

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Marek Dráb

**Počátky bluegrassu v Československu v 60. a 70. letech
20. století ve vzpomínkách hudebníků a fenomén
imaginární Ameriky z hudebně-antropologické
perspektivy**

Bakalářská práce

Praha 2020

Autor práce: Marek Dráb

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

Rok obhajoby: 2020

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Tímto dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 7. 8. 2020

.....

podpis

Poděkování:

Rád bych poděkoval všem svým informantům za jejich čas a upřímnost. Dále mnohokrát děkuji své vedoucí práce doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, Ph.D. a Mgr. Veronice Seidlové, Ph.D. za jejich cenné rady, trpělivost a ochotu, se kterou ke mně přistupovaly. Mé poděkování patří také Lee Bidgoodovi, Ph.D., na jehož práci navazuji, a v neposlední řadě mojí rodině, která mě po celou dobu studia podporovala.

Abstrakt:

Tato práce z oblasti hudební antropologie se věnuje původně americkému hudebnímu žánru bluegrassu, který se rozšířil v prostředí totalitního Československa v 60. a 70. letech 20. století. Pokouším se v ní popsat, jaké byly okolnosti vzniku tohoto žánru a specifické podmínky a problémy, se kterými se setkávali hudebníci z prvních bluegrassových skupin v Československu, a jak se vzájemně ovlivňovaly bluegrass a fenomén imaginární Ameriky. Základním zdrojem dat byly rozhovory se členy tehdejších nejpopulárnějších bluegrassových skupin Greenhorns, Rangers, Fešáci, KTO a dalších. Ve svém výzkumu navazuji zejména na práci etnomuzikologa Lee Bidgooda.

Klíčová slova:

totalita, bluegrass, hudební antropologie, Československo, imaginární Amerika

Summary:

This work in the field of music anthropology deals originally with the American music genre of bluegrass, which spread in the environment of totalitarian Czechoslovakia in the 60s and 70s of the 20th century. In it, I try to describe the circumstances of the origin of this genre and the specific conditions and problems that musicians from the first bluegrass groups in Czechoslovakia encountered, and how bluegrass and the phenomenon of imaginary America interacted. The main source of data was interviews with members of the then most popular bluegrass groups Greenhorns, Rangers, Fešáci, KTO and others. In my research I follow mainly the work of ethnomusicologist Lee Bidgood.

Keywords:

totalitarianism, bluegrass, musical anthropology, Czechoslovakia, imaginary America

Obsah

1. Úvod.....	8
1.1 Téma práce	8
1.2 Positioning.....	9
2. Teoreticko-metodologická východiska.....	11
2.1 Teoretické zakotvení práce	11
2.2 Výzkumný problém a otázky	15
2.2.1 Výzkumný problém	15
2.2.2 Výzkumná témata	15
2.2.3 Výzkumné otázky	15
2.3 Výzkumná strategie.....	15
2.4 Technika sběru dat	16
2.5 Výběr vzorku.....	16
2.6 Analytické postupy.....	17
2.7 Hodnocení kvality výzkumu	18
2.8 Etické otázky společenskovedního výzkumu.....	18
3. Empirická část.....	19
3.1 Profily informantů.....	20
3.1.1 Marko Čermák.....	20
3.1.2 František Hacker.....	21
3.1.3 Pavel Král	21
3.1.4 Tomáš Linka	22
3.1.5 Karel Poláček.....	22
3.1.6 Radek Tomášek	23
3.1.7 Jan Vyčítal	23
3.2 Zdroje imaginární Ameriky.....	24
3.2.1 Český amerikanismus	24

3.2.2	Tramping	26
3.2.3	Totalita.....	29
3.2.3.1	„Ostrůvky svobody“	29
3.2.3.2	Emigrace	30
3.2.3.3	Represe.....	31
3.3	Počátky bluegrassu v Československu a jeho specifika.....	40
3.3.1	První kontakt – rozhlasové vysílání	40
3.3.2	Originální nahrávky	42
3.3.3	Dostupnost hudebních nástrojů a hledání zvuku	44
3.3.3.1	Banjo	45
3.3.3.2	Kytara.....	48
3.3.3.3	Mandolína	52
3.3.3.4	Diatonická foukací harmonika bez kompletní stupnice.....	53
3.3.3.5	Dobro	54
3.3.3.6	Housle a kontrabas	54
3.3.4	Vizuální odlišení – oblečení	56
3.3.5	Texty bluegrassových písní	57
3.3.6	Další specifika žánru obecně	60
4.	Závěr	61
	Seznam použitých zkratk	62
	Seznam obrázků.....	62
	Seznam použité literatury	63

1. Úvod

1.1 Téma práce

Bluegrass je hudební styl zařazený do širšího rámce country, který zformoval a zrealizoval ve 40. letech 20. století americký hudebník Bill Monroe¹. Ten se inspiroval lidovými hudebními žánry amerického jihu, mountain music a hillbilly music, které doplnil o originální instrumentaci a specifické vedení vokálu. Podle jeho hudební skupiny The Blue Grass Boys byl posléze pojmenován i hudební žánr. Jedná se o akustickou hudbu, pro kterou je charakteristické nástrojové obsazení: pětistrunné banjo², mandolína, akustická kytara, housle, dobro³,



Obr. 1 – Bill Monroe, použito z webu BluegrassToday.com

kontrabas (někdy také foukací harmonika) a zpěv, který je často realizován ve dvouhlasém až čtyřhlasém vokálu, přičemž v sólovém zpěvu je převážně upřednostněn výše položený hlas. Zpočátku se jednalo výhradně o bělošskou mužskou hudbu (Smith 1965). K rozšíření popularity tohoto žánru v USA pomohl také tzv. americký folkový revival (Rosenberg, 1985, 166-202). Koncem první poloviny 60. let minulého století začaly v tehdejší Československu vznikat první bluegrassové hudební skupiny a jejich počet se v následujících letech rozrostl až na několik stovek převážně amatérských uskupení. I v dalších státech Evropy existovaly bluegrassové skupiny, ale tak masového rozšíření jako v Československu nikdy nedosáhly (Kozák 2010), i když např. v západní Evropě byl přístup k hudebním materiálům neporovnatelně jednodušší.

Popularizace tohoto žánru v tehdejší totalitním Československu, včetně přejímání dalších kulturních prvků a způsobu života amerických představitelů tohoto žánru, byla ovlivněna fenoménem, který označuji jako „imaginární Amerika“⁴, a zároveň následně přispěla k jeho konstrukci. Ten byl v určitých aspektech specifickým projevem něčeho podobného, co ruský antropolog Alexej Jurčak nazval „imaginárním Západem“ (Jurčak 2006, 193). Jeho vznik a projevy popsal v prostředí „perestrojkového“ Sovětského svazu.

¹ William Smith Monroe (13. září 1911 – 9. září 1996) byl americký hudebník, zakladatel žánru bluegrassu.

² Internetová jazyková příručka Ústavu pro jazyk český taktó uvádí základní podobu tohoto slova. Budu jí tak používat v této práci, nicméně v citacích z rozhovorů použiji její fonetický přepis „bendžo“.

³ rezofonická kytara vyrobená poprvé v roce 1928 firmou DOpjera BROthers (tito emigranti ze Slovenska použili zkratku názvu firmy, která byla ekvivalentem anglického slova „good“)

⁴ Tento pojem použil ve filmu *Amerika (2015)* režisér Jan Foukal jako únik do trampské romantiky. Já jej používám v kontextu Jurčakova „imaginárního Západu“.

Popularita bluegrassového žánru v českých zemích od 2. poloviny 60. let až do poloviny 90. let byla vysoká. Chci popsat počátky bluegrassu v Československu, jak si jej pamatují hudebníci z tehdejších populárních hudebních skupin, okolnosti a specifika jeho provozování a proces konstrukce „imaginární Ameriky“. Téma jsem si vybral jednak proto, že jsem se v rámci studia na FHS UK začal věnovat hudební antropologii, jednak proto, že jsem aktivním hudebníkem tohoto žánru více než 30 let a díky tomu mám přístup k průkopníkům této hudby v Československu. Důležitost tohoto výzkumu spatřuji v přispění k popisu počátků bluegrassu v převážně uzavřeném totalitním Československu, procesu konstrukce imaginární Ameriky a její interakce s nově vznikajícím bluegrassovým žánrem.

1.2 Positioning

Při studiu na FHS UK jsem se začal oborově profilovat směrem k antropologii a jejím specifickým disciplínám jako je hudební antropologie, folkloristika či orální naratologie. Při výběru tématu své bakalářské práce jsem se rozhodl uplatnit to, že mě hudba provází celým životem, ať už jsem byl v roli posluchače, interpreta, autora či pedagoga.

Jako hudebník (kytarista, basista a zpěvák) jsem prošel mnoha hudebními žánry a každý z nich mě nějak inspiroval. Hrál jsem trampskou muziku, folk, country, bluegrass, klasickou hudbu, rock, rockabilly, hillbilly boogie, rock'n'roll, blues a okrajově i jazz. Zároveň jsem byl dvě sezóny také muzikálovým hercem.

Jako posluchač si rád vyzkouším prakticky cokoli. Hudbu si však nepouštím jako kulisu při práci, protože mám tendenci ji analyzovat a prožívat, a to odvádí moji pozornost. Jsou také druhy hudby, které mi dávají smysl pouze ve spojení s určitým prostředím či atmosférou. Hudba je pro mě ze všeho nejvíc radost.

V mnou zkoumaném hudebním žánru se pohybuji v pozici insidera a uvědomuji si, že oprostít se od mnohaletých zkušeností a postojů není jednoduché. Snažil jsem se však příliš neřídit svými hudebními preferencemi a podívat se na věc z více úhlů. Vždy třeba hodnotím hudební produkci vlastní i jiných interpretů z mnoha hledisek, které jasně odděluji: hudební výkony jednotlivých hudebníků i celého tělesa, formu a aranžmá, dramaturgii, kvalitu zvuku na hudebním médiu, v případě živého vystoupení ještě zvuk na pódiu a v hledišti, jaká byla scéna, pořadatelé, publikum, propagace a názory si rád vyslechnu i od jiných. Zkušenosti a pocity jednotlivých participantů hudební produkce jsou často velice rozdílné.

S bluegrassem jsem se potkal ve svých 11 letech, když jsem byl členem oddílu rychlostní kanoistiky. V rámci zimní sportovní přípravy jsme o víkendech jezdili na

oddílovou horskou chatu a věnovali se běžeckému lyžování. Večer se často hrálo na kytary. Zpívaly se trampské písně, ale také repertoár Greenhorns, Rangers, KTO ad. Jeden z trenérů měl už tehdy jednu z prvních českých kytar typu dreadnought (tenkrát se říkalo nesprávně „jumbo“ – to je jiný typ kytary) – Cremona 445 a byl fanoušek country hudby. Naučil mě hrát trsátkem a bluegrassový doprovod. Přelomový byl pro mě rok 1986, kdy jsem jako tramp navštívil festival Porta v Plzni a při večerním neformálním muzicírování v areálu festivalu jsem hrál s bluegrassovou skupinou. Zvuk a styl hry na pětistrunné banjo mi učarovaly. Nepodobalo se to ničemu, co jsem do té doby znal. A také v tom bylo kouzlo zakázaného – byla to americká hudba. Ten samý rok jsem při cestě vlakem potkal další bluegrassovou skupinu, se kterou jsem si zahrál, a ta mě pozvala na svou zkoušku. Tam jsem poprvé zažil stavbu vokální harmonie, práci s dynamikou ve skupině či s bluegrassovým rytmem. Od té doby se bluegrassu průběžně věnuji dodnes. Nezapomenutelná byla právě raná fáze objevování, protože většina informací o bluegrassu se šířila ústně a měla spíše charakter pověstí. Každé zjištění či získaná nahrávka tak byly vzácností.

Od roku 1988 hraji se skupinou Nová Sekce (vítězství na finále Porty 93, 2. místo na SPBGMA European Band Championship 98, vystupování na festivalech v ČR i v zahraničí), kromě několika let, kdy jsem byl členem skupiny Kamelot a následné přestávky v hudební kariéře. V rámci širšího žánru jsem spolupracoval se skupinami Zelenáči, Schovanky, s Míšou Leichtem a zpíval v country muzikálu Benzín a mejkap, přičemž přišly např. i nabídky od skupin Poutníci, Country Beat Jiřího Brabce či skupiny Věry Martinové. Od roku 2019 účinkuji se skupinou Greenhorns, která však nyní nevystupuje po úmrtí frontmana Jana Vyčítala.

Co se týče mého postoje ke zkoumané problematice s ohledem na prostudovanou literaturu a účast na Hudebně-antropologickém semináři, posuzuji teď u hudby více než předtím její kulturní roli, třeba ve vytváření subkultur či kulturního kapitálu (Bourdieu 1986, 244-248) a uvědomuji si, že určitým druhům hudby nelze správně porozumět bez znalosti jejich kulturního kontextu, což mi na druhou stranu nebrání v jejím poslouchání či hudební analýze.

Je ještě třeba uvést, že v době normalizace jsem vyrůstal, a v jejím závěru jsem se již na hudební scéně pohyboval. Budu tudíž v práci částečně vycházet také z vlastních zkušeností.

2. Teoreticko-metodologická východiska

2.1 Teoretické zakotvení práce

Jedním z výchozích bodů teoretického zakotvení mého výzkumu je koncept „imaginárního Západu“ ruského antropologa Alexeje Jurčaka (Jurčak 2006, 191), který popsal tento kulturní konstrukt, který vznikl v období pozdního socialismu v Sovětském svazu. Alexej Jurčak píše:

„to, co [...] nazývám imaginárním Západem, je [...] prostorem existujícím uvnitř i vně sovětské reality. Není to prostor, který by byl v Sovětském svazu explicitně ohraničen či popsán jako nějaké ucelené ‚území‘ nebo ‚objekt‘; a ani sami lidé v Sovětském svazu tento prostor ‚imaginárním Západem‘ nikdy nenazývali. Pestrá paleta diskurzů, výroků, produktů, objektů, obrazů, hudebních projevů a jazykových konstrukcí, které byly se Západem spjaty tématem, původem nebo nějakým znakem a které byly v pozdním socialismu velmi rozšířené, však postupně přeci jen zformovala ucelený a všeobecně sdílený objekt fantazie – imaginární Západ.“ (Jurčak 2006, 193)

Obdobnou analogii lze najít i v totalitním Československu. Nelze však převzít tento koncept bezvýhradně, protože tu existovaly specifické rozdíly, které popisuje český politolog Pavel Barša tak, že sovětská společnost pozdního socialismu produkovala skupiny lidí, kteří stáli zejména o duševní svobodu, avšak věřili komunistickým hodnotám a kritizovali sovětskou realitu zevnitř (Barša 2019). Jiné to však bylo, jak uvádí Barša, v Československu:

„Poměrně větší přítomnost této kritiky zvnějšku systému a slábnoucí váha kritiky zevnitř (tedy z hlediska komunistických hodnot) v Česku ve srovnání s Ruskem šly ruku v ruce s kulturní odlišností, jejíž kořeny leží hlouběji než v jiné délce trvání a rozdílných trajektoriích komunismu ve dvou zemích. Zatímco příslušníci vzdělané střední vrstvy v Česku tíhli k demokracii, jejich protějšky v Rusku kladly větší důraz na nepolitické hodnoty a k demokracii byly lhostejné.“ (Barša 2019)

Přestože podobný kulturní konstrukt imaginárního Západu v Československu existoval také, členové bluegrassového hudebního světa⁵ (Jurková 2013, 8-16) se kvůli jejich orientaci na „kolébku“ bluegrassu více zaměřili na Ameriku, respektive na Spojené státy americké, které pro ně s označením Amerika splývaly. Já tedy použiji termín „imaginární Amerika“, se kterou interagoval bluegrassový hudební svět v totalitním Československu.

⁵Z hlediska kontinuity názvosloví užívaného v oblasti hudební antropologie na FHS UK budu používat termín „hudební svět“ tam, kde jiní autoři používají termíny jako „soundscape“, „milieu“, „komunita“ apod.

Ten v mnohém odpovídal konceptu milie, jak jej používá Alexej Jurčák s odvoláním na amerického kulturologa a profesora komunikačních studií Lawrence Grossberga⁶. Takto různá milie (s využitím pojmu „komunita“) popisuje Alexej Jurčák:

„Lidé, kteří byli jejich součástí, si mysleli, že žijí v realitě ‚odlišné‘ od ‚obyčejného‘ sovětského světa. Komunity archeologů, teoretických fyziků, milovníků literatury, horolezců, rockových muzikantů atd. vytvářely jistý druh ‚deteritorializované‘ reality, pro jejíž popis se nehodí binární kategorie podpora státu nebo opozice vůči němu.“ (Jurčák 2006, 51)

Vytváření imaginární Ameriky také provázela určitá forma kulturní apropriace. Americký profesor komunikačních studií Richard Rogers o ní píše takto:

„Kulturní apropriace, která je široce definována jako užití kulturních symbolů, artefaktů, žánrů, rituálů nebo technologií příslušníky jiné kultury, je nevyhnutelná, když kultury přijdou do styku, včetně virtuálního nebo reprezentačního kontaktu.“⁷ (Rogers 2006)⁸

V tomto případě se jednalo právě o jakýsi virtuální (nepřímý), nikoli však digitální, jednosměrný kontakt. Definici autor uvádí na počátku svého pojednání a pak téma dále rozpracovává.⁹ I když jím popisované varianty nevystihují zcela přesně mnou zkoumanou problematiku, naznačuje to, že pojem kulturní apropriace musí být vždy chápán v konkrétním kulturním kontextu. Právě co se týče přejímání kulturních prvků spjatých s původními nositeli bluegrassové hudby v USA tak, jak probíhalo v totalitním Československu, bylo by lákavé jej označit za jistý druh kulturní dominance.⁹ Je však třeba říci, že v kontextu politicko-historickém byl pohled totalitní moci a hudebníků odlišný.

