně monotónní. Zpěvák hraje na tamburínu pravidelné čtvrtkové noty, ovšem občas uzpůsobí

---

<sup>15</sup> Beats per minute – údery za minutu

<sup>16</sup> Důraz na liché doby.

rytmus tamburíny zpěvu. Sloka má osm taktů a je ukončena přechodem na bicí. Refrén pak má zpěv o něco melodičtější a objevuje se zde tzv. *call and response* (volání a odpověď), zpěváci zazpívají „*Baby you can drive my car*“ načež jim odpoví piano pěti rytmizovanými údery, v dalším taktu zpěváci zazpívají „*Yes I'm gonna be a star*“ a piáno odpovídá stejnou melodií jako v předchozím případě. Když pak podruhé zazní „*Baby you can drive my car*“ následuje další text „*And baby I love you*“ který je podpořený přechodem na bicí, čímž umocňuje gradaci refrénu, následují pak dva takty melodie hrané na zkreslenou kytaru a poté se opakuje sloka a refrén ve stejné podobě jako napoprvé, jedinou změnou je konec refrénu, zde na posledním taktu přestane hrát vše mimo tamburíny a hi-hat činelu a zpěváci plus vokalista jednohlasně zazpívají „*Beep beep 'm beep beep YEAH!*“ ve velmi vysoké poloze. S prvním taktém se pak rozezní kytarové sólo hrané v mollové pentatonice, sólo trvá osm taktů a je ukončeno přechodem na bicí, po kterém následuje další refrén, tentokrát stejný jako první, sloka a poslední refrén, kde kytarista zahraje odpověď společně s piánem. Refrén je ukončen pětkrát opakovaným „*Beep beep 'm beep beep YEAH!*“, s posledním „*YEAH!*“ pak všechny nástroje zahrají finální tón a píseň končí.

Porovná-li verzi kapely s originálem, všímám si určitých podobností i odlišností. Po formální stránce hrají obě kapely píseň stejně, myšleno tak, že obě kapely hrají na své nástroje stejné melodie, i bicí včetně přechodů jsou víceméně shodné. Také struktura písně je stejná:

předehra – sloka – refrén 1 – sloka – refrén 2 – sólo – refrén 1 – sloka – refrén 2 – konec

Dokonce i tempo obou skladeb je totožné, verze obou kapel trvá zhruba dvě minuty dvacet sekund. Jediný rozdíl je, že *The Beatles* ukončují píseň do ztracena, což je ale pro živé vystoupení neproveditelné. Další podobnost je využití dvojhlasu po celou dobu písně a zapojení vokalisty, a to pouze na pasáž

„Beep beep 'm beep beep YEAH!“

Přesto je rozdíl mezi nahrávkami slyšitelný na první poslech, kapela *Professor* hraje agresivněji. Kytary jsou zkreslenější a hlasitější než na originální nahrávce. To je samozřejmě dáno i typem kytary, který kytaristé využívají. Zatímco *The Beatles* používali pololubové, tedy duté kytary s velkým korpusem, kytaristé kapely *Professor* používají menší kytary typu stratocaster a superstrat, které jsou na rozdíl od lubových kytar masivní, celodřevěné a mají jiný typ snímačů. Tyto kytary mají řezavější a agresivnější zvuk, což je dáno tím, že nejsou duté a při větším zkreslení nezpůsobují tak silnou zpětnou vazbu, tedy nepříjemné pískání, které se často objevuje u příliš zkreslených dutých kytar. Proto je i zvuk kapely *Professor* agresivnější a zkreslenější.

Také bubeníkova hra na činely je důraznější než na nahrávce *The Beatles*. Zatímco *Starr* hraje v zásadě celou píseň na hi-hat činel a další činel používá jen na občasné zdůraznění první doby, bubeník *Professor* hraje refrén na činel nazývaný ride, který má mnohem hlasitější a pronikavější zvuk.

Z porovnání tedy vychází to, že kapela věrně napodobuje jádro písně a její strukturu. Hraje však píseň mnohem agresivněji, což přisuzují tomu, že považují za podstatné, aby píseň byla hraná tak, aby byla co možná nejenergičtější a hlasitá. Důvodem může být to, že diváci lépe reagují na písně, které jsou agresivní a hlasité a dá se tak na ně lépe tančit.