Další koncept, který lze využít pro zkoumání procesu konstrukce imaginární Ameriky a vzájemného vztahu s aktéry a hudbou, je tzv. trojsložkový analytický model hudby amerického kulturního antropologa a etnomuzikologa Alana P. Merriama – „*music as a culture*“. Ten propojuje zvuk s lidskou činností a klade důraz na to, že zvuk je výsledkem

⁶ milie – Jurčák cituje Grossberga, který tvrdí, že „sociální prostor“ zahrnuje dvě složky: ‚teritorium‘ (dynamická územní jednotka, v níž se uskutečňuje jednání) a ‚milieu‘ (sociální vztahy a možnosti pro jednání a události v rámci této územní jednotky)“ (Grossberg 1999, 20)

⁷ překlad autora

⁸ překlad autora

⁹ Kulturní interakce rozděluje Rogers na čtyři typy. Těmi jsou: 1) Kulturní výměna – tu považuje za ideální a zároveň nepříliš reálnou variantu, kde dochází ke vzájemnému ovlivňování dvou stejně silných kultur, jakýsi obousměrný tok kulturních prvků. Ustanovuje ji spíše jako teoretický typ, v protikladu k němuž definuje další typy; 2) Kulturní dominance – zde se jedná o působení dominantní kultury na slabší, aby přejala prvky silnější kultury; 3) Kulturní vykořisťování – přivlastnění kulturních prvků podřízené kultury dominantní kulturou bez reciprocit, povolení či kompenzace; 4) Transkultura – tvorba kulturních prvků z/od různých kultur, kde je problematické identifikovat jedinou původní kulturu, například mnohonásobné kulturní apropriace strukturované v dynamice globalizace a nadnárodního kapitalismu vytvářející hybridní formy. (Rogers 2006)

lidské činnosti, ale ta je zase výsledkem kulturního chování, hodnot či vzorců. Tento model uvedl ve své knize *The anthropology of music* (Merriam 1964). První bluegrassoví hudebníci v Československu pomáhali tvořit imaginární Ameriku svým hudebním i nehudebním chováním a zároveň ona ovlivňovala je. Do procesu vstupovala i totalita, tramping, vliv českého amerikanismu – viz níže – a následně se začaly vynořovat hodnoty žánru spočívající v kulturním kapitálu (Bourdieu 1986, 244-248) jako např. zvládnutí stylu, vlastnictví nahrávek a hudebních nástrojů nebo vizuálního odlišení prostřednictvím oblečení. Přestože bluegrass v Československu vzešel z amatérských poměrů, došlo postupně k výrazné komodifikaci žánru a profesionalizaci některých souborů.

Bluegrass je hudební žánr původem z USA, a proto je zkoumán nejvíce americkými vědci. Jako klíčové, i když dnes již historické, uvádím dvě práce. Knihu amerického folkloristy a hudebníka Neila V. Rosenberga *Bluegrass: A History* (Rosenberg 1985), která se zabývá bluegrassem jak z historické perspektivy, tak třeba řeší otázky vzniku, vývoje a komodifikace žánru. Dalším důležitým dílem je kniha profesora amerikanistiky Roberta Cantwella *Bluegrass Breakdown* (Cantwell 1984), která je naproti tomu emocionálnější a objevuje se v ní např. mnoho obrazných přirovnání při popisu hudby. Cantwell svým emotivním způsobem přináší definici bluegrassu, že se jedná o „fikci se silou pravdy“¹⁰ (Cantwell 1984). Recenzent obou těchto knih, sociolog Richard Peterson, oceňuje na Rosenbergově knize její komplexnost a na knize Roberta Cantwella vášeň pro bluegrass a jeho emotivní propagaci až možná „mytologizaci“ (Peterson 1987). Jak uvádí americký folklorista Matt Meacham:

„Cantwell charakterizuje bluegrass jako mimetickou reprezentaci lidových hudebních tradic, které vzkvétaly na venkovském Jihu v době před sociálně-ekonomickou transformací této oblasti na počátku 20. století.“¹¹ (Meacham 2009)

A dále, že Cantwell oceňuje Billa Moroea za to, že převážně participační ústně přenášenou tradici přeformuloval na performativní mediálně šířené vyjádření, čímž přeložil étos „zvuku starého Jihu“ pro publikum ze zcela odlišného prostředí, než v jakém se Monroe nacházel, když získával svoje hudební zkušenosti¹² (Meacham 2009).

Koncept prezentační a participační hudby proslavil zejména americký etnomuzikolog Thomas Turino ve své knize *Music as Social Life* (Turino 2008). Bluegrass má v tomto

¹⁰ překlad autora

¹¹ překlad autora

¹² parafráze v překladu autora

směru několik rovin. Navazuje na lidové kořeny hudby, která byla provozována participačním způsobem, ale v pojetí Billa Monroea se jednalo o komerční a čistě prezentační produkt. Folkový revival v 60. letech 20. století v USA podpořil zájem o bluegrass jako ekvivalent lidové hudby a dal vznik bluegrassovým festivalům (Kisliuk 1988), při kterých se zase objevilo společné muzicírování formou *jam sessionu*¹³, který má výrazně participační prvky.

V ČR se studiu bluegrassu obecně věnuje např. filoložka a hudební publicistka Irena Příbylová a z amerických vědců se českým bluegrassem dlouhodobě zabývá etnomuzikolog Lee Bidgood, který v rámci svého výzkumu působil na FHS UK v letech 2018–2019 prostřednictvím Fulbrightova stipendia. Lee Bidgood ve své knize *Czech bluegrass* (Bidgood 2017) interpretuje příklon Čechů k bluegrassu jako projev svého druhu českého amerikanismu (v originále „Czech Americanism“) (Bidgood 2017, 22, 23, 28, 42), přičemž amerikanismus obecně definuje jako „*the practise of re-creating aspect of US culture outside the United States*“ (Bidgood 2017, 19). Český amerikanismus má dle Bidgooda kořeny, které sahají až ke Dvořákovi či Náprstkovi a posléze třeba k trampingu, knihám Karla Maye či Jacka Londona apod. V době komunistického režimu ho umísťuje „*in a space between dissent and complicity*“ (Bidgood 2017, 41). Na rozdíl od Bidgooda, který ve své knize pod termín český amerikanismus zahrnuje široké spektrum jevů, já chápu český amerikanismus jako jeden ze zdrojů zkoumané imaginární Ameriky, přičemž v pojetí Bidgooda by tyto dva pojmy splývaly. Budu termín „český amerikanismus“ používat jako ideový příklon Čechů a Slováků k americkým hodnotám, politice, životnímu stylu apod., který je v československém prostředí zakořeněn již od konce 19. století. Lee Bidgood interpretuje český bluegrass jako bytí mezi globálním a lokálním, kdysi mezi svobodným a totalitním, mezi tradicemi českými a americkými, mezi minulostí a přítomností, jako určitou „*in-betweeness*“ (Bidgood 2017, 5) a přitom pracuje s pojmy autenticita, identita, komunita, kulturní kontext hudby a poukazuje také na specifické podmínky vzniku a provozování bluegrassu v ČR, přičemž Alexeje Jurčaka často cituje. Lee Bidgood používá i termín *appropriace* v souvislosti s distribucí nahrávek prostřednictvím různých médií či jako přejímání kulturních prvků (Bidgood 2017, 27-28, 50).

¹³ Jedná se o neformální hudební událost, při které hudebníci hrají bez předem připraveného scénáře. Často se improvizuje. Může to být široké spektrum akcí od společenského setkání hudebníků až po sofistikované hudební počiny určené k záznamu.

Svůj první výzkum v Česku vedl Lee Bidgood již v letech 2002–2003 a od té doby zkoumá jak historii, tak soudobé projevy českého bluegrassu. Ve svém výzkumu bych chtěl na práci Lee Bidgooda navázat a popsat, jak se konstitoval československý bluegrass a jaká byla interakce bluegrassového hudebního světa a imaginární Ameriky v reflexi hudebníků tehdejších populárních skupin tohoto žánru, jejichž hudební činnost byla dle mého názoru pro vznik bluegrassového hudebního světa v Československu klíčová. Stejně tak důležitá byla dle mého názoru tramská komunita, která poskytla bluegrassu posluchačské i muzikantské „podhoubí“. A také chci ukázat typické znaky, které charakterizovaly začátky bluegrassu v Československu. Díky svým dlouholetým osobním kontaktům s vytipovanými hudebníky jsem mohl uskutečnit rozhovory, které Lee Bidgood až na jednu výjimku nerealizoval, protože někteří z oslovených informantů rozhovory běžně neposkytují. Získal jsem tak více jedinečných pohledů na zkoumanou problematiku.

2.2 Výzkumný problém a otázky

2.2.1 Výzkumný problém

V rámci svého výzkumu chci z hudebně-antropologické perspektivy zkoumat proces vytváření imaginární Ameriky a jeho interakci s bluegrassovým hudebním světem v Československu 60. a 70. let 20. století a také popsat počátek bluegrassové hudby v Československu a jeho specifika.

2.2.2 Výzkumná témata

- Imaginární Amerika – její zdroje, konstrukce a projevy v bluegrassovém hudebním světě.
- Počátky a rozšíření bluegrassu v Československu a jeho specifika.

2.2.3 Výzkumné otázky

- Jaké faktory přispěly k formování imaginární Ameriky?
- Jaké byly okolnosti vzniku bluegrassu v Československu?
- Jak hudebníci získávali materiály a nástroje, s jakými problémy se potýkali?
- Jaká byla specifika bluegrassu v Československu?
- Jak se vzájemně ovlivňovaly bluegrass a imaginární Amerika?

2.3 Výzkumná strategie

Zvolená témata a otázky implikují použití kvalitativní výzkumné strategie, která vhodně postihuje potřeby hudebně-antropologického výzkumu a umožňuje induktivním

způsobem dospět od konkrétních dat k obecnějším závěrům. Proces vytváření imaginární Ameriky a počátků bluegrassu v ČSSR bych chtěl zkoumat v reflexi hudebníků tehdejších populárních bluegrassových a country skupin a také v kontextu dobových materiálů.

2.4 Technika sběru dat

Jako vhodné způsoby sběru dat považuji: (1) polostrukturovaný rozhovor, kde byly použity širší otázky na výzkumná témata doplněné o specifické otázky pro upřesnění získaných odpovědí a (2) nevtíravé techniky jako je analýza dokumentů a nahrávek. Polostrukturované rozhovory byly zaznamenány formou nahrávek na diktafon a následně přepsány do textových souborů včetně doplnění některých nonverbálních a emocionálních projevů. Rozhovorům předcházelo také smluvní ošetření užití práv jako informovaný souhlas informanta s provedením výzkumu a seznámení s jeho právy. Nevtíravé techniky byly použity formou analýzy dobových dokumentů, textů písní, hudebních nahrávek či vzpomínkových knih. Ty kontextualizují data získaná z rozhovorů.

2.5 Výběr vzorku

Jako výzkumný vzorek jsem použil sedm informantů z řad tehdejších hudebníků v prvních bluegrassových a country skupinách, které byly ve své době v Československu velice populární. Považuji je za klíčové aktéry procesu vytváření bluegrassového hudebního světa v Československu. Myslím si, že jejich perspektiva bude relevantní kvůli jejich hudební činnosti a popularitě v příslušné době, místě a kulturní a politické situaci. Dále jsem do výzkumného vzorku zařadil dobové tiskoviny – *Mladý svět* (1964–1970), *Portýr* (1970), hudební nahrávky – *Písně amerického západu* (1969), Greenhorns (1971–73), Rangers (1969–1971), texty písní a vzpomínkové knihy – Marko Čermák – *Poslední romantik*, Jaroslav Čvančara – *Taxmeni*, které kontextualizovaly pohledy hudebníků. Ovšem např. v *Mladém světě* jsem relevantní informace ohledně počátků bluegrassu v ČSSR pro svoji práci nenašel. Díky svým dlouholetým kontaktům s hudebníky v roli kolegy či známého jsem k nim měl zjednodušený přístup a díky tomu se podařilo při rozhovorech vytvořit neformální atmosféru, a jejich odpovědi byly z tohoto důvodu velice otevřené. Ale například Jan Vyčítal mi první žádost o rozhovor odmítl s poukázáním na to, že už v minulosti všechno řekl. Během svého výzkumu jsem však dostal nabídku účinkovat ve skupině Greenhorns, jejíž byl Jan Vyčítal zakládajícím členem, a teprve když jsem se Janem Vyčítalem následně osobně lépe poznal, souhlasil s uskutečněním rozhovoru. Naopak Vojtěch Zícha (skupiny Cukrátky, Blátotlačky, Minesengři, Semtam, Žalman a spol.) mi rozhovor nejprve přislíbil, ale

následně byl nucen domluvený termín z rodinných důvodů zrušit a další se už naplánovat nepodařilo. Miroslav Hoffmann již rozhovory ze zdravotních důvodů několik let před smrtí neposkytoval.

Zde uvádím osobnosti, se kterými jsem uskutečnil rozhovory, rok jejich narození (případně úmrtí) a názvy hudebních skupin, ve kterých účinkovaly:

- Marko Čermák (*1940) – Greenhorns, White Stars, Zelenáči, Paběrky,
- František Hacker (*1937) – KTO,
- Pavel Král (*1944) – White Stars, Greenhorns, Zelenáči,
- Tomáš Linka (*1946) – Greenhorns, Fešáci,
- Karel Poláček (*1944) – Bluegrass Hoppers, Fešáci,
- Radek Tomášek (*1946) – Rangers,
- Jan Vyčítal (1942–2020) – Greenhorns, Zelenáči.

Najít žijící osobnosti z prvních bluegrassových skupin, jejichž pohled na zkoumanou problematiku by byl přínosný, bylo velmi obtížné. Jednalo se totiž o osoby, které aktivně působily coby hudebníci již v 60. letech 20. století, a jejich věk a zdravotní stav uskutečnění rozhovorů již mnohdy neumožňoval. Bohužel jeden z informantů, Jan Vyčítal, během psaní této práce náhle zemřel, nedlouho po předchozím operačním zákroku. Dále chci vysvětlit absenci žen ve výzkumném vzorku. Důvodem je to, že zakládajícími členy zkoumaných českých bluegrassových skupin byli pouze muži, stejně jako tomu bylo svého času v USA (Smith 1965).

2.6 Analytické postupy

Data tvoří přepsané záznamy rozhovorů s informanty a vybrané textové a zvukové dokumenty. Při obsahové analýze textů bylo použito otevřené kódování, přičemž byla vytvořena specifická sada kódů, která je zacílena přímo na zkoumanou tematiku a označuje (klasifikuje) a sdružuje (kategorizuje) materiál pro jednotlivé výzkumné otázky. Kódy byly doplněny o vysvětlující popisky a poznámky, které ozřejmily významy konkrétních kódů. K analýze jsem použil softwarový nástroj Atlas.Ti 6, který je přímo určený pro kvalitativní analýzu nestructurovaných dat empirického výzkumu. Jedna licence tohoto programu mi byla zapůjčena prostřednictvím oddělení Laboratoře výpočetní techniky FHS UK. Dále jsem provedl také hudební a textovou analýzu vybraných nahrávek českých interpretů a porovnal je s originálními americkými skladbami.

2.7 Hodnocení kvality výzkumu

Kvalitativní výzkum se obecně vyznačuje vysokou validitou a nízkou reliabilitou, což znamená, že dostáváme relevantní odpovědi na výzkumné otázky, ale rizikem pro spolehlivost výzkumu (Hendl 2005) je odlišný výsledek výzkumu například při jeho opakování. Můj vzorek vykazoval nižší počet informantů, což bylo dáno jednak nedostatkem informantů, kteří by splňovali kritérium přímé účasti v původních hudebních skupinách, jednak bylo ovlivněno mými časovými možnostmi, jelikož se jednalo o studentský výzkum. Zvláště transkripce pořizovaných nahrávek byla časově velice náročná. Zároveň je třeba říci, že již při transkripci rozhovoru docházelo k redukci dat, typicky se to projevilo v absenci kompletního záznamu emočního rozpoložení, prostředí rozhovoru, intonace hlasu apod. (Konopásek 1997). Dalším úskalím zvolené metody byl fakt, že informanti byli již v pokročilém věku a vzpomínali na období před více než padesáti lety, což mohlo zkreslit jejich pohled na zkoumanou problematiku. Proto byly do výzkumného vzorku zahrnuty také další materiály (tiskoviny, nahrávky), které poskytly další dobovou perspektivu. Jistou nevýhodou bylo moje působení v žánru, sdílení společného prostředí a přátelství s některými informanty. Když jsem jim totiž pokládal otázky formulované z pozice outsidera, na které jsem znal dopředu odpovědi, někteří to považovali za neznalost a podívovali se nad tím (např. Marko Čermák). Následně jsem proto při domlouvání dalších rozhovorů na tuto skutečnost informanty upozornil. Odvrácenou stranou otevřenosti, se kterou ke mně informanti bez výjimky přistupovali, bylo to, že jsem se dozvěděl citlivé informace o třetích osobách, které bylo třeba uchovat v tajnosti. Dodržel jsem svůj původní záměr, že data použitá v tomto výzkumu nebudu anonymizovat, a přesto se nepotvrdila moje obava, že informanti díky tomu budou odpovědi více promyšlet a nebudou tak spontánní.

2.8 Etické otázky společenskovedního výzkumu

V rámci svého výzkumu jsem dbal na dodržování etických zásad a snažil se dopředu připravit na „eticky důležité okamžiky“ (Guillemin a Gillam 2004), které mohou v rámci výzkumu nastat. Dále jsem uplatňoval princip reflexivity, který spočívá v neustálém kritickém přístupu k cílům a zvoleným formám získávání poznatků – např. viz Mason (Mason 2017). V průběhu výzkumu či jeho následkem nedošlo k ohrožení důstojnosti či integrity osobnosti účastníků výzkumu. Informanti byli dopředu zpraveni o podrobnostech výzkumu, bylo jim navrženo zaslání návrhu smlouvy o užití práv a konkrétní sady otázek v předstihu, což někteří využili. Stejně tak byla respektována jejich volba místa k uskutečnění rozhovoru. Před samotným rozhovorem byl učiněn informovaný souhlas

formou podepsání smlouvy o užití práv, která mimo jiné řešila souhlas informanta s provedením a záznamem rozhovoru, informovala ho o cíli projektu, dala mu možnost jakoukoli část získaných dat anonymizovat, či od smlouvy úplně odstoupit a také další podmínky, které si mohl individuálně stanovit a uvést je v příloze smlouvy před podpisem smlouvy, např. požadavek na autorizaci přepisu rozhovoru apod. Nahrávky a přepisy rozhovorů jsou uchovávány v elektronické podobě v mém archivu v souladu s pravidly bezpečné archivace. Zároveň prohlašuji, že jsem postupoval v souladu s Etickým kodexem České asociace pro sociální antropologii.

3. Empirická část

První bluegrassové skupiny se začaly objevovat v Československu v 60. letech 20. století. V delším časovém horizontu tomu však předcházela příprava vhodného prostředí pro vznik československého bluegrassu, která byla ovlivněna mnoha faktory, z nichž dle mého soudu nejdůležitější bych chtěl v následujících kapitolách popsat. Bude tudíž třeba se vrátit více do minulosti. Příznivé podmínky pro vznik a rozšíření bluegrassu v Československu vytvořilo několik společenských jevů a skutečností. Byl to (1) ideový příklon Čechů k americkým hodnotám a kultuře, který se datuje již od 19. století, (2) mediální obraz Ameriky budovaný prvorepublikovými filmy a knihami s dobrodružnou tematikou, (3) vznik trampingu počátkem 20. století a posléze přispěl také (4) represivní tlak komunistického totalitního režimu, který poznání reálné Ameriky neumožňoval, a činil ji tak činil nedostupnou a obdivovanou, což bylo velice lákavé k imaginaci a napodobování, a také k jisté formě revolty proti režimu.

Pro počátky bluegrassové hudby v Československu byly charakteristické určité znaky jako např. nedostupnost nahrávek, výukových materiálů, hudební literatury, informací, hudebních nástrojů či odlišnost původního kulturního a hudebního prostředí žánru, což prvním bluegrassovým hudebníkům v Československu práci velmi ztěžovalo. Na druhou stranu zase hudebníci zpětně oceňovali dobrodružné objevování cesty k tomuto hudebnímu žánru. Právě některá specifika bluegrassové hudby spočívající ve zvuku nástrojů, způsobu hry na ně, rytmického cítění, textování písní apod. jsem uvedl v závěru této empirické části. Nevěnoval jsem se však např. vývoji bluegrassového žánru v USA a popisu jeho odnoží a moderních trendů či rozboru vedení bluegrassových vokálů nebo hudebních forem ad., které se zkoumanou problematikou příliš nesouvisejí a smysl by dávaly v případě rozsáhlejší obecné práce o bluegrassu.

3.1 Profily informantů

Jak už bylo řečeno, v polovině 60. let minulého století začaly v bývalém Československu vznikat první bluegrassové skupiny. Nejznámějšími a nejpopulárnějšími z nich byly skupiny Greenhorns (v době normalizace přejmenovaná na Zelenáči), Rangers (za normalizace Plavci), Bluegrass Hoppers (od normalizace Fešáci) či KTO. Pro posluchače byla jejich vystoupení něco tak nového a osvěžujícího, že se záhy vyskytla vysoká poptávka po tomto žánru hudby, jak vypověděl např. Marko Čermák:

„Jeli jsme hrát do Brna na zimní stadion. Já nevím, kolik má zimní stadion kapacitu, ale my jsme ho vyprodali dvakrát: v polední vystoupení a večerní vystoupení.“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

Následkem toho se nejžádanější skupiny velice brzy od svého vzniku zprofesionalizovaly. S ohledem na množství koncertů již nešlo vykonávat běžná zaměstnání a honoráře poskytovaly nadprůměrný výdělek. Dle sdělení Pavla Krále často tyto skupiny absolvovaly dvacet až třicet vystoupení měsíčně.

Komunistický režim tento vývoj zpočátku umožnil, protože větší problémy měl s undergroundovou scénou, což potvrdil Jan Vyčítal:

„...voni si nejdřív potřebovali vyřídít všelijaký Plastic People a tyhlety – jim vadili daleko víc, jako jo, a pak teprve vylítli na tu country...“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Výše uvedené skupiny měly veliký vliv na rozšíření bluegrassu v Československu a jejich písně (většinou americké originály opatřené českými texty) v českém prostředí doslova zlidověly. Jejich členové byli u vytváření tohoto hudebního žánru v Československu. Proto jsem hledal svoje informanty právě mezi nimi. V následujících odstavcích uvádím jejich krátké profily.

3.1.1 Marko Čermák

Marko Čermák se narodil 14. 2. 1940 v Praze. Jeho aktivity jsou rovnoměrně rozděleny mezi trampingu, hudbu a kreslení. Vystudoval Pedagogickou fakultu UK, obor výtvarná výchova. Je zakládajícím členem skupin Greenhorns, White Stars a Paběrky. Známy je především jako ilustrátor knih a komiksů Jaroslava Foglara, a to zejména *Rychlých šípů*, které přebíral po zemřelém Janu Fischerovi. Je také považován za jednoho z klíčových



Obr. 2 – Marko Čermák, foto: J. Fuchs

průkopníků hry na pětistrunné banjo v Československu. Dodnes hraje v jeho životě důležitou roli tramping, kterému se začal věnovat už od dětství díky svým rodičům. Nynější hudební účinkování s vlastní skupinou Paběrky mu komplikuje choroba dlaní rukou – Dupuytrenova kontraktura. Je také autorem textů mnoha písní, nejznámější je zřejmě *Zátoka* (v originále Rock Salt & Nails – Utah Phillips). V roce 2007 obdržel cenu za přínos rozvoji bluegrassové hudby od International Bluegrass Music Association. V roce 2019 vyšla kniha Boženy Němcové *Babička* v limitované edici s původním textem z prvního vydání a jeho ilustracemi.

3.1.2 František Hacker

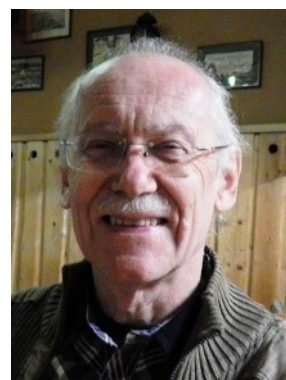
František Hacker se narodil 3. 8. 1937 v Praze. Od malička se věnoval hudbě, zprvu hře na klavír a také zpěvu. Už v patnácti letech hrál v neformálním triu s Evou Olmerovou. I jeho hudební kariéru podstatně ovlivnil tramping, s čímž koresponduje i název jeho domovské skupiny Kamarádi táborových ohňů, v níž je kapelníkem, hraje na kytaru (dříve také na mandolínu) a zpívá. Zpočátku bylo KTO trio a později třeba doprovodná skupina Waldemara Matušky. Zahrála si např. v televizním seriálu Dobrodružství šesti trampů z roku 1969. Byla to první skupina z Československa, která účinkovala v „Mekce“ country a bluegrassu, v nashvillské Grand Ole Opry. František Hacker byl dlouholetým šerifem snad nejslavnější trampské osady Ztracená naděje, tzv. Ztracenky, jejímiž členy byli např. písničkář Jarka Mottl či herec Jaroslav Štercl.



Obr. 3 – František Hacker
foto: L. Bidgood

3.1.3 Pavel Král

Pavel Král se narodil 16. 8. 1944 v Praze. K hudbě měl vztah od malička, jelikož jeho otec zpíval v pěveckém sboru. Soukromě studoval hru na kytaru, trubku a zpěv. Během základní vojenské služby začal hrát také na kontrabas a basovou kytaru. Když poté sháněl Marko Čermák zpívajícího basistu do skupiny White Stars, padla volba právě na Pavla Krále. V roce 1974, když odešla část sestavy Greenhorns k Fešákům, nastoupil ke Greenhorns, pouze jako zpěvák, právě Pavel Král. Po sametové revoluci odchází ze skupiny s Miroslavem Hoffmannem a dalšími členy a zakládají



Obr. 4 – Pavel Král
foto: autor

skupinu Zelenáči, ve které Pavel Král působí dodnes jako frontman poté, co Miroslav Hoffmann již přestal ze zdravotních důvodů vystupovat.

3.1.4 Tomáš Linka

Tomáš Linka se narodil dne 6. 2. 1946 v Praze. Jeho otec byl hráč na fukací harmoniku se svojí vlastní skupinou, a tak volba hudebního nástroje byla nasnadě. Když v roce 1968 zakládal Marko Čermák hudební skupinu White Stars, dostal tip na otce Tomáše Linky, který místo sebe doporučil syna. Zpočátku hrál Tomáš Linka na chromatickou fukací harmoniku, posléze přešel na diatonickou, tzv. bluesovou harmoniku, jejíž použití je v žánru bluegrassu a country běžnější. Účinkoval se skupinami Wite Stars, Greenhorns, Fešáci, Kanafas, Tučňáci, Cadillac PB a také v muzikálu Benzín a mejkap. Dnes vystupuje se skupinami Fešáci, Přímá linka a Cadillac PB. Renomé si však kromě hraní na harmoniku vydobyl také svým zpěvem písní: *Paní má se má*, *Jakeův smích*, *Kamarád*, *Country roads* a další.



Obr. 5 - Tomáš Linka - použito z webu Fesaci.cz

3.1.5 Karel Poláček

Karel Poláček se narodil dne 14. 12. 1944 v Ústí nad Labem. Od mládí jej k hudbě táhlo přátelství s Pavlem Brümmerem¹⁴, se kterým také založil skupinu Greenes, přejmenovanou na Bluegrass Hoppers a posléze Fešáci. Od mládí studoval klasickou kytaru a díky rodičům se věnoval trampingu. Při zaměstnání studoval dálkově konzervatoř. Po odchodu Michala Tučného přebírá po něm některé hlasové a komediální party, např. v písni *Lojza a Líza*. Na kytaru hraje jak klasickou technikou, tak westernovým způsobem, tzv. flatpickingem¹⁵. Poté co odešel ze skupiny Fešáci, hrál ještě v několika amatérských uskupeních a dnes se věnuje práci s kůží. Spolu s Radkem Tomáškem byli jedni z prvních vlastníků kytary značky *C. F. Martin & Co.* (bluegrassové legendy) v Československu. Oba se také stali členy neformálního Martin Guitars Owners Clubu, jehož je Karel Poláček v současné době čestným předsedou.



Obr. 6 – Karel Poláček
foto: autor

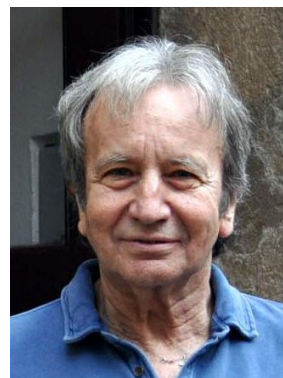
¹⁴ Pavel Brümer (29. dubna 1946 – 15. září 2015) byl český hudebník, zakládající člen skupiny Greenes, pozdějších Fešáků

¹⁵ drnkání strun trsátkem (plektem)

3.1.6 Radek Tomášek

Radek Tomášek se narodil dne 3. 6. 1946 v Praze. Hudba ho provázela od mládí. Přes kamaráda se dostal k soukromému studiu hry na kytaru u prof. Josefa Schelinger¹⁶. U klasického stylu hry na kytaru zůstal dodnes. Vystudoval na ČVUT strojní fakultu a při tomto studiu se potkal se svými budoucím spoluhráči ze skupiny Rangers (za normalizace přejmenované na Plavci), se kterou účinkoval mezi roky 1966–1973. Ze skupiny odešel kvůli vnitřním neshodám a v roce 1975 začal vystupovat se svojí vlastní doprovodnou skupinou. Mezi jeho hity patří, jak převzaté písně např.

Zpíval jen rokenrol, nic víc (v originále Don't Play Your Rock'n Roll To Me – Smokie), *Boxer* (v originále Simon and Garfunkel), tak vlastní skladby např. *Džínová láska*, *Jižní vítr*, *Žádná jiná*. Radek Tomášek dodnes vystupuje buď v duu se svým synem, nebo se svou doprovodnou skupinou. Radek Tomášek byl jedním z prvních vlastníků americké kytary značky *C. F. Martin & Co.* v Československu.



Obr. 7 – Radek Tomášek, foto: belinka55

3.1.7 Jan Vyčítal

Jan Vyčítal se narodil dne 8. 3. 1942 v Praze a zemřel dne 1. 3. 2020 tamtéž. Vystudoval grafickou průmyslovou školu a pracoval jako autor kresleného humoru a karikaturista. V roce 1965 založil s kamarády z tramské osady Hejkalové, Marko Čermákem a Josefem Šimkem, hudební skupinu Greenhorns, pro kterou psal texty písní, zpíval a byl také jejím vedoucím vyjma několika let, kdy tuto činnost nemohl vykonávat z důvodu, že neměl hudební vzdělání, které bylo třeba pro úspěšné složení kvalifikačních zkoušek – více v kapitole Kvalifikační zkoušky. Za normalizace měl



Obr. 8 – Jan Vyčítal, foto: P. Gwužd

několik let činnost textaře zakázanou, a tak psal pod různými pseudonymy či autorství připisoval jiným hudebníkům. Známy byl také svým typickým projevem s mnoha řečovými vadami, které mu však nebránily v osobité interpretaci písní. Kvůli zdravotním problémům s rukou od roku 1999 nehrál na kytaru. Jeho texty doslova zlidověly, např. *To tenkrát v čtyřicátom pátom*, *Rovnou, tady rovnou* (v originále *Roll On Buddy Roll On* – Teddy Wilburn a Doyle Wilburn), *Zatracenej život* (v originále *Before I Met You* – Seitz, Rader,

¹⁶ Josef Schelinger (1921–1995), koncertní mistr na kytaru, otec zpěváka Jiřího Schelinger

Lewis), *Blues Folsomské věznice* (v originále Folsom Prison Blues – Johnny Cash) a desítky dalších. Zároveň skládal texty písní pro jiné interprety (např. pro H. Zagorovou). Až do své smrti vystupoval se skupinou Greenhorns.

3.2 Zdroje imaginární Ameriky

Imaginární Ameriku chápu jako proměňující se fenomén, který vznikl v myslích lidí a odráží¹⁷ jejich sdílené představy o Americe a dále je interpretuje. Ty však mohou být velice kusé a nepřesné. Je to způsobeno nedostatkem informací a osobních zkušenosti a také obrazem Ameriky, jak bývá v příslušné době ve společnosti zprostředkován. Nezanedbatelnou roli hraje také lidská fantazie, která tento prostor vně a uvnitř soudobé reality vytvořila. V následujících podkapitolách bych chtěl uvést několik zdrojů, z nichž vzešla imaginární Amerika, a jež měly souvislost s počátky bluegrassové hudby v Československu. Je to dle mého názoru (1) český amerikanismus, (2) tramping a také (3) totalita.

3.2.1 Český amerikanismus

Jak již bylo uvedeno výše, tento pojem definuje ve své knize *Czech bluegrass* Lee Bidgood (Bidgood 2017, 22, 23, 28, 42) v poněkud širším pojetí, já ho vyjádřím jako vnitřní pocit souznění s americkými hodnotami, životním stylem a kulturou, který byl v Československé společnosti zakořeněn již od 19. století. Lee Bidgood, jako Američan, nebyl tak hluboce seznámen s komplexními aspekty česko-amerických kulturních vztahů a jeho vývody jsou v tomto směru zjednodušující. Ani tato práce neaspiruje na to podat úplný popis této problematiky. Vybral jsem proto několik typických prvků. Český amerikanismus, pokud se budeme držet tohoto pojmu, budovaly v české společnosti již v průběhu 19. století významné osobnosti československé kultury, vědy a politiky, které byly ovlivněny americkým prostředím. Jako příklad lze uvést T. G. Masaryka¹⁸, který za první světové války rozpoznal důležitou úlohu USA pro formování poválečné Evropy a svým působením na prezidenta T. W. Wilsona vlastně postavil základy budoucí československé státní samostatnosti. Zároveň použil americkou ústavu jako vzor prozatímní československé ústavy (Kněžínek 2018). Jeho manželkou byla Američanka a on z úcty k ní přijal jako druhé jméno její rodné příjmení. Další významnou osobností, která ovlivnila vztahy mezi Čechami

¹⁷ V tomto případě používám přítomný čas, protože s myslím, že tento fenomén existuje stále.

¹⁸ T. G. Masaryk (7. března 1850 – 14. září 1937) byl český filozof, politik a pedagog a také první československý prezident.

a USA na poli hudby byl Antonín Dvořák¹⁹. Jeho skladatelská a pedagogická činnost propojila české a americké kulturní prostředí. Nejslavnější Dvořákovo dílo *Symfonie č. 9 e moll* s podtitulem „Z Nového světa“ bylo zkomponováno a uvedeno v USA (Šupka 2005). V oblasti průmyslu, techniky i společenských věd je třeba zmínit Vojtěcha Náprstka²⁰. Tento vlastenec byl díky svému angažování při povstání roku 1848 v Praze stíhán a raději emigroval do USA. Byl okouzlen americkou technikou i společností, účastnil se expedice za indiánským kmenem Dakotů nebo např. pomáhal krajanům. Po návratu do Čech propagoval emancipaci žen, ze svého domu chtěl vytvořit průmyslové muzeum. Z něj posléze vzniklo etnografické muzeum, dnešní Náprstkovo muzeum (Veselková 2009). Z mladší generace umělců to bylo třeba trio J. Voskovec, J. Werich a J. Ježek²¹ a mnoho dalších.

Dalším prvkem, který konstruoval český amerikanismus, byl mediální obraz Ameriky, který za první republiky vytvářely zejména filmy s tematikou kovbojů, indiánů, zlatokopů či stavitelů železnic, knihy Jacka Londona, Karla Maye, lidová, swingová a jazzová americká hudba, skauting, woodcrafterství²², ale i technické vynálezy, životní styl, spotřební zboží apod. Uvedl jsem pouze souhrn prvků, jejichž podrobný popis by přesáhl rámec této práce.

Z výpovědí informantů vyplývá, že stylizovaný obraz Ameriky podporovaný americkou hudbou, filmy a knihami s dobrodružnou tematikou, svobodou a demokracií, průmyslem a technikou i spotřebním zbožím atd. budoval v jejich myslích to, čemu se ve svém počinání hudebním a mnohdy i mimohudebním chtěli přiblížit. Někteří z mých informantů sami sebe označili za „amerikanofily“, např. František Hacker či Karel Poláček. Ilustrovala to výpověď Tomáše Linky, když s úsměvem popisoval:

„To vždycky říkal Karel Poláček: ‚To je americký, to bude dobrý!‘“ (rozhovor autora s Tomášem Linkou, 17. 1. 2019)

Výjimkou v tomto případě byl Marko Čermák, který vypověděl²³, že ho uchvacovala především bluegrassová hudba, ale další americký kontext ho nezajímal.

¹⁹ Antonín Leopold Dvořák (8. září 1841 – 1. května 1904) byl český skladatel, dirigent a pedagog.

²⁰ Vojtěch Náprstek (17. dubna 1826 – 2. září 1894) byl český vlastenec a mecenáš.

²¹ Inspirace J. Ježka jazzem, pobyt tria v USA i následná emigrace V. Voskovec byla ovlivněna Amerikou.

²² Woodcrafterské hnutí pochází z USA. Zprvu pojem woodcraft označoval zálesácké dovednosti, později pod inspirací spisovatele E. T. Setona vzniklo hnutí mládežnických oddílů. Dnes v ČR působí jako Liga lesní moudrosti.