### **Summertime – Janis Joplin; Big Brother & The Holding Company**

Summertime je původně jazzový standard složený v roce 1934 *Georgem Gershwinem*. *Janis Joplin* a její doprovodná kapela *Big Brother and the Holding Company* vytvořili velmi specifickou verzi této písně, která se objevila na albu *Cheap Thrills* v roce 1968. Nástrojové obsazení v této písni je sólová kytara, doprovodná kytara, baskytara, bicí souprava a samozřejmě zpěv *Janis Joplin*. Je důležité upozornit, že například na dochovaném živém záznamu z roku 1969 je mimo již zmíněnou sestavu možnost slyšet v hrát dechovou sekci a varhany

### **Verze Janis Joplin revival**

Kapela *Janis Joplin revival* v této verzi hraje pouze ve složení kytara, baskytara, bicí a zpěv. Píseň je velmi pomalá a hraná ve tříčtvrtovém rytmu a začíná víření na činely, baskytarista hraje na každou dobu jeden tón a podtrhuje základní akordy písně, kytarista hraje poměrně dlouhý úvodní sólový part, který v sobě nese prvky barokní hudby. Bubeník z víření postupně přejde do triol hraných na činel. Když kapela asi po 30 sekundách dohraje úvodní pasáž nastoupí zpěvačka s textem „*Time, time, time*“, zpívá tiše a poslední slovo na konci melismaticky ozdobí<sup>17</sup>, navíc každé „*time*“ je podtrženo úderem do basového bubnu. Kytarista pod zpěvem vybrnkává akordy. Zpěvačka přidá frázi „*Time, baby*“. Píseň zní do této chvíle velmi rytmicky neuspořádaně, ale s nástupem dalšího taktu kytarista začne hrát trsátkem celé akordy namísto aby je vybrnkával, navíc tím, jak zesílí své úderky více vyzní, že kytara má zkreslený elektrický zvuk. Zpěvačka také zesílí svůj hlas. Velmi často používá vibrato. I přesto, že je text anglicky není rozumět tomu, co zpívá. Po této hlasitější části bubeník zahraje přechod a kapela se opět vrátí k předchozí pasáži, tedy k té kdy kytarista vybrnkává, bubeník a baskytarista jak se zdá hrají stále ten samý podklad. Poté hudba opět graduje, zpěvačka zazpívá dlouhý tón, jak se zdá zpívá zde z plných plic. Poté následuje opět úvodní kytarový part, tentokrát ale zahráný hlasitěji, také bubeník zde hraje silněji. Z úvodního partu kytarista postupně přejde do sóla, které se zdá improvizované, v sóle hraje některé motivy a variace na úvodní pasáž. Když sólo skončí, kytarista opět začne hrát jemněji a vybrnkává akordy jako již dříve, z vybrnkávání po několika taktech přejde k hraní celých akordů. Baskytarista po celou dobu jen podkresluje základní akordy, jen občas na konci fráze zahraje krátkou frází, kterou spojí dva akordy. Zpěvačka začne vždy se zpěvem textu, a postupně skončí jen u improvizovaných frází bez textu, v těchto frázích zpívá hlasitěji a také chraplavěji, tyto pasáže slouží jako gradace k třetímu zopakování úvodního kytarového partu, kterým píseň také končí.

---

<sup>17</sup> Řada tónu zazpívaných na jednu slabiku, opak sylabického zpěvu, kdy jedné notě odpovídá jedna slabika.

Struktura písně by se dala zapsat takto:

kytarový part – sloka A (klidnější) – sloka B (agresivnější) – kytarový part –  
kytarové sólo – kytarový part – sloka A (klidnější) – sloka B (agresivnější) –  
kytarový part

Porovnávám-li tuto verzi s originálem se studiovou nahrávkou a živým záznamem je zde několik patrných rozdílů. Všechny verze začínají stejně, tedy vířením na činel a následným kytarovým partem, ovšem baskytara u originální kapely hraje rytmicky i melodicky složitěji. Také kytarový part se v několika tónech liší, je ale jasně poznat, že se jedná o stejnou melodii.