²³ telefonický rozhovor s autorem dne 11. 6. 2020

3.2.2 Tramping

Lee Bidgood ve své knize *Czech Bluegrass* popisuje tramping jako jedno z míst, kde bluegrass v Československu zdomácněl. Ještě dnes se vede diskuse (Randák 2016, 142-144), kdy tramping vznikl, ale obecně se považuje za počátek trampingu v Čechách rok 1918. Již od první republiky byl tramping útočištěm pro lidi svobodně smýšlející, kteří hledali krátkodobý únik z městského života a moderní doby, nebo byli např. traumatizováni zážitky z první světové války. Rekrutovali se z řad mládeže, intelektuálů, tuláků, skautů či woodcrafterských kmenů. Zakládali osady, chatařili, pěstovali sport, turistiku, provozovali a skládali hudbu. Nejdřív se jim říkalo „divocí skauti“, posléze si snad dle knih Jacka Londona začali říkat trampové. Vzory si nacházeli v hrdinech kovbojských románů a němých westernových filmů (Pohunek 2018). Názvy trampských osad měly často buď americká jména, anebo názvy z amerického místopisu (White Creek, Montana, Ascalona, Nevada, Arizona, Dakota, Yukon apod.). Důležitým prvkem života trampů byla právě hudba. Trampská píseň byla hodně ovlivněna americkou hudbou – swingem a jazzem, stejně tak jako tehdejší populární hudba v meziválečném Československu. Vznikaly osadní sbory, pořádaly se interpretační soutěže. To potvrzuje František Hacker:

„...v Čechách se tahleta trempska muzika vyvíjela v návaznosti na ty americký sbory [...], který zpívaly takový vícehlasý vokály a [...] na to si tady většinou trempové potpěli...“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

Trampská hudba začala významně pronikat do populární hudby a také se profesionalizovala a komodifikovala. *Tehdy se americká tematika stala objektem komercializace a šířila se nejen ústní tradicí a osobním příkladem, ale i médií.* (Krejčí 2006, 33). Tak se trampská hudba dostala k širokému i netrampskému publiku. Zpívala a hrála se na dětských táborech, ve skautských (později pionýrských), turistických a sportovních oddílech, prostě kdekoli, když si lidé sedli u táboráku či při různých setkáních. Což dokladuje např. vyprávění Pavla Krále, který se věnoval woodcrafterství:

„...ten les, a to dobrodružství nebo ten pobyt v přírodě, tam byl možná trošku jinej, než byli vyloženě trempové, u ohně hrát – taky jsme hráli samozřejmě, hráli jsme starý trepský písničky...“ (rozhovor autora s Pavlem Králem, 20. 11. 2018)

Trampské prostředí a hudba ovlivnily zásadně nejednoho z mých informantů, byť se nepovažovali přímo za trampy. Radek Tomášek popsal svůj tehdejší vztah k trampingu takto:

„... já jsem ten trepský svět vnímal a hrozně se mi líbil, protože [...] to byla v podstatě taková zčásti americká muzika, [...] to byly jako náměty a samozřejmě rytmika, [...]

písničky, který nějak konvenovaly s téma westernama, co člověk [...] čer' v rodokapsech, no šlo to k sobě..." (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

I touha Radka Tomáška začít hrát na kytaru byla motivována trampskou hudbou, jak vysvětloval dále:

„... tremping jako určitě [...] bych řek', že vlastně ta kytara jako tím začínala, protože ty první písničky, který jsem začal nějak hrát, tak byly takový [...], co jsme zpívali – Oklahomu a takový tyhle věci, [...], v tej době to ještě bylo mezi lidma nějak jako živý. No, a to byl určitě první takovej mocnej impuls..." (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

To vše připravilo prostředí pro příchod bluegrassu jako něčeho svižnějšího, exotičtějšího, modernějšího, amerického. Radek Tomášek to popsal takto:

„...trampská muzika se, řek' bych, trošku spíš tak převtělila docela přirozeným způsobem do týhle (myšleno bluegrassové), protože to je děsně k sobě..." (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

Podobně to vysvětloval i Jan Vyčítal:

„...jsme se zbláznili najednou to toho zvláštního zvuku bendža, a že jsem nevěděl, že to je pětistrunný bendžo... ale a houslí, který dohromady dělaly prostě něco, co ještě to bylo nevoposlouchaný pro nás, ale přitom to bylo trošku jako z ranku trampskejch písni..." (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Tramping a trampská hudba stály u zrodu skupin KTO a Greenhorns. František Hacker trampoval již od mládí a také se později stal šerifem²⁴ snad nejznámější trampské osady Ztracené naděje, tzv. Ztracenky, která se nachází nad bývalými Svatojánskými proudy na Vltavě. Vznik skupiny KTO v návaznosti na tramping popisuje takto:

„Žánrově začátek jsme měli, dá se říct, trempskej, protože to, jak jsme se kamarádili s těma našima strejcema a těma starejma ročníkama, vlastně to byli zakladatelé trempingu, zakladatelé Ztracenky..." (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

Zakládající členové skupiny Greenhorns Jan Vyčítal, Marko Čermák a Josef Šimek se sešli v trampské osadě Hejkalové. Jan Vyčítal trampoval celý život a Marko Čermák je trampem dodnes a své aktivity dělí mezi kreslení, hudbu a tramping. Nepřekvapila tudíž

²⁴ v trampských osadách to je něco jako funkce předsedy spolku

odpověď Jana Vyčítala na otázku: „Když jsi začínal s muzikou, jaký v tom měl význam tramping?“

„No, pro mě úplně zásadní..., protože jsem začal jezdit na čundr a potkávat se s těma staršíma klukama jako tak, mě ty jejich písničky prozváněly...“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Takhle popisoval svoje setkání s trampingem Marko Čermák:

„To už se traduje vod útlýho dětství, protože my jsme měli chatu na Kačáku, á, když mi bylo, já nevím, nějakých deset dvanáct let, tak rodiče mně zpívali písničky, protože taky jako v mládí koketovali s trempingem, jelikož voni bydleli v Užhorodě, protože v Užhorodě bejvala česká čtvrť, která spravovala Podkarpatskou Rus, a pak když začala válka, tak před válkou se museli přestěhovat sem. Po tý Podkarpatský Rusi trampovali, no a, na [...] pronajatý chatě na Kačáku, když, když jsme leželi už večer v posteli, tak voni mi zpívali ty starý trempský písň.“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

Tramping přinesl rozvoji bluegrassu ještě jednu důležitou věc a tou byl festival Porta. První ročník se konal v roce 1967 v Ústí nad Labem jako festival tramské a country & western hudby (později i folkové). Porta byla (a je) soutěžní festival interpretační i autorské tvorby. Vítězství na finále Porty bylo dobrým reklamním artiklem a často znamenalo zájem pořadatelů kulturních akcí a někdy i nabídku k natočení nahrávek²⁵. Zde uvádím oceněné skupiny v prvních třech ročnících v oblasti country & western (Porta 2018):

1967 – Rangers, Greenhorns, Strings of Tennessee, AZ septet, Caravell Western

1968 – Rangers, Greenhorns. Truckers, White Stars, Spirituál kvintet

1969 – White Stars, Bluegrass Hoppers, Strangers

Na předních příčkách se umístily populární skupiny, z nichž některé se záhy zprofesionalizovaly, respektive hudebníci již opustili svá původní zaměstnání. V rozhovorech uvedli informanti tato data – Jan Vyčítal již koncem 60. let, Radek Tomášek v roce 1970, Marko Čermák v roce 1971, Tomáš Linka a Pavel Král v roce 1972.

Tramping jako svobodný pobyt v přírodě v návaznosti na skauting, americký zálesácký život a westernovou tematiku se jeví jako jeden ze zdrojů imaginární Ameriky. Tramská hudba, která byla ovlivněna americkou hudbou, zase poskytovala začínajícím

²⁵ vlastní zkušenost autora

bluegrassovým muzikantům hudební základy, prostředí pro hudební růst a posluchačskou základnu. Každého z mých informantů ovlivnil tramping buď prostřednictvím rodičů a kamarádů tak, že se posléze trampingu sami věnovali, anebo ideově třeba ve formě trampských písní. Pro většinu z nich bylo také prostředí trampingu hlavním impulzem k provozování hudby. Přestože se trampingu v posledních desetiletích věnovalo několik publikací, nikde jsem nenalezl informaci o počtech trampů. S ohledem na to, že se nejednalo o organizovaný způsob trávení volného času, nejsou tyto informace k dispozici. Tuto skutečnost jsem konzultoval i s odborníkem na tramping, etnologem Janem Pohunkem.

3.2.3 Totalita

Totalita po únoru 1948 v Československu v mnohém ovlivnila prožívání imaginární Ameriky tím, že vytvářela nesvobodu. Totalitní režim se v obecné rovině snaží převzít kontrolu nad všemi činnostmi lidí tak, aby směřoval svoje jednání k upevňování moci a zároveň eliminoval destabilizaci režimu. Využívá k tomu mj. ideologický, represivní a ekonomický aparát. Společné rysy totalitních režimů, založené na studiu stalinismu a nacismu uvedli např. politologové Carl J. Friedrich a Zbigniew K. Brzezinski (Friedrich a Brzeziński 1965, 22). Hodí se i k popisu komunistického režimu v Československu: (1) Jediná oficiální ideologie (materialistický světonázor), (2) jediná vedoucí politická strana (KSČ), (3) fyzický i psychický systém teroru, tajný dohled nad všemi složkami obyvatelstva prostřednictvím policie (StB), (4) informační monopol systému hromadné komunikace (tisk, rádio, televize apod.), (5) kontrola prostředků ozbrojených sil (zbraně a armáda), centrálně řízené hospodářství (centrální plánování, nemožnost soukromého podnikání apod.). Politické procesy 50. let 20. století poskytly jasný obrázek, kam až byl režim ochoten zajít (srov. Post Bellum 2008-2020). To vše vyvolávalo ve společnosti atmosféru strachu a spolu s uzavřením hranic se západním světem pocit nesvobody.

3.2.3.1 „Ostrůvky svobody“

Odpovědí na to byla často touha lidí po svobodném životě, který se však v Československu nedal z výše uvedených důvodů uskutečňovat oficiálně. Východiskem bylo např. trávení volného času, které bylo prostředkem k získání osobního prostoru, a v mnohém se podobalo bytí „vně“, žití v „deteritorializované“ realitě v době perestrojky v Sovětském svazu, jak je popsal Jurčák:

„...člověk se například nachází uvnitř kontextu, ale zároveň je k němu netečný, představuje si, že je jinde či uvnitř své mysli. Také může být součástí systému, ale

zároveň se neřídí některými jeho parametry. [...] život *vně* nebyl v pozdním socialismu výjimkou z dominantního životního stylu, ale že se naopak jednalo o hlavní a rozšířený princip života v tomto systému. Tento princip přitom vedl k hluboké deteritorializaci pozdně sovětské kultury, již však nemůžeme rozumět jako formě opozice k systému.“ (Jurčák 2006, 155)

Tento přístup mohl tedy fungovat buď pouze v mentální rovině, anebo prostřednictvím menších skupin lidí, kteří se mezi sebou nebáli sdělovat svoje skutečné názory a postoje. Podobným jevem, byť popisuje situaci až v 80. letech, byly tzv. „ostrůvky svobody“ (Vaněk 2002, 9), což byla místa bez dosahu totalitní moci, ve kterých se provozovaly aktivity mládeže mnohdy bez aspirace na nějaké osobní hrdinství či disidentství. Obdobně mluvil o trampingu v 50. a 60. letech ve svém vyprávění František Hacker:

„Ale na těch čundrech to nebylo, to právě byl takovej ostrůvek, že tam si moh' každý pustit hubu na špacír a i ty, co byli mezi tím, ty komunisti, a já nevím, co všechno, tak tam si nedovolili, prostě do toho nějak zasáhla, protože ta [...] tremská společnost byla tak soudržná, a tak jako to, že vopravdu si to nedovolili.“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

Takto zase vzpomínal na čas začátku 70. let prožitý na hospodářství u kamaráda v podhůří Slezských Beskyd ve své knize frontman skupiny Taxmeni Jaroslav Čvančara:

„...jsem vdechoval to, co jsem jinde marně hledal. Jakoby v jiné zemi – uprostřed pestré palety krásné přírody – jsem nacházel nejen únik a úlevu z totalitní současnosti, ale i trochu hmatatelné romantiky. Malý český Divoký západ uprostřed reálného socialismu.“ (Čvančara 2000, 70)

Na jiném místě v této knize Jaroslav Čvančara napsal:

„...bluegrass a country ve mně vzbuzovaly pocity volnosti a svobody...“ (Čvančara 2000, 22)

Informanti prezentovali ve svých vyprávěních svůj způsob trávení volného času jako oázu svobody, často spojovanou s trampinem, pobytem na venkově, v přírodě nebo chatařením.

3.2.3.2 Emigrace

Jinou (radikální) variantou realizace svobodného života byla emigrace. Skupina Greenhorns účinkovala dne 24. 8. 1968 na univerzitě v Erlagenu²⁶ (Greenhorns 2005) a na

²⁶ Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

základě informací o okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy zvažovala emigraci. Nejdříve se vrátil z rodinných důvodů pouze Marko Čermák. Ostatní členové však postupně zjistili, že by hudba nemohla být v NSR jejich výhradním zdrojem obživy, a vyjma Václava Česky se vrátili zpět do Československa. Situaci popisoval Tomáš Linka:

„...v roce šedesát osum, když přišli Rusové, Grínhorni [...] byli na zájezdě v západním Německu, a když zjistili, že tady to je nějaký jako vo šajslich, tak prostě se rozhodli, že tam zůstanou a Marko Čermák jedinej se vrátil, protože měl nějak čerstvě narozený dítě. [...] Grínhorni v tom západním Německu zjistili, jako že když by tam měli existovat, takže hudba nic moc, že by museli normálně někde do práce a makat a tohle, takže Pepa Šimek, hlavně, to byl takovej nervák, tenkrát, a ten říkal, že do práce v životě nepude a takovýdle, takže Grínhorni se rozhodli, že se vrátěj.“ (rozhovor autora s Tomášem Linkou, 17. 1. 2019)

Cestu emigrace později zvolil např. Waldemar Matuška v roce 1986, v době, kdy účinkoval se skupinou KTO i přes to, že byl populárním zpěvákem, kterému režim umožňoval pracovní i soukromě vycestovat do zemí mimo východní blok. Důvodem byl zřejmě pocit šikany ze strany komunistického režimu a pocit nesvobody (Hertl 2018).

3.2.3.3 Represe

Represe režimu směrem k hudebníkům měly mnoho podob. Skutečně fyzické pronásledování při pouličních vystoupeních, zákazy činnosti nebo účasti na vystoupeních v zahraničí, kvalifikační zkoušky, nucení ke spolupráci s StB nebo k emigraci či dokonce vězení²⁷ (srov. Houda 2014). Přímou s vězněním však žádný z mých informantů zkušenost neměl.

Za dob totalitního režimu v Československu byla zájmem státu plná zaměstnanost, ze které vyplývalo sice právo na práci, ale i povinnost pracovat²⁸ nebo alespoň být zaměstnán. Kdo tomuto kritériu nevyhovoval, vystavoval se postihu za trestný čin příživnictví.

V rámci normalizační úpravy Zákoníku práce bylo velice jednoduché dát výpověď pracovníkovi, který nebyl politicky „uvědomělý“ a donutit ho poté přijmout práci, která neodpovídala jeho schopnostem²⁹.

²⁷ Známa je především operace StB tzv. „Akce asanace“ z roku 1977, při které se komunistický režim snažil donutit k emigraci zejména signatáře Charty 77.

²⁸ č. III. Ústavního zákona č. 150/1948 Sb.

²⁹ § 46 odst. 1 písm. e) zákona č. 153/1969 Sb.: „nesplňuje-li pracovník předpoklady stanovené pro výkon sjednané práce nebo je-li nezpůsobilý plnit povinnosti vyplývající z jeho pracovního poměru, protože nesplňuje požadavky na tuto práci kladené, zejména narušil-li svou činností socialistický společenský řád a nemá proto

Hudebníci patřili mezi tzv. svobodná povolání, jejichž existence nebyla zcela v souladu s výše uvedeným principem globální kontroly státu. Podezřelá pro tehdejší režim byla západní hudba, převážně americká. Kdo takovou hudbu poslouchal nebo produkoval, byl pro režim potenciálně nebezpečný. Nejstarší z informantů, František Hacker, našel začátkem 50. let zalíbení v životním stylu tzv. pásků. Byla to subkultura mládeže, která se velmi výstředně oblékala – úzké kalhoty, kožené bundy, pestré kravaty a účesy „na emana“. Tak dávali najevo svoji náklonnost k americké hudbě a neskrývali svoje opovržení k totalitnímu režimu. Byli to vyznavači swingu a posléze rock'n'rollu. Pokud někoho takového policisté zadrželi, často mu oholili vlasy a rozstříhali oblečení (Boudný 2009). Takto popisoval praxi tehdejší policie František Hacker:

„No a my jsme, to byl rok padesát tři, tam jsem poprvé potkal Evu Olmerovou a teď jsme zpívali takový písničky: Až nám přijdou hoši z USA a takovýhle, Guadalcanal a Píseň americkéjch námořníků a já nevím, co všecho. A najednou se vobjevili policajti, v tý zahradě, a jeden z nich byl takovej dvoumetrovej vysokej polda, byl strašně rychlej, ten policajt, a to byl náš postrach, protože ten, koho chytil, tak ho odved' do Krakovský ulice a tam ho ostříhal dohola, a to byla pohroma, protože my jsme tehdá si zakládali na vlasech, který jsme měli, protože jsme chodili do Havelský ulice, tam byl jeden z posledních soukromejch vlastně holičů, a ten, von se jmenoval Eman Kodým. Ta, a tady v Praze se nosil takovej americkéj účes, ‚na Emana‘ se říkalo, že je to podle toho Eman Kodýma. [...] Podle toho, že to bylo v tý Havelský ulici, takže když v zádu měl ten zahalený, ty vlasy, a to, tak to bylo ‚Havel‘, to bylo ‚na Havla‘ ...“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

Tolerovanou výjimkou z americké hudby byla tvorba utlačovaných etnických či sociálních skupin, což některým hudebníkům poskytovalo způsob, jak veřejně vyjadřovat nespokojenost s režimem (např. skupina Spirituál kvintet). Schvalování textů a kontroly na vystoupeních z Krajských kulturních středisek byly na takové skryté významy velice citlivé, stejně tak obecnstvo. Radek Tomášek vzpomínal, jak komise Pražského kulturního střediska schvalovala texty písni skupiny Rangers, se kterou v té době účinkoval:

„Já jsem napsal text, [...] ‚velké lásce zamávej, udělej to, neváhej‘ a to nešlo, protože v tom cítili dvojsmysl, že velká láska – Sovětský svaz.“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

důvěru potřebnou k zastávání dosavadní funkce nebo svého dosavadního pracovního místa, anebo vykazuje-li bez viny organizace neuspokojivé pracovní výsledky;“

Další píseň, *Kdo má právo* skupiny Rangers, přestože vznikla jako protiválečná, musela skupina vypustit z repertoáru, protože po srpnu 1968 její text působil jako odsouzení okupace Československa armádami zemí Varšavské smlouvy:

„... nám pak zakázali třeba písničku Kdo má právo, [...] Vod Mirka³⁰ text a byl to [...] takovej protiválečnej jako, ale byl to hodně, ten bolševik se tam prostě nacházel. A bylo to, když to jsme to potom osmašedesátým, že jo, hráli a v ostravské hale a lidi bouřili, tak ten pořadatel úplně zrudlel, prostě, co jsme si to dovolili [...] přišlo z Pragokonzertu na ten, na tu šňůru ještě přišel telegram: 'Vyřadit z repertoáru.', že Ostrava syčela, že jo, tam ty komouši byli všude, no. A takže potíže tohodlectoho druhu byly za Rangers takovýdle, né větší...“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

Následně se však komunistický režim zachoval v rozporu se svým předchozím nařízením a píseň *Kdo má právo* vyšla v roce 1969.

a) Zákazy činnosti

Zákaz činnosti v nehudební sféře zažil např. Jan Vyčítal, promítl se však i do jeho hudební činnosti. Jako humorista a karikaturista se angažoval v době Pražského jara a po okupaci Československa spojeneckými armádami Varšavské smlouvy v roce 1968. Posléze zjistil, že jeho grafické práce nechce nikdo uveřejňovat. Situace byla o to složitější, že žádný oficiální zákaz činnosti neobdržel:

„Já jsem potom ještě spadnul do zákazu, teda... tehdy mi nikdo neřek', nedal, kterej jsem se dozvídal pokoutně. Jo jako jsem... přišel do Dikobrazu a...: ‚My nebudeme tvý vobrázky tisknout‘ a já jsem říkal: ‚Proč?‘ Šéfredaktor³¹ se tvářil a říkal: ‚No, spytuj!‘ - takhle jako vyhýbavě, ale nikdo neřek'...“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Situaci Janu Vyčítalovi osvětlil až tehdejší dramaturg Pantonu³² Jiří Malásek³³:

„A to byl jedinej frajer... povodevřel takhle šuple a nakonec to takhle nalistoval nebo co, a říkal: ‚Já si jdu teď zakouřit, ale nebudu tam dlouho.‘ A vodešel. Tak já jsem samozřejmě nahlíd' do toho šuple a tam bylo: ‚...znovu Vás upozorňujeme důrazně na zákaz textů Jana Vyčítala.‘ To bylo jediný, kdy jsem to viděl, ale nikdo zřejmě vo tom nesměl... mluvit.“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

³⁰ Miroslav Černý (* 22. srpna 1937) – český moderátor, zpěvák, textař, producent a recitátor.