Zatímco *Janis Joplin* revival začíná textem „*Time time time*“, původní zpěvačka začínala vždy textem „*Summertime, time time*“, a v podobném duchu se nesou i další odlišnosti v textu, zdá se, že zpěvačka revivalu slova používá jen jako nástroj pro text, zatímco *Janis Joplin* více vyslovovala a dávala důraz i na text, nejen melodii zpěvu. Z porovnání živé a studiové verze je patrné, že *Janis Joplin* značnou část spíše improvizovala, proto se ani zpěvačka revivalu nesnaží o přesnou interpretaci některé verze, ale v duchu písně ji interpretuje po svém, se stejným důrazem na melismatiku na konci frází.

Z analýzy písně vyplývá, že pro kapelu zde je nepodstatnější zachytit ten element hudby *Janis Joplin* a její doprovodné kapely, který je charakteristický. V tomto případě je to důraz na improvizované pasáže v rámci základní kostry písně, tomu odpovídá i úloha hudebníků, kytarista a zpěvačka jsou v popředí a dostávají prostor, zatímco rytmická sekce plní pouze úlohu těch, kteří drží onu kostru písně.

## **5.2 Signální písně**

Koncept *signální písně* jsem vytvořil jako pracovní koncept během práce v terénu. Jde o píseň, která téměř okamžitě obrátí pozornost diváka, který dosud

hudbě nevěnoval příliš pozornosti, ke kapele. *Signální píseň* je zpravidla schopná ukončit hovor, pokud jeden ze zúčastněných píseň pozná. Ostatní účastníci hovoru poznají, co se děje a po vzoru člověka, který dal jako první signál k pozornosti, se i oni zaposlouchají. Pokud se stane, že tento signál někdo se zúčastněných ignoruje a dále mluví na *probuzeného*, ten obvykle sice odpovídá, ale během hovoru neudrží oční kontakt, ale tře oči od kapely k člověku, který na něj mluví. Zároveň je takto *vynucený* hovor doprovázen pokyvováním hlavy, či poklepáváním. Tyto signály jsou většinou i neznalým posluchačem rozpoznány.

Pozornost většinou nevydrží po celou délku písně, buďto se vždy zvýší během známého refrénu, pak lze často pozorovat i polohlasný zpěv, či jen otevírání úst naprázdno a naznačování slov, nebo na začátku písně, během rozpoznatelného úvodního motivu písně, většinou hraného na kytaru. V obou případech ale postupně zájem slábne již během písně.

Druhá situace, která nastane během *signální písně*, je, že se diváci začnou zvedat od stolů a jdou do prostoru před pódiem. Také tanec, obzvlášť pokud se jedná o rychlou píseň (*signální píseň* může být i pomalá), se zintenzivňuje, je častější zvedání rukou nad hlavu, pískot a zpěv s kapelou. Některé kapely, například *Professor* tohoto využívají a v písních o kterých vědí, že mají takovýto účinek, zapojují diváky více, například několikrát zopakují refrén a nechají pak diváky, aby jej zaspívali sami, jen s doprovodem baskytary a bicích. Příkladem signální písně může být skladba *Twist and Shout*. Jde o píseň s jasnou, snadno zapamatovatelnou melodií, která je po většinu času založena na opakování tří durových akordů. Hlavní zpěvák předzpívává text, který poté druhý a třetí zpěvák zopakují. Tento koncept umožňuje i písně neznalému divák se snadno zapojit již při prvním poslechu. Zde je pro ilustraci úryvek z textu písně.

Well, shake it up, baby, now (Shake it up, baby)

Twist and shout (Twist and shout)

C'mon c'mon, c'mon, c'mon, baby, now (Come on baby)



Come on and work it on out (Work it on out)

Well, work it on out, honey (Work it on out)

You know you look so good (Look so good)

You know you got me goin', now (Got me goin')

Just like I knew you would (Like I knew you would)

Well, shake it up, baby, now (Shake it up, baby)

Twist and shout (Twist and shout)

C'mon, c'mon, c'mon, c'mon, baby, now (Come on baby)

Come on and work it on out (Work it on out)

To, že kapela *Professor* takto využívá signální písně dokazuje, že tento koncept dobře znají. Jak z mých pozorování, tak i z rozhovorů s členy kapely jsem zjistil, že se jedná vždy o ty samé písně, na které lidé reagují.

### **5.3 Interpretace analytických kategorií**

Úkolem hudebního antropologa je především interpretovat pozorované. Z výše popsaných analytických kategorií jsou patrné určité charakteristiky obrazu hudby 60. let, a jak je tento obraz aktéry vytvářen.

Již samotné prostředí klubu může reprezentovat hodnoty, které jsou pro posluchače 60. let podstatné. Klub není jednostranně zaměřený na hudební žánry 60. let, jedná se o rockový klub obecně, probíhají zde mimo jiné koncerty metalových či folkových kapel a klub proto musí odpovídat požadavkům více či méně odlišných skupin. Prostředí baru tak musí řídit nejnižším společným jmenovatelem.

Prvním znakem s výpovědní hodnotou je absence nadměrné výzdoby. Klub je vybaven stroze, trochu zjednodušeně řečeno, v klubu je pouze bar, stoly a pódium. Dekorativnost tedy není něčím co by bylo pro aktéry podstatné. Během koncertů je klub potměnlý a ostrovy světla jsou jen bar, stoly v zadní části

klubu a pódium s kapelou, což ukazuje, kterým směrem je nasměrována pozornost návštěvníků. Návštěvníci se chtějí buďto posadit dále od hudby a hovořit, nebo pozorovat kapelu a pak tedy nestojí o rušivé faktory.

Pro koncerty je dále příznačné rozdělení diváku dle věku. Mladší generace, tedy návštěvníci ve věkovém rozmezí 18–30 let chodí do klubu častěji *pařit*, tedy hlavně pít alkohol a zatančit si. Proto je lze častěji nalézt v prostoru před kapelou. Z toho vyplývá, že oceňují hlavně rychlejší jednoduše rytmizované písně, na které mohou tančit. Bouřlivější reakce publika jsou totiž téměř vždy na svižnější skladby, jako například *Twist and Shout (The Beatles)* či *Piece of my Heart (Janis Joplin)*. V publiku nelze vizuálně přesně určit jaký je poměr těch, kteří se o hudbu hlouběji zajímají a těch, kteří jsou zde náhodou nebo jako doprovod svých přátel. Ze sledovaných reakcí je však jisté, že značná část posluchačů má alespoň nějakou představu toho, co je hudba 60. let. Mezi tanci je možné pravidelně sledovat tanec *twist*, který je *správně* tančen na *rock'n'rollové* skladby. Také reakce na písně je úměrná popularitě, kterou měly v 60. letech. Nejúspěšnější skladby původních interpretů jsou nejlépe hodnoceny i současným publikem. To se projevuje hlasitějšími reakcemi, jako je pískot a jásos, větší interakcí s kapelou, tedy tleskání do rytmu, zpěv refrénů, a frekventovanější výskyt tance. Je samozřejmě otázkou, zda to, že posluchači nejvíce oceňují stejné písně jako lidé v 60. letech je dáno tím, že přejímají hudební vkus svých předchůdců, nebo je to proto, že oceňované písně jsou napsané lépe. Druhou možnou odpovědí je, že některé písně jsou již hluboce zakořeněné v podvědomí většiny obyvatel. To může být způsobeno jejich mediální propagací, ať již v televizních či radiových reklamách, ve filmech, v restauracích a podobně. Pak by bylo možné, že na tyto písně diváci reagují zkrátka proto, že je poznávají.

Starší návštěvníky, tzn. 40 a více let staré, lze nalézt spíše u stolu. Zde je snazší poznat ty diváky, kteří přišli do klubu ze zájmu o hudbu. Na rozdíl od návštěvníku, kteří se do klubu přišli socializovat, pozorně sledují dění na pódiu. Také oni rozpoznávají nejpopulárnější písně, na které reagují pokyvováním

hlavou nebo poklepáváním rukou do stolu. Někdy lze pozorovat i náznak zpěvu. Z toho můžeme odvodit, že i oni mají jasnou představu o tom, jaká má být hudba, která píseň je *lepší* než jiná a kdy a jak na ni reagovat. Zpěv je možné nejčastěji pozorovat ve chvíli kdy kapela hraje *signální píseň*.