³¹ Tehdejším šéfredaktorem Dikobrazu byl Jindřich Bešta (březen 1927 – 19. 3. 2001)

³² Hudební vydavatelství (1958–1996), vydávalo zprvu hudebniny, později i hudební nosiče.

³³ Jiří Malásek (7. srpna 1927 – 26. září 1983) byl český klavírista, hudební skladatel a aranžér, rozhlasový a televizní hudební dramaturg.

Toto byl za totalitního režimu obvyklý úkaz. Zaměstnavatel dostal od orgánů státní moci pokyn, aby se nějakým způsobem choval ke svému zaměstnanci, ale zaměstnanec samotný o tomto pokynu nevěděl. Záleželo tak na zaměstnavateli, jestli situaci zaměstnanci vysvětlil. Dělo se tak buď ze slušnosti, anebo jako alibi zaměstnavatele, že za opatření nebyl zodpovědný.

Tento stav pro Jana Vyčítala trval čtyři roky, během kterých nešlo vydávat jeho texty, pouze pod cizím jménem:

„Celou tu dobu... toho zákazu jsem... nesmělo bejt mé jméno na desce nikde. Moh' jsem tam bejt vyfocenej... někde v povzdálí a nesmělo bejt mé jméno... vůbec.“
(rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Poté Janu Vyčítalovi jeden známý poradil, ať napíše na revizní komisi, přestože oficiální zákaz činnosti neobdržel.

„... dokonce mi přišla vodpověď, bylo to tedy na takovýmhle jako kousku papíru, ale... bylo tam razítko i podpis dokonce... Jakeše³⁴, von byl tenkrát šéf tý revizní komise³⁵. No a bylo tam napsáno: ‚vaše kresby z let 68–69 vytvářely protisovětské a protisocialistické nálady a je věcí každého šéfredaktora, koho si vybere ke spolupráci.‘ Jasný!“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Jan Vyčítal vzpomínal, jak tento dokument předložil svému šéfredaktorovi Dikobrazu a ten, protože se tak dostal do trapné situace, že by byl za zákaz zodpovědný přímo on, postupně zase začal povolovat vydávání autorských příspěvků Jana Vyčítala. Dle vyjádření Jana Vyčítala k tomu přispělo i to, že šéfredaktor byl bývalý tramp (byť levicového zaměření) a s Janem Vyčítalem ho tato aktivita spojovala.

Z výše uvedeného lze dovodit, že se komunistický režim nechoval vždy konzistentně a bylo možno použít různé cesty, jak obejít zákazy či nařízení nebo vyjednávat podmínky. Účinnou pomocí, jak se ukázalo, byly také osobní vztahy.

Zákazy vystupování a prezentace v časopisech se týkaly také Hackerovy skupiny KTO. Podle Františka Hackera to zřejmě byla odvěta za to, že skupina KTO odmítla vystupovat na Festivalu politické písně v Sokolově:

„...nikdy jsme nebyli na Politický písni v Sokolově, [...] kde byla řada našich současníků všech možnejch, který jsou dodneška slavný a v televizi nejsou (myšleno

³⁴ Miloš Jakeš (vlastním jménem Milouš Jakeš, * 12. srpna 1922 České Chalupy) je český komunistický politik, který v letech 1987–1989 působil jako generální tajemník ÚV KSČ.

³⁵ Ústřední kontrolní a revizní komise Komunistické strany Československa byla kontrolním orgánem KSČ.

nebyli) zakázaný narozdíl vod nás, [...] nás zakázali v osumdesátym šestym už asi potřetí. My jsme asi jediná skupina, která nikdy nebyla... tady vycházel časopis Melodie, [...] Ty šéfredaktoři se mnou chodili i na pivo k Jelínkům, ale my jsme tam nikdy nesměli bejt. KTO nikdy tam v žádný Melodii nesmělo bejt, celou, celou dobu existence.“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

V případě skupiny Fešáci se jednalo o částečný zákaz vystupování, což bylo v té době dosti obvyklé, který se vztahoval na vystoupení v Praze³⁶.

Totalitní režim se však občas zachoval nelogicky nekoncepčně a povolil některým skupinám vycestovat na Západ, přestože v Československu právě probíhalo období normalizace. Podobné paradoxy z prostředí folkových písničkářů popisuje třeba Přemysl Houda (Houda 2019, 139). Skupina KTO se dostala dokonce do Nashvillu do legendární koncertní síně Grand Ole Opry. Předcházelo tomu pozvání z USA, které bylo první z řady náhod. Jak k tomu došlo, vyprávěl František Hacker:

„nás postihla ta obrovská radost, že když jsme se dostali do Nashvillu poprvé [...] My jsme měli textaře Ronalda Krause³⁷ [...] a jeho manželka, toho Ronalda Krause, dělala na americký ambasádě v podatelně, a my jsme natočili v roce sedumdesát první country desku a ona jí prostřednictvím [...] diplomatický pošty poslala do Nashvillu [...] shodou okolností se to dostalo do rukou Bill Monroea, protože já jsem nahrál Bill Monroeovu orchestrálku, [...] a tomu Bill Monroeovi se to samozřejmě líbilo, takže nás pozval tehdá na akci. Kromě toho mezinárodního country festivalu, kde byli Japonci, Holanďani, Němci, všechno prostě. Tak ten Bill Monroe nás pozval na akci, která byla padesát let založení Grand Ole Opry...“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

Získat souhlas však nebylo jednoduché. Skupina dostala úkol, který byl na první pohled nesplnitelný. Takto pokračoval František Hacker:

„... to už s náma šel žádat Walda na Pragokonzert tehdá, jestli... abysme směli jet do, do Spojenejch států na ten festival. No a teďka, tehdá ten doktor Hrabal³⁸, kterej byl generální řiditel Pragokonzertu, říkal: ‚Já vim vo tom pozvání, voni nám to dali z americký ambasády a tak dále, a, ale já vás tam pustim, ale musíte napřed udělat hodně koncertů v Sovětskym svazu.‘ Já jsem říkal: ‚Kolik je to hodně?‘ On říkal: ‚Sto.‘ Tak

³⁶ dle rozhovoru autora s Karlem Poláčkem, 17. 10. 2019

³⁷ Ronald Kraus (26. října 1927 – 7. ledna 1996) byl český textař a hudební producent.

³⁸ František Hrabal – za normalizace byl ředitelem agentury Pragokonzert

jsme dostali za úkol udělat sto koncertů v Sovětskym svazu, aby nás pustili do Nashvillu.“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

To se však podařilo šťastnou shodou okolností, kterou popisoval opět František Hacker:

„Panton v roce sedumdesát dva na podzim uspořádal Pantoniádu a tam byli, tam byli Greenhorns – Zelenáči, Rangers, jak Plavci, a my jako KTO. A to byla Lucerna. V tý Lucerně to bylo někdy v říjnu nebo v listopadu v sedumdesátým druhym roce a my jsme o tom nevěděli. A tam Pragokonzert tam pozval zástupce z Moskvy, z Goskonzertu, a ten Goskonzert jakoby náhodou, jak ty náhody do sebe zapadly, si vybral nás jako KTO. A pozval nás na, pozval nás na tohleto, na turné, který bylo v roce sedumdesát tři vod únor, březen, duben, květen, čtyry měsíce a my jsme tam udělali 108 těch vystoupení, takže jsme splnili ten nesmyslný, vlastně, úkol těch sto koncertů.“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

V té době již se skupinou účinkoval Waldemar Matuška, který občas na západě vystupoval, přesto z povolení vycestovat za hranice byla skupina velice překvapená. V roce 1993 k tomu řekl autorovi dnes již zesnulý člen skupiny František Friedrich³⁹, že teprve po Sametové revoluci vyšlo najevo, že jeden z hudebníků byl spolupracovníkem StB⁴⁰.

Část skupiny Greenhorns zase mezi léty 1981 a 1988 účinkovala celé léto v NSR v zábavním parku na festivalu Karla Maye v Elspe (Greenhorns 2005), kde vystupovali jako hudebníci i jako herci v různých představeních s tematikou Divokého západu. Byla to příležitost, jak si za honorář nakoupit spotřební zboží, které bylo v Československu nedostatkové. Vystoupení však měla estrádní ráz, který nebyl pro některé členy skupiny přijatelný, a tak se těchto zájezdů nezúčastnili, např. Jan Vyčítal nebo Marko Čermák (ten pouze jednou). Skupina tam vystupovala s místním zpěvákem, který zpíval texty v angličtině. Zbytek skupiny v té době dělal třeba výchovné koncerty a Jan Vyčítal s Marko Čermákem se věnovali výtvarné práci a trampingu.

b) Kvalifikační zkoušky⁴¹

Významnou kapitolou v životě tehdejších hudebníků zábavné⁴² hudby a dalších umělců byly kvalifikační zkoušky tzv. přehrávky. Jedná se o problematiku dosti rozsáhlou, které bylo věnováno mnoho pozornosti v publikacích (srov. Vaněk, 2010) nebo (srov.

³⁹ František (Ferry) Friedrich († 10. 5. 2013) byl český hudebník, hráč na kytaru a steel kytaru, člen skupin KTO a Kučerovci

⁴⁰ Tuto informaci se mi však nepodařilo potvrdit.

⁴¹ Zdrojem informací k této problematice byly kromě citovaných zdrojů také vlastní zkušenosti autora a poznatky z kurzu na FHS UK Mezi folkem a undergroundem Přemysla Houdy.

⁴² dle tehdejší terminologie, dnes bychom řekli „populární“

Houda, 2014). Přesto jsem si dovilil exkurz do této problematiky, protože velice zásadně ovlivňovala profesní život mých informantů. Kvalifikační zkoušky znamenaly možnost oficiálně vystupovat a dostávat za to honorář. Pořádala je obvykle kulturní střediska, která také zprostředkovávala vystoupení hudebníků. Kdo kvalifikační zkoušky neměl, mohl vystupovat pouze na soukromých akcích, což ovšem také využívalo množství „zakázaných“ umělců. Kvalifikační zkoušky se přirozeně staly nástrojem totalitní represe. Režim neměl zájem ta tom, aby si lidé vydělávali hudbou. Bylo to tzv. svobodné povolání a muzikanti tím pádem nebyli pod úplnou kontrolou. V 70. letech byly dokonce kvóty na to, kolik procent muzikantů musí u zkoušek propadnout. Kdo z hudebníků režimu nevyhovoval, přehrávky pod jakoukoli záminkou úspěšně nesložil. Kvalifikačním zkouškám, které pořádala krajská kulturní střediska, předsedala odborná komise, kde zasedali jak hudebníci, tak později od roku 1974 i političtí ideologové. Český muzikolog a hudebník, vedoucí skupiny Spirituál kvintet Jiří Tichota byl sám členem takové komise. Jak k tomu došlo:

„Začátkem roku 1965 se konala schůze Katedry hudební vědy; Pražské kulturní středisko se na ni obrátilo s žádostí o dodání odborníka do kvalifikační komise. Skladatel prof. Vladimír Sommer, ještě tři roky nezakázaný laureát státní ceny, si vzal slovo: ‚Já rozhodně nemám čas poslouchat nějaké drnkálisty, tady Tichota je nejmladší a sám to hraje, navrhuji jeho.‘ A bylo.“ (Tichota 2020, 80)

O personálním složení komisi napsal Tichota toto:

„Jako člen kvalifikační komise PKS jsem pak pracoval ještě pár let a dosvědčuji, že vedle několika pravověrných komisařů – ideologů se tam nacházeli i lidé slušní, využívající tohoto postavení k podpoře skutečných talentů a případně k pomoci neoblíbeným a prostořekým. To platilo i o některých pracovnících PKS.“ (Tichota 2020, 81)

Jiřímu Tichotovi bylo ukončeno členství v komisi poté, co společně s dalšími porotci (např. Janem Vyčítalem) navrhl udělit opakované přehrávky skupině Tha Plastic People of the Universe, která je však dle požadavku totalitního režimu dostat neměla a také nedostala (Tichota 2020, 82).

Existovalo i určité procento hudebníků, které se odmítalo zkouškám podrobit z ideových důvodů a dobrovolně si tak vybralo činnost v ilegalitě (undergroundu). Kvalifikační zkoušky lze kategorizovat podle různých kritérií. Zda se jednalo o zkoušky individuální nebo celé skupiny, zkoušky řadového člena skupiny či vedoucího, zkoušky amatérské či profesionální, praktické či teoretické apod.

Základní rozdělení bylo na zkoušky amatérské a profesionální. Amatérské zkoušky obsahovaly praktickou část, při které muzikanti společně prokazovali svojí hudební dovednost, a poté vedoucí skupiny absolvoval pohovor s komisí, kde býval obvykle přezkoušen ještě z hudební teorie. Poté hudebníci obdrželi jeden ze tří výkonnostních stupňů, který stanovoval výši individuálního honoráře. Zkoušky se neopakovaly. Pro vystupování těchto „lidových hudebníků“, jak zněl jejich oficiální status, byl zapotřebí ještě tzv. zřizovatel, kterým mohla být jakákoli společenská instituce typu místního kulturního střediska, závodního klubu ROH apod., a který formálně zodpovídal za „nezávadnost“ produkce hudebníků.⁴³

Složitější zkoušky byly profesionální, kterými prošli všichni z mých informantů. Tyto zkoušky pořádala Krajská kulturní střediska. I zde byly tři výkonnostní stupně. Zde již však musel svou odbornost prokazovat kromě celé skupiny i každý hudebník zvlášť. Totalitní režim potřeboval odstavit určité nepohodlné umělce, snížit jejich počet, a proto byl na základě vládního usnesení č. 212/1972 zaveden nový systém kvalifikačních zkoušek a bylo nařízeno provést celoplošné rekvalifikace v roce 1974 (Blüml 2007), které obsahovaly v teoretické části nejen hudební nauku, ale také politický přehled, který byl největším úskalím, protože při něm mohl zkoušený dostat velice záludné otázky, což dokladovaly výpovědi informantů. Přehrávky udělené skupině platily pouze pro příslušné personální složení a při změně hudebníka je obvykle skupina musela absolvovat znova. Sólisté měli přehrávky individuální a ty byly přenositelné, avšak rozdílná výše honorářů bývala často ve skupině předmětem svárů.

Moji informanti bez výjimky pocítovali systém kvalifikačních zkoušek jako represivní opatření totalitního režimu a obsírně se k této problematice vyjadřovali. Protože bych citoval velice obdobné zkušenosti, vybral jsem pro ukázkou část vyprávění Radka Tomáška:

„... to byly hrozný věci [...], ty přehrávky, byly to takovej jako děs pro každého [...] to mělo jedinej účel, nahnat lidi jako, vyhnat je jako z kumštu, že jo, z těch pódii. Voni měli vopravdu, voni měli nějak předpis, že mají čtyrycet procent lidí, jako prostě, se zbavit zastupování na Prkusu například. A takže, když tam člověk byl nějak trochu slabej v kramflekách, já nevím, ať už jménem nebo tak jako, nebo že se jim nějak nepáčil, tak ho snadno vylili, [...] Muzikantsky jako, jsem neměl problém vod těch jako zkoušejích. To byli ty komisaři vždycky nějakým způsobem muzikanti, který něco znamenali, no, ale pak tam samozřejmě, pak byla teorie, no, tak, to člověk do tý

⁴³ dle zkušeností autora

písemky, já jsem celkem tu teorii neměl problém, [...] ale na tu politiku tam byli, [...] kdyby mě chtěli potopit, tak mě potopěj' v tu ránu, že jo, protože ti daj' nějaký: kdy se konal tenhle sjezd nebo co? a tohleto. A [...] voni se mě ptali, jako, co jako si myslím, po eurokomunismu [...] No a já jsem tomu komisařovi říkal, no že to, že se jedná prostě vo tudletu věc těch komunistů, a že prostě jsou to lidi, který nechtěj' mít prostě nic společného s Moskvou. [...] Vono úplně ho to nadzvedlo, rozumíš jako, protože to byl slovník tý Svobodný Evropy⁴⁴ – Moskva [...] Tak von věděl asi hnedle jako, co poslouchám za rádio [...], prostě byl nasranej...“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

Jedním ze zkoušejících byl např. operní pěvec Jan Soumar⁴⁵. Toho rozlítit kytarista skupiny Pacifik Miloš Tůma, když mu při otázce na Antonína Dvořáka pověděl tradovanou historku, podle níž Dvořák srazil ze schodů pozdějšího komunistického ministra školství Zdeňka Nejedlého,⁴⁶ když šel žádat o ruku Dvořákovy dcery Otilie. Kvalifikačními zkouškami proto neprošel. Na závěr k tomuto tématu Radek Tomášek připomínal:

„... bylo to politicky motivovaný a šlo jim vo to, ty lidi za prvé ponížít, aby si nemysleli [...], aby viděli, kdo jim prostě velí, a ty bezvýznamný jednoznačně vyházet, no. A když měli na někoho důvod politickej, že ho tak vyhodili taky, že jo. No, snadný, hrozně jednoduchý.“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

Napříč hudebními žánry byly kvalifikační zkoušky postrachem hudebníků, protože nebyly jen o hudebních znalostech a dovednostech, ale v době normalizace se staly především prostředkem represe komunistického režimu vůči nepohodlným muzikantům.

V kapitole Zdroje imaginární Ameriky jsem se snažil uvést ty nejpodstatnější předpoklady z komplexu podmínek, které pomáhaly vytvářet fenomén imaginární Ameriky. Bluegrassový hudební svět jím byl ovlivněn a zároveň pomáhal tento jev spoluvytvářet prostřednictvím hudebního i mimohudebního jeho chování aktérů, jimiž byli hudebníci, hudební publicisté, posluchači, výrobci hudebních nástrojů, pořadatelé koncertů, represe režimu, systém trávení volného času ad.

⁴⁴ Svobodná Evropa (radio Free Europe/Radio Liberty) – rozhlasová stanice, která vysílala původně z Mnichova (od roku 1951) a byla zdrojem pravdivých informací pro státy, kde nebyla nezávislá média.

⁴⁵ Soumar Jan, (16.5.1926 – 2.7.1985) byl český pěvec (baryton) a hudební pedagog.