Vzhled posluchačů je víceméně uniformní, jedná se o oděvy cenově dostupné, neformální a odpovídající městské módě. Pokud některý z posluchačů nese nějaký znak, který byl typický pro posluchače v 60. letech, jde většinou o znak, který je aktuální dodnes. Příkladem mohou být barevné košile a džíny, oděv typický pro fanoušky hudebních uskupení 60. let, který je ovšem módní dodnes, a to i mimo prostředí koncertů klubu Vagon. Oproti očekáváním nejsou typickým znakem mužské části posluchačů dlouhé vlasy. Naopak, téměř všichni muži mají krátké vlasy a moderní účesy, které se účesům 60. let nijak nepodobají. Zdá se, že vzhled není pro posluchače zvlášť důležitý ve smyslu rekonstrukce, jde spíše o módní záležitost, o to vypadat dobře v rámci současných módních měřítek. To, v čem u posluchačů spočívá vzpomínání a ožívování toho, co považují v hudební kultuře 60. let za podstatné tedy není jejich vzhled, ale jejich výše popsané chování.

Kapely do určité míry napodobují interprety, jejichž písně hrají. Nejde však o pokus o přesnou imitaci, každá kapela volí některé znaky a ty zdůrazňuje, jiné naopak opomíjí. V otázce vzhledu lze říct, že žádná s kapel se nesnaží vypadat identicky. Členové kapel pouze zvolí symbolické připomínky, většinou něco, co je pro původního interpreta typické. Příkladem může být například účes (dlouhé rozpuštěné vlasy zpěvačky i kytaristy kapely *Janis Joplin revival*, účes á la *The Beatles* bubeníka *Professor*), nástroj (elektrická kytara kytaristy *Led Zeppelin*, stejná značka, barva i tvar, baskytara baskytaristy *Professor*, stejný typ a barva) a oblečení (volná halenka zpěvačky *Janis Joplin revival*, pestré košile členů *Led Zeppelin revival*, typické i pro původní kapelu). Hudebníci mají zájem na tom připomenout publiku, k jaké kapele odkazují, ale zároveň si chtějí uchovat svou vlastní identitu. O tom svědčí například fakt, že všechny kapely na konci svého vystoupení jmenovitě vyvolávají jednotlivé členy skupiny. Dalším důvodem

může být finanční ohodnocení a amatérská úroveň kapel.<sup>18</sup> Porovnáme-li vzhled kapel v klubu Vagon například s poloprofesionálními a profesionálními revivaly kapely *The Beatles*, které hrají za značné obnosy na soukromých akcích, je vidět, že druzí jmenovaní kladou na imitaci mnohem větší důraz. Vlastimil N., baskytarista kapely *Professor* označuje tyto uskupení za „ultra-revivaly, které ze sebe dělají šašky“. Zkoumaným kapelám jde o to hrát hudbu interpreta, který se jim líbí, koncert si chtějí užít a vzhled je pouze přidaná hodnota, pomyslné "mrknutí okem" na ty fanoušky, kteří jsou blíže seznámeni se vzhledem a typickými znaky pro původní kapelu.

Pokud na vzhled aktéru nahlížíme, jako na způsob rekonstrukce minulosti je nutné povšimnout si, jaké prvky, typické pro 60. léta lze pozorovat i dnes a proč právě ty. Musíme si všimnout, že veškeré znaky, které mají odkazovat k 60. letům jsou ty, které jsou módní. Žádný z diváků ve svém vzhledu nenese znaky, které byly módní v 60. letech, ale v současné době nejsou. Otázkou je proč? Odpověď lze nalézt u Jana Assmanna. Ten ve svém zkoumání paměti vychází z myšlenek francouzského psychologa a sociologa Maurice Halbwachse. Podle Halbwachse „si je člověk – tedy společnost – schopen uvědomit pouze to, co lze zrekonstruovat jako minulost uvnitř referenčního rámce dané přítomnosti, (...) v zapomnění upadá právě to, co v podobné přítomnosti nenachází referenční rámec“ (Assmann, 2001, s. 37). Vzhled aktérů se zcela evidentně řídí právě takovým referenčním rámcem. Ty prvky 60. let, které si zachovaly své místo v referenčním rámci přítomnosti jsou ty, které jsou nadále rekonstruovány, naopak ty, které do tohoto rámce nezapadají (v tomto případě jsou nemódní) jsou zapomínány. „Žádná paměť neuchovává minulost jako takovou, nýbrž z uplynulé doby v ní zůstává jen to, co může společnost v dané epoše zrekonstruovat příslušným referenčním rámcem“ (Assmann, 2001, s. 41).