⁴⁶ Zdeněk Nejedlý (10. února 1878 – 9. března 1962) byl český historik, muzikolog, literární historik, politik a veřejný činitel.

3.3 Počátky bluegrassu v Československu a jeho specifika

3.3.1 První kontakt – rozhlasové vysílání

Přestože první bluegrassové skupiny začaly v Československu vznikat až polovině 60. let 20. stol., do kontaktu s touto hudbou se mnou oslovení informanti dostali mnohem dříve prostřednictvím nahrávek reprodukováných v rozhlasovém vysílání. Prvotním zdrojem bluegrassové hudby na Československém území bylo rádio AFN⁴⁷, které vysílalo původně z Londýna pro americké vojáky v zahraničí již za 2. světové války v roce 1943 (Wikipedia, 2020). Již 10. července 1945 začala vysílat stanice AFN Munich z Německa⁴⁸. Ta byla pro několik mých informantů prvním kontaktem s bluegrassovou hudbou v padesátých letech minulého století. Takhle svoje setkání s vysíláním stanice AFN Munich popisoval František Hacker:

„... to bylo někdy kolem těch, kolem toho roku padesát, kdy jsme to, jsme si ladili Munich USA, že jo? To byla mnichovská stanice americké armády a ten z různéjna únikama se, se dal chytit. Záleželo na kvalitě toho rádia. Já si pamatuju, že jeden kamarád, měl přezdívku Dogan, protože měl psa dogu, a tak ten tady ve Vršovicích měl takovej nějakěj zdokonalenej systém anténny, a ty nahrávky z toho, z toho rádia mnichovskýho natáčel na rentgenový snímky a my jsme se tu podle toho učili ty písničky některý. Takže moje první, první desky byly, že, že na tý desce byly třeba plíce nebo zlomená noha nebo něco, že jo, a tam byla ta písnička nějaká nahraná, a tím von se tak trochu živil a my jsme mu za to dávali vždycky nějaký koruny a tak, takže takhle jsme vlastně získávali ty nahrávky, který jsme se pak učili a hráli a vymejšleli jsme si na to texty a samozřejmě, že oficiálně se to nedalo moc dělat, že jo, to všecko v té době, padesátý léta byly, dá se říct, ty nejtvrďší takový...“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

Obdobně o tom hovořil Marko Čermák:

„Taky mi bylo nějakějch deset dvanáct let, jak jsme měli chatu na Kačáku, tak tam byl starší kamarád, s kterým jsme hráli volejbal. No, Pištora, se Pavel Pištora se jmenoval, kterej později emigroval, protože byl to hroznej zápaďák, a von mě vodil na pořady pro americký vojáky v západním Německu, nevím, jestli to byl Munich nebo Luxembourg, jeden z, jedno z nich. No a tam ve tři hodiny vodpoledne... Začínalo bendžo Sruggsovo

⁴⁷ American Forces Network – rozhlasová služba provozovaná Ozbrojenými silami Spojených států amerických

⁴⁸ Prostřednictvím radiového vysílání pro americké vojáky se dostal bluegrass např. i do Japonska (Shepherd a Horn 2012).

a do toho, to už si asi nepamätujete, pretože je to asi tak šedesát let... zpátky a do toho Scuggsova bendža, já jsem nevěděl, že to je Scuggsovo bendžo, nevěděl jsem, že to je pětistunový bendžo, ale to mi úplně fascinovalo, protože to bendžo jelo úplně ďábelsky, do toho ty koně. Já jsem byl úplně bez sebe, ale on říkal, to musíme, to byla znělka.“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

I Jan Vyčítal měl podobnou zkušenost:

„... z Mnichova, bylo vysílání AFN pro americký vojáky, a to vysílalo jenom muziku, takže proto to tady rušičky nerušily, protože tam u toho nebyly komentáře ani politický ani žádný. A v té době tenkrát byla country muzika docela oblíbený žánr, takže většina se skládala z country muziky, to vysílání.“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Jak uvedl František Hacker, jednou z variant gramofonových desek byla neoficiální technologie záznamu na použité rentgenové snímky, na které se přímo v reálném čase (dnešní terminologií „on fly“) vyrývala zvuková stopa vysílání z rádia. Zde nacházíme paralelu se sovětským fenoménem „Rocku na kostech“, jak ho popisuje Jurčák (Jurčák 2006, 216-218). Tam se však jednalo o kopírování gramodesek, ovšem na stejný materiál. S příchodem magnetofonových přehrávačů se nejběžnějším médiem pro distribuci nahrávek staly podle informantů magnetofonové pásky a tím nejčastěji zmiňovaným přehrávačem byl kufříkový magnetofon Sonet Duo od firmy Tesla, který disponoval možností nahrávání z mikrofonu, gramofonu, rádia i televize. Využíval se tedy zejména ke kopírování obsahu gramodesek na magnetofonové pásky. V této souvislosti je třeba říci, že za dob totality se nikdo nepozastavoval nad tím, že se jedná o porušování autorských práv.

Nahrávky amerických bluegrassových interpretů byly v totalitním Československu velice obtížně dostupné a tím pádem cenné. Představovaly hodnotný kulturní kapitál, protože hudební skupiny z nich těžily svůj repertoár. Mezi hudebníky a hudebními fanoušky se však vyskytovalo pouze omezené množství nahrávek, a proto se často stávalo, že různé skupiny hrály ty samé skladby s jiným českým textem. I proto dodnes existuje v bluegrassu všeobecně známé penzum skladeb, které jsou obdobou jazzových standardů⁴⁹.

⁴⁹ např. skladba Nellie Kane (Tim O'Brien, 1979) – skupina Blanket (Bílá růže má), Rakovnickéj potok (Nellie Kane) – oba české texty jsou tematicky vzdáleny od originálu

3.3.2 Originální nahrávky

V Československu také bylo množství hudebních nadšenců, kteří měli různé zdroje nahrávek a půjčovali je pak dalším zájemcům. Jako zdroj nahrávek moji informanti často uváděli hudební publicisty Miroslava Černého, Zbynka Máchu⁵⁰ a Miloslava Langeru⁵¹. Zde například Marko Čermák:

„... jsme chodili na takový přednášky hudebních teoretiků, Zbyněk Mácha a Mirek Černý. No a voni měli přednášky vo country, takto jsme pravidelně navštěvovali – voni nebyli vo moc starší, ale byli to jako hudební teoretici, takže vo tom věděli víc než my. No a tam jsme se dozvěděli vo blůgrásu a voni nám taky pouštěli ty nahrávky. No a, pak nějakým způsobem jsme, teda, se k nám dostali nějaký elpíčka jako první a nahrávky na... já mám pocit, všechny ty nahrávky jsme možná měli vod těch, vod toho Mirka Černého a Zbynka Máchy... na Sonetu Duo, magnetáku, no a, to byly tak ty přelom šedesát tři šedesát pět...“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

Radek Tomášek zmiňoval také Miloslava Langeru:

„No a na tom gymplu, a hlavně na tom, teda, na vysokej škole, tak už se sem toho dostávalo nějak trošku víc, no, a hlavně Mirek Černý. Mirek Černý byl jako v nějakej tej asociaci country music, jako měl kontakt s těma americkéjma organizacema a ten Míla Langer taky, myslim si, tam, takže jako voni dostávali desky, takže vod nich kdykoliv... Já jsem u něj jako v tej době nebyl, ale vim, že kluci říkali, jé, ten tam toho má ve skříni spoustu [...] Tak v tomhle období ten Mirek tak nějak, hlavně v počátku, nám dával, že jo, pak už člověk taky nějak to, prostě, různě už mezi lidma, že jo, ty máš tuhle desku, ty máš tuhle, že jo, a tak už si jako prostě lidi dávali na vědomí. A taky už nám, taky Vančurovi, taky chodili z ciziny nějaký desky, ten měl taky nějakej takovejdlle kontakt.“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

Zde tím pádem vyvstala otázka, odkud měli nahrávky výše uvedení hudební publicisté? Odpověď na to autorovi sdělil⁵² Miroslav Černý. Z jeho vyjádření vyplynulo, že od jednoho Angličana získal časopis Billboard⁵³, kde byl uveden seznam amerických hudebních vydavatelství podle žánrů včetně adres. On je obeslal s žádostí o zaslání gramodesek s country hudbou a k jeho překvapení mu tyto společnosti začaly desky posílat.

⁵⁰ Zbyněk Mácha (27. listopadu 1928 – 1. dubna 2007) byl publicista, etnograf a geodet, nikoli hudební teoretik

⁵¹ Miloslav Jakub Langer (* 19. března 1941) je hudební publicista a organizátor festivalů.

⁵² Telefonický rozhovor dne 13. 5. 2020.

⁵³ Billboard (The International Music-Record-Tape Newsweekly) je americký týdeník věnující se hudebnímu průmyslu a hudebním žebříčkům. Byl založen v roce 1894 v Los Angeles.

Nebyl v tom žádný osobní kontakt, pouze osobní iniciativa. Od něj se pak nahrávky dostávaly na magnetofonových páskách k dalším audiofilům a hudebníkům.

V případě Miloslava Langera byla situace jiná. Popisoval autorovi⁵⁴, že jeho teta v roce 1948 emigrovala do USA, a už v 50. letech mu posílala gramodesky různých žánrů – pop, Elvise, country i bluegrass. On je pak půjčoval svým známým, mezi nimiž byli např. Marko Čermák nebo Jiří Grossmann⁵⁵. To předznamenává další zdroj nahrávek – zahraniční kontakty.

V 60. letech již přijížděli na návštěvu zpět do Československa bývalí emigranti a skupiny měly občas možnost vycestovat i na Západ, např. Greenhorns již v roce 1966 (Greenhorns 2005). Zde si skupiny často vybudovaly kontakty, které je posléze zásobovaly nahrávkami. Další možností byly styky s diplomacii cizích států. Jan Vyčítal např. uvedl, jak se při vystoupení v Německé spolkové republice seznámil se ženou německého původu, která emigrovala z Československa, jejíž manžel, Američan, si oblíbil moravskou cimbálovku a posléze si s Janem Vyčítalem vyměňovali gramofonové desky:

„A... tam mi řek' potom nabídku, která mě udělala vlastně... [...] celý můj zásobárny elpíček s country muzikou a blúgrázem, protože mi řek', že... za každou desku s cimbálem je ochotnej mi poslat desku... s blúgrázem, s country muzikou, a i prostě z Ameriky měl přísun, von údajně pracoval... ve volným čase, aby si přivydělal jako pomocník ve skladu, v tom PXu⁵⁶, to byly domy... v západním Německu, domy pro americký vojáky, kde mohli... snad s třetinovou slevou, ne-li větší, nakupovat. A... von tam vodsad' mi začal posílat vopravdu každou desku. K tomu mi poslal dokonce Schwannův katalog⁵⁷, kde byl country, bluegrass, všechno, podle autorů, jo, vyjmenovaný alba, ať si to zaškrám a přímo mu... Tady stály tenkrát ty elpíčka moravskej lidovek – čtyřicet korun. Cena... tý americký cost speciální, to byla tisícovka. No tak, tak jsem se stal pozvolna majitelem celý škály Fltatta a Scruggse, Bill Monroea, a já nevím, Jimmy Martina, jo jako... prostě, Country Gentlemanů a tak...“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Tomáš Linka zase vzpomínal, že zdrojem nahrávek byla také manželka Josefa Šimka:

„...když jsme přišli ke Grínhornům, tak tam byla výhoda ta, že Pepika Šimka žena dělala na nějaký ambasádě tady v Praze u nějakých černochů, a vona měla možnost,

⁵⁴ Telefonický rozhovor dne 14. 5. 2020.

⁵⁵ Jiří Grossmann (20. červenec 1941 – 5. prosinec 1971) byl český hudebník, komik a humorista.

⁵⁶ prodejny pouze pro americké vojáky a veterány

⁵⁷ Schwann Catalog – byl tištěný katalog nahraných titulů

vždycky přinesla katalog, jako který elpí desky by se jako líbily, jo, tak jsme si dycky vypsalí, vyškrtli, dali jsme jí to a vona to přes ambasádu jako dotáhla, jo? Nebylo to ani nějak zvlášť drahý, takže potom jsme si nechávali posílat desky přes toudletou formou, tak pak už pochopitelně jako to šlo, ty písničky dělat ...“ (rozhovor autora s Tomášem Linkou, 17. 1. 2019)

Při četbě vyjádření hudebníků uvedených v této kapitole se může zdát, že sehnat zahraniční nahrávky s bluegrassem bylo snadné. Je třeba si však uvědomit, že dotazovaní hudebníci byli členy populárních skupin, což reprezentovalo velký sociální kapitál, ze kterého vyplýval také kulturní kapitál, který si obvykle pečlivě střežili. Pro běžného člověka bez patřičných kontaktů byly originální bluegrassové nahrávky v předmětné době těžko dostupné.

3.3.3 Dostupnost hudebních nástrojů a hledání zvuku

Shánění kvalitních nebo alespoň prakticky použitelných hudebních nástrojů v totalitním Československu ve zkoumané době bylo opravdu složité pro muzikanty všech žánrů. Tuzemští výrobci hudebních nástrojů produkovali obvykle nástroje nižší kvality, určené spíše pro žáky Hudebních škol posléze Lidových škol umění (předchůdkyní dnešních Základních uměleckých škol) a amatérské muzikanty, a to ještě ve velice omezeném sortimentu. Ten zahrnoval zejména nástroje pro klasickou hudbu. Kdo chtěl kvalitnější nástroj, musel se obrátit na malovýrobce, kterých nebylo mnoho, měli omezenou produkci, a jejich nástroje (většinou mistrovské) byly velmi drahé. Dovoz nástrojů ze zahraničí byl komplikovaný. V některých případech se to však podle výpovědí informantů podařilo buď při vlastním výjezdu do zahraničí, prostřednictvím cizinců či emigrantů, anebo si jej nechali zaslat z ciziny jako svatební dar. Výjimkou v sortimentu a kvalitě československých nástrojů pro jinou než klasickou hudbu byly elektrofonické kytary Resonet a později Jolana, které se začaly vyrábět v polovině padesátých let a byly na svoji dobu velice zdařilé⁵⁸. Nabídka typických bluegrassových nástrojů jako je pětistrunné banjo, mandolína typu Gibson F-5, kytara typu dreadnought, dobro nebo diatonická foukací harmonika (bez kompletní stupnice) byla v té době v obchodech nulová. Situaci prvním bluegrassovým hudebníkům v Československu komplikoval i fakt, že nevěděli, jak nástroje vypadají, ani jakým způsobem se na ně hraje. Pro první bluegrassové muzikanty v Československu byla tato hudba především dobrodružství z objevování neznámého stylu a zvuku.

⁵⁸ Hráli na ně např. George Harrison, Jimmy Page nebo Eric Clapton (Wikipedie 2020)

3.3.3.1 Banjo

Nejtypičtějším příkladem je pětistrunné banjo. Je to nástroj, který se USA dostal s africkými otroky, původně bez rezonátoru⁵⁹ a pražců. Typickým znakem tohoto nástroje je zkrácená pátá struna, která začíná od pátého pole hmatníku. Existuje folková verze obvykle bez rezonátoru s proslouženým hmatníkem o tři pražce směrem do hloubek. Pro bluegrass se používá verze s rezonátorem. Etalon pro banja stanovila jednoznačně firma Gibson, přičemž nejikoničtější model je pravděpodobně Gibson Granada Mastertone z roku 1930⁶⁰, který použil Earl Scruggs⁶¹ na svých nejznámějších nahrávkách. Ten



Obr. 9 – pětistrunné banjo, foto: autor také zpopularizoval tříprstý bluegrassový styl hry na banjo (palec, ukazovák a prostředník pravé ruky s nasazenými prstýnky, zbývající prsty opřené o blánu). Neznalost vzhledu nástroje a tápání ve způsobu hraní popisoval nestor tohoto nástroje u nás, Marko Čermák. Zlomovým okamžikem pro něj byl až koncert Pete Seegera:

„...to byly tak ty přelom šedesát tři šedesát pět, rok a... takže jsme zjistili, že třeba, já jsem zjistil, že existuje pětistrunný bendžo, když přijel Pete Seeger, do té doby jsem bojoval s tím tenorem⁶² a snažil jsem se hrát jako Scruggs, ale já nevěděl, že nějaký Scruggs existuje, já znal jsem ho z těch staříckejch nahrávek z toho Münchu. Přijel Pete Seeger a už to bylo jasné. To bylo jedno, že von hraje na to oldtimeový bendžo, ale prostě ... pět strun a prstýnky na prstech. To bylo von, že já byl na vojně tou dobou, takže jsem na ten koncert nemoh' a podle fotografií jsem si postavil ten nástroj a viděl jsem, na té fotce bylo vidět, jak na ten krk dlouhej a vo kolik je prodlouženěj... do těch hlubokejch strun. Takže jsem si to nakreslil na papíře a vodhad' jsem, vodhadl jsem to prodloužení, prodlužování těch pražců k té hlavě, jo, neskutečná věc. No a houslař Kolomazník mi ten krk postavil podle toho nákresu, kupodivu to ladilo, nevim, jak je to možný, ale ladilo – to bylo v roce šedesát čtyři na vojně. No a kluci na vojně – truhláři a ti, co dělali s kovem, tak jsme sešmudlali ten... korpus, no a háčky jsme vyrobili, no a začal jsem hrát ...“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

⁵⁹ zadní díl banja, původní a „old time“ banja jsou tzv. „open back“ – bez zadního dílu

⁶⁰ na obrázku č. 10

⁶¹ Earl Eugene Scruggs (6. ledna 1924 – 28. března 2012) byl americký hudebník, který se proslavil tříprstým bluegrassovým stylem hry na banjo.

⁶² čtyřstrunným tenorovým banjem

Dokonce se traduje legenda, že první banjo si Marko Čermák vyrobil z velké konzervy od zavináčů. To však Marko Čermák vyvracel:

„Ne, ne, ne. Ale to lidi si vymejšlej takový věci. No, blbost, jsem to říkal, že jsem viděl to Seegrovo bendžo, viděl jsem tu fotografii, a mistr houslař Kolomazník mi podle mého výkresu udělal hmatník a na vojně... truhlář mi stočil, truhlář, mi stočil ten kruh, žádný tónovej ring, nic takovýho, no, a přes ten kruh se natáhla blána, háčky jsme vyrobili v nějaký dílně, no a bylo to, ale žádný zavináči.“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

Pětistrunná banja nebyla v Československu 60. let 20. stol. běžně dostupná a později vyráběné banjo Kertak bylo v mnoha směrech spíše nepovedenou variací na tento nástroj. Proto se v Československu záhy objevilo několik výrobců, zpočátku především z řad muzikantů, kteří začali s výrobou právě kvůli nemožnosti si nástroj zakoupit.