V zásadě stejnou odpověď můžeme dát i na otázku, proč na některé písně lidé reagují více, tedy ty, které nazývám signálními. Může to být proto, že opět pouze ještě zapadají do současného referenčního rámce, například díky výše

---

<sup>18</sup> Amatérské ve smyslu finančního ohodnocení, ne v pejorativním smyslu, který by hodnotil hudební úroveň kapely.

zmíněnému komerčnímu využití písní. Logickou námitkou však je, že písně mohou být komerčně využívány právě pro svou oblíbenost mezi lidmi. Zdá se tedy, že tuto otázku nelze uspokojivě odpovědět, aniž bychom se nedostali do bludného kruhu tautologie.

## **6. Závěr**

Ve své práci jsem se snažil zachytit obraz hudby 60. let v současné Praze jako jeden z dílů pestré mozaiky pražského hudebního světa. Výchozím bodem zkoumání byl pražský hudební klub Vagon, který je jedním z mála míst v Praze, kde se podobné akce konají s dostatečnou pravidelností. Zkoumány byly ty hudební akce, na kterých vystupovaly kapely, které svým jménem, repertoárem a sebe prezentací odkazují na interprety 60. let. Analytické kategorie vytvořeny na základě Merriamova trojsložkového analytického modelu a následně doplněné o kategorie vzniklé přímo v terénu pak posloužily k dekonstrukci hudební akce na dílčí části, které mohly být následně interpretovány. K interpretaci pak posloužil Assmannův koncept vytváření vzpomínek, které jsou vytvářeny v pomoci současných referenčních rámců. Závěrem práce pak je ta skutečnost, že aktéři zkoumaných hudebních akcí rekonstruují obraz 60. let pouze do té míry, do jaké je kompatibilní se současným referenčním rámcem.

## 7. Použitá literatura a zdroje

ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2001, 317 s.

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost*, Praha: Karolinum, 2002, 374 s.

GOBO, Giampietro. *Doing Ethnography*, Bologna: SAGE Publications Ltd, 2008, 376 s.

JURKOVÁ, Zuzana. *Pražské hudební světy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013, 303 s.

KŘÍŽ, Štěpán, *Návštěvníci pražského hudebního klubu Vagon*, Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2010, 44 s.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern university press, 1964, xi, 358 s.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005, 407 s.

SCHNEIDER, Filip. *Metodologie ke společenskovednímu výzkumu: Romský bigbít v Československu 60. a 70. let v etnomuzikologické perspektivě*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2014, 6 s.

### ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

JURKOVÁ, Zuzana. *Praha: hudební antropologie města jako „luštění“ patchworku [online]*, Lidé města / Urban People, 2008. dostupné na: <[www.lidemesta.cz/archiv/cisla/8-2006-1/praha-hudebni-antropologie-mesta-jako-„lusteni“-patchworku.html?language=cs](http://www.lidemesta.cz/archiv/cisla/8-2006-1/praha-hudebni-antropologie-mesta-jako-„lusteni“-patchworku.html?language=cs)>

NOVOTNÁ, Hedvika. E-Learningový kurz Úvod do společenskovedního výzkumu, prezentace Kvalitativní vs. kvantitativní výzkumná strategie, 2010, dostupné na: <<http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614/>>

[www.seznam.cz](http://www.seznam.cz), *seznam revivalových a zábavových kapel*, dostupné na: <<http://odkazy.seznam.cz/Kultura-a-umeni/Hudba/Hudebni-skupiny-a-interpreti/Zabavove-kapely-a-revivaly/Revival/>>

[www.imagine.cz/](http://www.imagine.cz/)  
[www.thebeatles.cz/](http://www.thebeatles.cz/)  
[www.joplin.cz/](http://www.joplin.cz/)

[www.led-zeppelin-revival.cz/](http://www.led-zeppelin-revival.cz/)  
[www.basketles.cz/](http://www.basketles.cz/)  
[www.brouciband.cz/](http://www.brouciband.cz/)  
<https://goout.cz/cs/kapely/velvet-underground-revival-band/nqf/>  
<http://tribute.jethrotull.cz/>