Co se týče způsobu hry, projevil se nedostatek informací nejvíce právě u pětistrunného banja. Marko Čermák se zpočátku pokoušel hrát bluegrassový styl trsátkem na čtyřstrunné tenorové banjo:

„A myslel jsem si, že to třeba hrajou na tenorový bendžo, a že jsou to takoví... borci. Tak jsem zkoušel zdvojit struny, zdvojit trsátko, prostě šílenosti nesmyslný.“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

Na bluegrassové banjo se hraje třemi prsty pravé ruky s prstýnky, kdy se v základním způsobu hry vlastně rozkládají akordy v různých kombinacích tzv. *rollech*, přičemž významnou funkci hraje pátá zkrácená struna naladěná do „g1“⁶³ Právě *rolly* jsou natolik atypické v porovnání s vybrnkáváním rozložených akordů na kytáře typickým pro tehdejší dobu v Evropě, že mnoho začínajících banjistů



Obr. 10 – Earl Scruggs a Lester Flatt 11. 12. 1949
– použito z webu BanjoCafe.net

nedokázalo tuto zvláštnost překlenout. Na tomto místě ještě jednou uvedu citaci z vyprávění

⁶³ frekvence obvykle 392 Hz

Jana Vyčítala, abych ilustroval fascinaci prvních „bluegrassáků“ zvukem pětistrunného banja:

„... (my) jsme se zbláznili najednou to toho zvláštního zvuku bendža, a že jsem nevěděl, že to je pětistrunný bendžo...“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Bez elementární znalosti bluegrassového stylu, vzhledu a ladění nástroje prakticky nešlo tento způsob hraní z nahrávek okopírovat. Ten, komu se podařilo bluegrassový styl alespoň napodobit, získal kulturní kapitál, o který se obvykle nehodlal s nikým dělit, byla to licence na americký zvuk. V oblasti legend se dochovaly případy záměrného matení začínajících banjistů od zkušenějších kolegů. Jako zajímavost ještě uvádím banjistu skupiny KTO, Petra Třebického, který dodnes hraje bez použití prstýnků pouze nehty jako klasičtí kytaristé právě proto, že o použití prstýnků zpočátku nevěděl a už si na tento způsob hry nezvykl. Jestli je tedy něco pro bluegrass typické, tak je to zvuk pětistrunného banja a způsob vybrnkávání, tzv. picking. Ten vyvolával v posluchačích představu čehosi exoticky amerického. Bluegrassový způsob hry na banjo je díky *rollům* tak specifický (např. hraní unisono tónů na různých strunách), že se pro něj používá způsob zápisu notami pouze okrajově. Vhodnější je tabulatura – viz obr. č. 11, která s použitím menšího množství informací, které je třeba ze zápisu číst, jednoznačně určuje pole, kde se struna na hmatníku mačká. Tabulatura na pětistrunné banjo představuje pět rovnoběžných linek jako v případě notové osnovy, kde každá linka představuje jednu strunu, na kterou se píše číslo udávající pořadí pole od ořechu⁶⁴ nástroje, na kterém se struna mačká, přičemž nula označuje prázdnou strunu. Běžně se také pod osnovou uvádí, kterým prstem pravé ruky se tón hraje. Délky tónů, melodické ozdoby, takty apod. se značí obdobně jako u not.

The image shows two systems of banjo tablature. The first system is in the key of G major and consists of two lines of five staves each. The first line starts with a G chord and a C time signature. The second line starts with an Em chord and a G chord. The second system also consists of two lines of five staves each, with an Em chord and a G chord. The notation includes fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and picking letters (i, t, m, h, s, p) indicating fingerings and techniques like hammer-ons and slurs.

Obr. 11 – Část tabulatury skladby Foggy Mountain Breakdown od Earla Scruggse

⁶⁴ nultého prazce nástroje u hlavy nástroje

Na obrázku č. 11 je v tabulatuře v originální instrumentaci Earla Scruggse patrně unisono ve čtvrté osmině prvního taktu (nepočítáme-li předtaktí), které by se obtížně zapisovalo v notách. Je také vidět, že v tomto úryvku se zkrácená struna g1 (dole) hraje pouze prázdná a produkuje harmonický interval. Banjo je v základním ladění naladěno do akordu G dur (g1-d-g-h-d1) a tón g1 se vyskytuje ve většině základních intervalů akordů funkční harmonie běžně používaných v bluegrassu v tónice G dur.

The image shows a musical score for a banjo piece. The top system consists of four measures of music. The first measure has a whole rest in the treble clef and a G chord in the bass clef. The following three measures have a melody in the treble clef and a banjo tablature in the bass clef. The tempo is marked as quarter note = 120. The second system starts at measure 5 and shows a single measure with a sharp sign above the staff.

Obr. 12 – Část zápisu skladby Foggy Mountain Breakdown – Banjo z Mlžných hor v rané interpretaci Marko Čermáka (transkripce: autor)

Tabulatura na obrázku č. 12 dokládá, že Marko Čermák nedokázal zpočátku správně okopírovat Scruggsovu nahrávku (zápis tabulatury na obrázku 11), zejména unisona zahraná společně s legaty (např. ve 4. osmině prvního taktu originální skladby) jsou obtížně identifikovatelná. Dále vidíme zjednodušení ve výběru tónového materiálu např. absence malé tercie jako součásti bluesové pentatoniky ve 3. taktu.

3.3.3.2 Kytara

Akustická kytara byla ve zkoumané době sice běžným nástrojem, zcela však chyběly bluegrassové kytary typu dreadnought, kterým se u nás říká westernové kytary (či dříve nesprávně jumbo). Začátkem 20. století tento druh kytary vyrobila a proslavila americká firma *C. F. Martin & Co.* a dnes je to jeden z nejrozšířenějších typů akustických kytar. Tyto kytary mají silný basový zvuk vhodný pro doprovod, x-žebrování rezonanční desky, méně klenuté luby a hraje se na ně převážně trsátkem či prstýnkou, aby se docílilo vyšší hlasitosti, která může konkurovat dalším bluegrassovým nástrojům s výraznějším a hlasitějším tónem.

Na našem území se v 60. a 70. letech minulého století vyráběly a nacházely zejména kytary klasické konstrukce, tzv. španělky, které byly osazeny nylonovými strunami a byly primárně určeny pro interpretaci klasické hudby, kdy se struny rozechvívají prsty pravé ruky. Nejsou však určeny pro osazení kovovými strunami, které mají větší tahové napětí, a vyžadují jiné uchycení strun v kobylce, jiný typ žebrování rezonanční desky, obecně jiné statické i zvukové řešení. Docházelo tak běžně k utržení kobylek, ulomení či prohnutí krku nebo zhroucení přední desky. Předcházelo se tomu používáním extrémně tenkých kovových strun, které však vytvářely frekvenčně odlišný zvuk od kytar typu dreadnought. Dalšími typy kytar používanými v tehdejší době byly tzv. gibsonky – kytary s klenutou deskou a „f“ výřezy v rezonanční desce připomínající housle, které se uplatňovaly v orchestrech, a posléze byly osazovány elektromagnetickými snímači zvuku. Takto popisoval tehdejší situaci Karel Poláček:



Obr. 13 - kytara typu dreadnought.
Foto autor

„Na tenhle žánr, na tenhle žánr si nesehnal ani, ani nic, že jo. Byli kluci třeba, který měli ty gibsony s těma efkama, myslím, že jo, tak ty tady byly, ale to bylo takový dědictví ještě z toho swingu, [...]. No a jinak tady byly klasický španělky, já jsem hrál léta na, na klasický španělky a první, jako takový, dejme tomu jumbo, že jo, nebo tak, nebo Marteňáci to mají to děčko, že jo, ten dreadnought, no tak jsem měl, jsem, jsem měl Fendera, kterej mi přivezl jeden doktor z Mladý Boleslavi. No, von prostě si ho koupil, že jo, ale i svitla mu naděje, že tam pojede ještě jednou, víš, někam, ale bylo to nějaký Alžír nebo něco takovýho, to už si nepamatuju, a, že si koupí novou, tak mi ty jí dal, jako prodal.“ (rozhovor autora s Karlem Poláčkem, 17. 10. 2019)

Radek Tomášek si opatřil použitou mistrovskou (klasickou) kytaru takto:

„... a potom mě ten Antonín Bartoš, se asi nějak tehda už chystal k emigraci a prodával..., to jsem nevěděl, ale jenom si to pak domyslel, že jo. Voni se znali – Schellinger a říkal mi, jako že by, že Bartoš prodával dobrou kytaru metalku (myšlena kytara výrobce Franze Mettala), [...] a na tu jsem, tu jsem teda vod něj koupil. Na to mě bráška půjčil svoje úspory. No a, a tu jsem, na tu jsem pak hrál hodně dlouho, na tu jsem rád, jak v tej Voršilskej, pak jsem na ní hrál u Rangers...“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

Občas se skupinám podařilo vycestovat na koncertní turné do ciziny, kde bylo možné sehnat kvalitnější hudební nástroje, třeba i ve východním bloku, konkrétně v Německé demokratické republice, jak vzpomínal Radek Tomášek:

„... za těch Rangers už se podařilo zdroje kytar, jako slušnejch celkem, v Německu východním, víš. Tam jsem vobjevil v tom Markneukirchenu a Klingenthalu, to bylo tam na hranicích hnedle, tak tam prostě byli různí takoví výrobci. Voni byli jako soukromníci, ale, jak to bylo v tom komunismu jakoby sdružený v nějakym družstvu, dodávali ty výrobky, byli hlídáný samozřejmě, že jo, aby neprodali stranou a dodávali výrobky do družstva, ale tam samozřejmě ta výroba těch kytar a houslí a kontrabasů je tradiční, prostě, já nevím, mnoho staletí, takže, a voni to tam dělali moc dobře, jako, a pöctivě. Já dodneška lituju, že jsem si tam nakoupil a vono to bylo hrozně laciný, to stálo za východní marky, já nevím, tři sta východních marek, snad si nevyvejším už teďka, velmi dobrá kytara nebo loutny a, jo, to všechno zajímavý nástroje, jako, a nejen loutny, jako, jakože udělaná loutna, ale prostě jako umělecky vyrobená, jako prostě, plus se všema těma intarziema úžasnejma a všechno možný... niněry, protože se i todlecta výroba tam furt existovala, těch tradičních a těch různejch viol, viol d'amour a to. No, tak tam jsem začal tak trošku jezdit, občas, když jsme hráli poblíž nebo jsem tam i zajel a tam jsem občas vždycy přivez' a většinou kytaru pro někoho.“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

K další kytaře pomohla Radkovi Tomáškoví kamarádka, která studovala v uvolněné atmosféře 2. poloviny 60. let v zahraničí a provdala se posléze za občana USA. Radek Tomášek jí půjčil peníze na školné a jako kompenzaci posléze požádal o kytaru, kterou mu potom opravdu přivezla. Shodou okolností to byla kytara značky *C. F. Martin & Co.*, kterou zde v té době prakticky nikdo neznal. I tak to byla významná událost, což dokládá následující úryvek rozhovoru:

„... vona přijela potom na letiště, nesla toho Martina, tu dvanáctku, já jsem byl úplně u vytržení. Já říkal: ‚To je úžasný‘, protože jako, [...] vona jí dostala tak, že to byla náhoda nebo náhoda, vona by jí možná nepřivezla, kdyby ten její manžel nebyl... von byl v nějakej dobrej funkci nějaký reklamní agentury a voni spolupracovali taky s Martinem, s firmou, tak von jí získal nějak za nějakou slevu, jako, jo, čili tím pádem jako, prostě, to pro ní bylo asi nejvýhodnější, jak ušetřit a poslat dobrou kytaru, no. [...] To, to si pamatuju, jak ke mně přišel, jak se to dozvěděl, Zdeněk Rytíř a jak jí přišel vokukovat, myslim, že ještě u toho byl Karel Zich...“ (rozhovor autora s Radkem Tomáškem, 30. 10. 2019)

Hrálo se i na první westernové kytary⁶⁵ vyrobené v Československu koncem 60. a začátkem 70. let, které vykazovaly vnější podobnost s americkými bluegrassovými kytarami, ale jejich zvukové vlastnosti byly v porovnání s nimi zcela odlišné a tudíž nevhodné – obr. 14.



Obr. 14 - Cremona 444 Jumbo, použito z FB Cremona Luby -Musical instrument

Bluegrassová hra na kytaru má také svá specifika. Zpočátku byla kytara pouze doprovodným nástrojem, což bylo v bluegrassu vždy základní úlohou kytary. Při doprovodu se střídají údery na basové (na přízvučnou první dobu) a vysoké (na nepřízvučnou dobu) struny, jako by se imitovala hra na kytaru a kontrabas současně, přičemž basové postupy spojují i jednotlivé akordy. Na závěr frázi se přidávají krátké vyhrávky, kterým se říká „*G runs*“ (někdy také „*Flatt runs*“), které zpopularizoval v polovině 40. let 20. století kytarista Lester Flatt⁶⁶. Dnes prakticky každý bluegrassový kytarista používá při hře nějakou variaci na *G run* - viz obr. 15.

Obr. 15 – první dva takty ukazují klasický Flattův „*G run*“, zbývající pak jeho modernější variantu s legaty, a to v notovém zápisu i tabulatuře.

První bluegrassoví kytaristé v Československu však tento způsob hraní zpočátku neznali, používali spíše trampský doprovod bez použití trsátka (plektra) či palcového prstýnku, kdy se hraje pravou rukou přes většinu strun současně a také větší počet not v taktu. To byly některé z důvodů, proč první české bluegrassové nahrávky působily v doprovodu lehce neuspořádaným dojmem. Dále to bylo např. použití jiného typu kytar s odlišnými frekvenčními charakteristikami tónu (klasické kytary, dvanáctistrunné kytary) a použití více kytar současně ve skupině, což nebývá v bluegrassu příliš obvyklé.

⁶⁵ např. Cremona Jumbo 444 z konce 60. let nebo Cremona Jumbo 445 vyráběná v letech 1970 – 1980

⁶⁶ Lester Raymond Flatt (19. června 1914 - 11. května 1979) byl americký bluegrassový hudebník.

3.3.3.3 Mandolína

Stejně signifikantním nástrojem jako pětistrunné banjo je pro bluegrass netradičně tvarovaná mandolína typu F-5, kterou vyrobil ve firmě Gibson začátkem 20. let minulého století Lloyd Loar⁶⁷. Nejznámější kus⁶⁸ číslo 73994 signovaný „July 9 1923“ vlastnil právě zakladatel, často se říká „otec“, bluegrassu Bill Monroe. Pro zajímavost, cena této mandolíny se pohybuje v desítkách milionů korun. Mandolíny tohoto typu nebyly v Československu vůbec dostupné, a dokonce o jejich existenci zpočátku ani nikdo z informantů nevěděl. Na co hrál Josef Šimek⁶⁹, popisoval Marko Čermák:



Obr. 16 – mandolína typu F-5.
Foto autor

„Ale když slyším toho Pepu Šimka... já jsem to v té knize napsal, že je to vodobrovské hřích, že takhle zapadl. Nejenom že umřel velice předčasně, ale že zapadl, protože ta mandolína za dvě stě korun z bazáru, taková ta, ta kapka placatá [...] jak von tam vystřihne takovej ten třeba Bluegrass part number one a tyhle věci, [...] No, a tak jak von tam stříhá tu mandolínu... tenkrát... žádná škola... ani rádek neviděl ze školy, ale měl to tady, jak to tam vystřihne, tak dodnes si říkám, to je neskutečný.“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

Podobnou zkušenost s mandolínou československé výroby měl i František Hacker:

„... já jsem nahrál Bill Monroeovu orchestrálku, to byla moje první, to jsem nahrál na mandolínu za tři sta korun z Jungmaňáku, křáp strašnej, teda ta mandolína, [...] tuhle nahrávku a to, no a tomu Bill Monroeovi se to samozřejmě líbilo, takže nás pozval tehda na akci.“ (rozhovor autora s Františkem Hackerem, 8. 11. 2018)

Mandolíny prodávané tehdy v Československu měly konstrukci jako italské nástroje, které se hodily na zcela jiný typ hudby. Mandolíny typu F-5 byly stejně nedostatkové jako pětistrunná banja, takže se analogicky začaly podomácku vyrábět mezi muzikanty.

Melodická hra na mandolínu vycházela s ohledem na shodné ladění ze hry na housle. Klasická technika hry na mandolínu – tremolo, které je spojeno s evropskou představou o hře na mandolínu, a imituje dlouhé tahy smyčcem na houslích, se v bluegrassu používá také,

⁶⁷ Lloyd Allayre Loar (9. ledna 1886 – 14. září 1943) byl výrobce hudebních nástrojů pracující pro firmu Gibson a zároveň také hudebník a hudební pedagog.

⁶⁸ Je částečně vidět na obrázku č. 1.

⁶⁹ Josef Šimek (4. září 1941 – 8. ledna 2000) byl český hudebník a grafik, zakládající člen Greenhorns.

ale není tak dominantní technikou. Mandolínový doprovod simuluje rytmické nástroje, přičemž se používají zejména akordy s co nejmenším počtem prázdných strun, aby se při uvolnění prstů levé ruky zvuk ve správnou dobu utlumil. Těmto úderům přes struny se říká *chops*. K vybrnkávání se používá trsátka (plektrum).

3.3.3.4 Diatonická foukací harmonika bez kompletní stupnice

Zpočátku se v Československu vyskytovaly pouze foukací diatonické harmoniky s kompletní stupnicí, harmoniky chromatické a klávesové. Harmoniky diatonické s tzv. Richter laděním, někdy se jim říká také bluesové, se dostaly do Československa až později. Na prvních nahrávkách Greenhorns nebo White Stars tedy



Obr. 17 – diatonická harmonika bez kompletní stupnice, foto: autor

užity nejsou a Tomáš Linka hrál na harmoniku chromatickou. Vzpomínal na to takto:

„Teda ty harmoniky ze začátku to bylo hodně těžký, protože já měl [...] po tátovi, že jo, a to jsem měl ale ty chromatiky takový ty pultónový s tím knoflíčkem, akorát potom nějak jsem někde čet' nebo co, nebo jsem viděl nějaký prospekt, že jsou ty malinký. A já jsem si tenkrát už asi v těch sedumdesátech začátkem let dopisoval s firmou Hohner, takže jsem jim psal, že jsem tady z Československa a tohleto a že hraju tudletu a tudle muziku a že mám prostě problém s tím jako sehnat harmoniky, tak voni tenkrát byli tak jako docela dobrý, že mi poslali na jednu harmoniku celý ty plechy, i vosazený s těma hláskama. Takže já jsem to jenom vyměnil a měl jsem v podstatě novou foukačku. Á, pak jsem dokonce... mně poslali plechy i na ty diatonický. Když už konečně jako to tady vypuklo vid', takže jsem ze začátku jako měl docela dobrou, dobrej přístup k tomu přes ten, přes toho Hohnera. No, voni asi jako, že jsem byl jako jedinej nebo jeden z prvních, tak jako v rámci reklamy mi to dokonce nějak jako posílali zadara, jo. No, a potom už pochopitelně, když to prdlo, tak už se harmoniky sehnaly normálně i tady, ale předtím taky jsme jezdili do Německa a tam jsme kupovali ještě za marky.“ (rozhovor autora s Tomášem Linkou, 17. 1. 2019)

Foukací harmonika není právě typickým bluegrassovým hudebním nástrojem a v prvních bluegrassových skupinách v Americe se nevyskytovala. U nás se však jako skladný lidový nástroj uchytila v trampské písni a také v blues a folku. Přesto mělo hraní na diatonickou harmoniku některá specifika, na která si začínající muzikanti museli přijít sami. Třeba to, že na harmonice, která je laděna např. v C dur, se základní tón vtahuje do sebe a

používá se tak na hraní v tónině G dur, tedy o kvartu níže, či z pohledu funkční harmonie od dominanty k tónice výchozího ladění. K tomu vypověděl Tomáš Linka:

„No, to už bylo za Grínhorns, no, někdy tak sedudesát dva bych odhadoval, protože ty první nahrávky ještě slyším, že jsou tam ty pŕtónky⁷⁰. [...] jsem dokonce jako zjistil i ten systém, že se hraje do sebe, že [...] je to ten základ...“

3.3.3.5 Dobro

Dobro je druh rezofonické kytary s jedním až třemi rezonátory. Tento nástroj se začal používat v americkém bluegrassu až zhruba v polovině 50. let. I ve skupinách v Československu se dobro objevuje s jistým zpožděním. Nástroje to často byly podomácku vyrobené z předělaných kytar tak, že se zvýšil dohmat a instaloval rezonátor. Název vznikl jako zkratka firmy, která tyto nástroje vyráběla – DOpyera BROthers. Jednalo se o slovenské emigranty, proto si vybrali toto slovanské slovo.