## 8. Přílohy

### The Beatles REVIVAL

23.04.2015	Zvolen(SK) – corporate event
24.04.2015	<b>Valkenswaard(NL) – De Hofnar - public concert - 20:15</b>
25.04.2015	<b>Malden(NL) – CC Maldensteijn - public concert - 20:15</b>
28.04.2015	Karlovy Vary(CZ) – corporate event - 14:00
29.04.2015	Praha(CZ) – Chodov - corporate event - Liga proti rakovině
01.05.2015	<b>Vlašim(CZ) – Májové slavnosti s rádiem Blaník - 10:30 dopoledne</b>
01.05.2015	<b>Benešov(CZ) – Městské slavnosti - 18:00 navečer</b>
02.05.2015	<b>Nysted(DK) – Tent at Dollefjelde Musse Marked - free public concert - 17:00</b>
05.05.2015	Beograd(SRB) – corporate event
09.05.2015	<b>Poznan(PL) – City Park</b>
11.05.2015	Chrudim(CZ) – corporate event
13.05.2015	Nymburk(CZ) – corporate event
15.05.2015	<b>Mariánské Lázně(CZ) – disco club Dyleň</b>
16.05.2015	Wernhout(NL) – corporate event
18.05.2015	<b>Praha(CZ) – divadlo Karla Hackera - 19:30 - vstupenky tel: 284 681 103</b>
20.05.2015	<b>Praha(CZ) – Nejvyšší soud - koncert v soudní síni - 15:00</b>
20.05.2015	Praha(CZ) – Výstaviště Letňany - večer - corporate event
29.05.2015	<b>Give(DK) – Torvet - free public concert - 21:00</b>

### The Basketles

#### ZÁŘÍ

- 5. 9. 2015 - Horní Bezděkov, aréál Botanika, soukr. akce

#### SRPEN

- 1. 8. 2015 - Vyrava, Revival Fest ([www.vyrava-letniparket.cz](http://www.vyrava-letniparket.cz))

#### ČERVENEC

- 25. 7. 2015 - Praha, soukromá akce , 13:00



## ČERVEN

- 26. 6. 2015 - Stochov, Biker's Bar Vodárna (zahrádka) 20:00
- 20. 6. 2015 - Vítkov u České Lípy, 15:30

## KVĚTEN

- 30. 5. 2015 - Vršovka(ok. Náchod) , festival
- 16. 5. 2015 - Music club Pivárium Zlatý Chmel, Žatec , 20:00
- 9. 5. 2015 - Jítrava, okr. Liberec, Svatopankrácká pout' (17:00))

## Brouci Band

### Plánované koncerty

Datum	Čas	Kde	Odkaz	Typ vystoupení
01.05.2015	13:00	Kemp Stebnice u Chebu	<a href="http://www.kempstebnice.cz/akce.html">http://www.kempstebnice.cz/akce.html</a>	Veřejné vystoupení
02.05.2015	22:00	Česká Lípa		Narozeninová párty
09.05.2015	18:00	Adelsdorf (DE)		Public concert
15.05.2015	18:00	Praha - Prague City Golf		Narozeninová párty
23.05.2015	19:00	Litomyšl		Gastronomické slavnosti
28.05.2015	20:00	Trnava (SK)		VIP akce
29.05.2015	00:00	Zvolen (SK)		Městské slavnosti
30.05.2015	17:00	Přerov - Aniččín Dvůr		Veřejné vystoupení

### Quizz

- 19.3.2015 VAGON, Praha 1
- 31.1.2015 Šeříkovka, Plzeň 2 - Slovany
- 30.1.2015 Jazz Club u Staré paní, Praha 1
- 16.1.2015 Kavárna Souterrain, Praha 2
- 24.10.2014 Kavárna Souterrain, Praha 2

### Velvet Underground revival

Velvet Underground Revival Na Slamníku, Praha 6 9.3.2015  
Velvet Underground Revival Band Palác Akropolis, Praha 32 9.12.2015  
Henry Lee Fest 2014 Tovární Hala Zbrojovka, Brno 27.9.2014  
Trutnoff Open Air Festival 2014 Na Bojišti, Trutnov 14.8. – 17.8.

United Islands of Prague 2014 Střelecký ostrov, Praha 119.6. – 21.6.