Obr. 18 - dobro. Foto autor

Na dobro se v bluegrassu obvykle hraje jako v případě banja třemi prstýnky na pravé ruce a je přitom položeno naplocho strunami vzhůru podobně jako havajská kytara či steel kytary. Ladění je do akordu G dur (G-H-d-g-h-d1) Výška tónu se tvoří železnou tyčkou tzv. želízkiem (angl. „slide“), která se přikládá na struny, čímž zkracuje menzuru struny, nebo se po nich klouže, přičemž se vytvářejí typická glissanda. Tlumení tónu se provádí přizvednutím želízka, zatímco zbývající prsty levé ruky leží na strunách. Na rozdíl od steel kytary, kde želízko leží stále na strunách a tóny se tlumí dlaní pravé ruky.

3.3.3.6 Housle a kontrabas

Jednalo se o smyčcové nástroje, které se hojně užívaly v klasické a lidové hudbě. V Československu se běžně vyráběly, a proto nebyl problém je sehnat. Pavel Král měl zpočátku kontrabas zapůjčený:

„... to jsem nemusel řešit, protože jsme potřebovali basu a Vašek Limberk⁷¹ tenkrát dělal v ČKD. A v ČKD měli zájmový kroužky, tak Vašek tam šel a říkal, já si potřebuju pučit basu. Tak voni říkali, jasně, no tak mi ti pučíme basu. Tak já jsem tu basu měl celý

⁷⁰ myšleno chromatické harmoniky, tzv. pŕtónky

⁷¹ Václav Limberk je český hudebník, člen skupiny Paběrky a dříve např. White Stars.

ty dva roky, jsem jako neměl svoji basu, měl jsem pučenou tuhlectu z toho ČKD, která měla jaký to dékápko, takovej ten štítek jako evidenční číslo, že tam to někde je, protože zase, co si budem říkat, kytaru možná že bych sehnal třeba za dva tisíce nebo za tři tisíce, no to, ale basa jako byla trochu dražší nástroj. Ale neuvažoval jsem vo tom, když jsem tu basu měl, tak jsem, prostě to tak bylo, a hrál jsem na ní a pak jsme jí nějak vrátili, po nějakym čase najednou ten Vašek říká: ‚Hele, voni se po ní nějak začali shánět, tak jí musíme vrátit.‘ Tak jsem jí vrátil a měl jsem basu od Franty Vytisky, [...] tak za nějaký takový docela slušný prachy, říkal, ne, prosim tě, tak, já nevím, asi dva tisíce nebo tři tisíce, což na basu [...] byly docela jako slušný prachy.“ (rozhovor autora s Pavlem Králem, 20. 11. 2018)

Zvukově je specifickým bluegrassovým hudebním prvkem tzv. houslový *fiddling*, při němž jsou použity specifické smyky (např. shuffle) a spolu s výběrem tónového materiálu vytvářejí zcela autentický bluegrassový zvuk. Jedná se např. o ne zcela přesnou intonaci a akcentování nepřízvučných dob, které v hudbě našeho středoevropského regionu není obvyklé. V roce 2007 strávil Lee Bidgood v Čechách hodně času se zkušeným a technicky zdatným houslistou Františkem Kacafírkem⁷², který byl i přes svojí bohatou hudební kariéru frustrovaný z toho, že nehraje správně „americky“ (Bidgood 2017, 72-74). V rozhovoru z roku 2011 (Malovaný 2011) uvedl František Kacafírek toto:

„Američané dají do hudby, kterou interpretují, cosi amerického. Sám nevím, jak to popsat.“

V bluegrassové hře na housle (bluegrassoví hudebníci v USA pro ně často používají označení *fiddle* namísto *violin*) se snad nejvíce projeví rozdíl v kulturním nastavení a hudebními kořeny v Americe a Československu. Zvládnutí stylu, nikoli techniky, bylo (a je) pro Československé houslisty téměř nepřekonatelné. Je to více o hlavě než o ruce, jak se vyjádřil Jiří Králík⁷³ (Bidgood 2017, 76), který patří do mladé generace bluegrassových houslistů, čímž jsem chtěl demonstrovat, že se jedná o přetrvávající problém do dnešní doby, který se u hudebníků hrajících na ostatní nástroje vyskytuje v daleko menší míře⁷⁴.

Jako v případě hudebních nosičů z analyzovaných dokumentů vyplývá, že při uvolnění atmosféry v 60. letech (před okupací Československa vojsky Varšavské smlouvy) bylo snadnější získat hudební nástroj ze zahraničí než později v době normalizace⁷⁵. Tedy pokud

⁷² František Kacafírek (4. února 1956 – 28. října 2016) byl český houslista, který spolupracoval se skupinami Tři sestry, Greenhorns, Banjo Band Ivana Mládka, Poutníci Praha, Blanket, Grass Colors ad.

⁷³ Je tím myšleno, že nejobtížnější je pochopit bluegrassový styl, zejména výběr tónového materiálu.

⁷⁴ dle zkušenosti autora

⁷⁵ dle zkušeností autora

nebyla skupina či interpret dlouhodobě etablováni na oficiální hudební scéně. Ještě je třeba dodat, že popularita a díky ní i množství interpersonálních vztahů dávala těmto hudebníkům větší možnosti k získání kvalitního hudebního nástroje než běžným občanům.

Co se týče vytváření zvuku, lze na českém bluegrassu lze demonstrovat, že kulturní kontext se výrazně projevil (a dodnes projevuje) na stylovosti hry hudebníků, kterým kvůli středoevropskému hudebnímu ukotvení dělá problémy zvládnout žánr, který svými kořeny patří do jiného kulturního prostoru. I proto se občas objevuje ve spojitosti českým bluegrassem pojem czechgrass (Čvančara 2000, 5), kdy se do bluegrassové hudby transformují zdejší kulturní vlivy. Zvláště v případě prvních bluegrassových muzikantů v inspiraci imaginární Amerikou šlo spíše o uskutečňování vlastní představy o bluegrassu než o zvládnutí žánru.

3.3.4 Vizualní odlišení – oblečení

K budování imaginární Ameriky patřily také představy o správném bluegrassovém oblečení. Pod dojmy z westernových filmů se první bluegrassové skupiny oblékaly jako kovbojové nebo western swingové skupiny v USA z 30. a 40. let 20. stol. a to včetně koltů za pasem. To ovšem na rozdíl od bluegrassových muzikantů v Americe, kteří spíše vystupovali v oblecích, kloboucích a vázankách, případně v jezdeckých kalhotách a botách jako na obr. 19. Protože takové oblečení v tehdejší době nebylo v Československu



Obr. 19 – The Blue Grass Boys, použito z webu NTS-live

k dostání, byl zde velký prostor lidovou tvořivost zejména u amatérských skupin. Pravověrní „bluegrassáci“ tak chodili oblečení i mimo pódia. Jan Vyčítal k tomu se smíchem řekl toto:

„No, my jsme začínali na jevištích, dokonce to bylo opravdu tvrdý, jo když... s atrapama koltů. No, ale to bylo tenkrát normální jako... A časem... jsme si povšimli, že Flatt a Scruggs nosej takový ty vázanky... jsme to začali nosit taky. Vono, když si k tomu měl sombrero nebo širák, tak to ještě jakž takž šlo, ale když jsi to sombrero neměl, tak jsi začal vypadat jako nějaká taková moravská... úplně... jo jako, nemysli, tím nechci uškodit Moravákům... kroj takovej lidovkovej spíš... a to bylo strašný, tak jsme s tím časem přestali. No a... začali jsme nosit to, co jsme nakoupili v tom Německu, tehdá

nás... vybrali jsme Straussovy⁷⁶ bílý bundy a džínsy a v tom jsme hráli. No tak... kovbojský boty, toho Strausse jsme nosili i v civilu, Šimek dokonce chodil v tom Stetsonu⁷⁷ i normálně.“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)



Obr. 20 – Greenhorns oblečení jako desperáti – běžný atribut tehdejšího bluegrassového vzhledu. Použito z webu trampsky-magazin.cz

Od počátků bluegrassu v Československu až do dnešní doby prošlo oblečení muzikantů i posluchačů bluegrassu vývojem, který však není jednosměrný. Začalo to westernovým oblečením, posléze pánskými obleky, přes farmářský vzhled až po čistě neformální oblečení. Všechny tyto podoby jsou k vidění i dnes a záleží spíše na směru bluegrassu (tradiční, soudobý, old time, moderní) a osobních preferencích aktérů.

3.3.5 Texty bluegrassových písní

Původní texty amerických bluegrassových písní často řeší těžký život farmářů, horníků, lidí z venkova, kteří hledají práci ve městě, stejně tak jako téma lásky (často neopětované) či smrti, cestování vlakem, po dálnicích či práce na železnici (Abramson 2019). Samostatnou kapitolou jsou texty náboženské. V rané fázi československého bluegrassu hudebníci buď kopírovali americké originály, anebo, což bylo daleko obvyklejší, opatřovali písně českými texty. To se dělo dvojím způsobem. (1) Jako se texty na cizojazyčný originál tvoří v současnosti (ohledem na autorská práva), kdy se autor českého

⁷⁶ myšleno od firmy Levi Strauss & Co.

⁷⁷ westernový klobouk od firmy Stetson

textu snažil o co největší shodu s originálem. (2) Nebral v potaz smysl originálního textu a soustředil se na zpěvnost textu, fonetickou podobu slov a vymyslel si vlastní námět či příběh, který se v textu vyprávěl. Takto tvorbu textů popisoval Jan Vyčítal:

„Když jsem si to nějak, vzhledem k své bídne angličtině, něco z toho tam přeložil... tak jsem si... občas udělal obrázek, o co tam asi jde. A buďto to byl nosnej příběh a pak tam se ho volně držel... anebo to nebyl nosnej příběh, vono, v tý country... v blúgrázu taky byla spousta... textů, který byly: já tě miluju, a už tě nemiluju a ty mě miluješ, už mě nemiluješ. Tak tam jsem se snažil vo vlastní fabulace a vymyslel jsem, že já jsem byl rád, když tam byly příběhy. To bylo, když tam jó... začátek a konec, vod něčeho někam.“ (rozhovor autora s Janem Vyčítalem, 22. 10. 2019)

Marko Čermák potvrdil, že originální text pro ně tehdy nebyl důležitý:

„No, zjistili jsme, že je to prostě běžnej banální příběh. No, a tak speciálně Vyčítal, že na to byl borec, ten dokázal ty slova tak hezky poskládat. Sice někdy to bylo přízvuky opačný, ale vono... někdy až příliš, ale zase to mělo takovej náboj ty jeho texty, takovou romantiku d'ábelskou, že nás ani nezajímá ten, ten původní text, protože většinou to byl vobyčejnej neromantickej text...“ (rozhovor autora s Marko Čermákem, 29. 11. 2018)

Obecně se dá říci, že byly v převaze právě epické texty s jakousi naivně rodokapskovou tematikou Divokého západu plnou pionýrských osadníků, kovbojů, indiánů, desperátů, pistolníků, šerifů, prospektorů, námořníků, války Severu proti Jihu apod. Dnes nám mohou tyto texty připadat jako úsměvné, ale ne generacím mládeže, která byla vychovaná v tuhých časech totality a dychtila po dobrodružstvích, o kterých četla v knihách Karla Maye, Jacka Londona, Julese Verna, Otakara Batličky nebo třeba Jaroslava Foglara. A v tomto období, kdy v textech populární hudby převládala spíše lyrická či budovatelská témata, bluegrassová hudba přinesla lidem krátké příběhy s dobrodružnou tematikou, které stimulovaly jejich představivost. Jako příklad uvádím píseň *Goodbye, Old Pal* od Billa Monroea. Mezi slokami jsou vloženy čtyři takty mezihry, při které se jódluje, kdy se vystřídá tónika, dominanta a opět tónika. Co se hudební formy týče, jedná se netypicky o malou jednodílnou písňovou formu (bez refrénu).

Goodbye, Old Pal⁷⁸

Along about round-up time In Texas way out West
I lost a friend and a pal, boys I laid him down to rest

⁷⁸ Natočeno skupinou Blue Grass Boys 13. února 1945, vyšlo na desce 78 rmp, Columbia, 22. září 1947, autor a zpěv: Bill Monroe

I weeped and moaned over his grave and to me boys it was sad
'Cause I knew down beneath that mound lay the best pal I ever had

My best pal was my old paint horse and now he's gone to rest
I laid him down beneath that mound in Texas away out West
Where the cactus blooms over his grave and the coyotes cry
I know he sleeps in perfect peace beneath the Texas sky

Dear old pal it breaks my heart to leave you here alone
Now I'll go and ride the range on the Texas roan
But my love for you old pal it shall linger on
I will always think of you although you're dead and gone

Originální text pojednává o loučení se starým přítelem – koněm. Marko Čermák se původním textem vyjma názvu písně neinspiroval a vytvořil právě epický minipříběh:

Kamarád⁷⁹

Ted' vím, že můj kamarád byl sekáč fajnovej,
ted' vím, byl to koumák a pěkně fikanej,
maličkej a kulatej byl, každej se mu smál,
že mu ženskou přivede sám trpasličí král.

Nevím, proč můj kamarád má celej život pech,
když Idaho opustí, znova snad chytí dech,
jedný noci zmizel tam, co Texas říkají,
že byl starej mládenec, ted' o něm netají.

Až jedný noci před saloonem koně zarazí,
smečka chlapů zvědavejch ven rychle vyrazí,
v sedle se jen zašklebil mrňavej kamarád,
přivez' von si holku k sobě: pět stop akorát.

České texty k americkým bluegrassovým písním měly často podobu příběhů a mezi posluchači byly oblíbené, což dokládá skutečnost, že mnohé z nich doslova zlidověly, např.

⁷⁹ Nahrávka dokončena 16. února 1971, vyšlo na desce Greenhorns '71, Panton, 1971, zpěv: Tomáš Linka

písně Jesse James, Rovnou, Když náš táta hrál, Ztracenej život, Blues Folsomské věznice, Zrádný banjo, Šlapej dál, Sundej z hodin závaží ad. To, že byly texty v češtině, výrazně přispělo k popularizaci bluegrassu, protože si je mohl zpívat každý bez znalosti anglického jazyka. Jak již bylo uvedeno v části o represích, texty písní byly schvalovány komisemi při kulturních střediscích, a kvůli domnělé dvojznačnosti občas zakazovány. Autoři buď psali text podle originálu, nebo častěji vytvořili nový text s ohledem na zpěvnost a sdělení bez ohledu na autorská práva, na která se v té době málokdo ohlížel.

3.3.6 Další specifika žánru obecně

V bluegrassu se mezi jednotlivými slokami písní obvykle hrají sólové party, při kterých hráči osvědčují svoje instrumentální a improvizční dovednosti, které pak posluchači přímo v průběhu skladby odměňují potleskem. V repertoáru se objevují také vokální skladby zpívané a capella⁸⁰ často s náboženskou tematikou nebo čistě instrumentální skladby. Ty navazují mj. na lidovou hudbu, kdy se často hrálo k tanci. Takovými typickým skladbami jsou tzv. „old time fiddle tunes“, které svými názvy (reel, hornpipe) odkazují právě na lidové tance ze Skotska, Irska či na jazzovou ragtime hudbu (rag). Další specialitou bluegrassu je rytmus. Hraje se často synkopicky a pocit rytmického napětí ještě zvyšuje specifické časování tzv. „timing“, kdy basová linka (běžně se hraje na první přízvuknou dobu základní tón akordu funkční harmonie a následně na třetí dobu tón o kvartu níže – ve čtyřčtvrtovém taktu) drobně předbíhá rytmus. Naopak lehce zpožděné jsou sudé doby, které v doprovodu obvykle realizují ostatní nástroje, přičemž druhá a čtvrtá doba ve čtyřčtvrtovém taktu se akcentují. Běžně se hraje ve vysokých tempech (např. 150 BPM⁸¹).

Bluegrass, ač byl zkonstruován jako hudba komerční a prezentační, navazoval na lidovou tvorbu, která měla jasně participační rysy (srov. Turino, 2008, stránky 23-65). Stejně tomu tak je u společného muzicírování při tzv. „jam sessionu“, což je v bluegrassu velice obvyklý způsob provozování hudby. Ten má v bluegrassu významnou roli. Bluegrassové *jam sessiony* vznikly v USA v zákulisích prvních bluegrassových festivalů, které reagovaly na zvýšený zájem o bluegrass v rámci folkového revivalu v 60. letech 20. století. Kromě pódiových vystoupení profesionálů probíhaly třeba hudební workshopy a na přilehlých parkovištích a v kempech se konaly neformální hudební produkce návštěvníků festivalů i vystupujících právě formou *jam sessionů* (Kisliuk 1988, 142). Dnes se *jam sessiony* konají i mimo festivaly v exteriéru i interiéru, typicky při společenských setkáních, a mohou být

⁸⁰ vokální skladby bez doprovodu hudebních nástrojů

⁸¹ beats per minute

jak soukromé pro pozvané hudebníky, tak otevřené pro kohokoliv, kdo jde právě kolem. Bluegrass je velice osobitý hudební žánr s mnoha specifiky, přičemž jsem uvedl zejména ta, která jsem považoval za relevantní pro pochopení zkoumané problematiky.

4. Závěr

Bluegrass se v Československu začal hrát ve 2. polovině 60. let 20. století prostřednictvím nadšených průkopníků tohoto žánru u nás, kteří v prostředí totalitního Československa obtížně získávali nahrávky, informace, hudební literaturu i nástroje. Rekrutovali se především z trampského prostředí nebo jím byli zásadně ovlivněni a našli v něm také první posluchačskou základnu. Díky velkému zájmu ze strany publika o nový žánr se nejpopulárnější skupiny brzy zprofesionalizovaly. Stejně tak jako hudebníci jiných populárních žánrů byli vystaveni represím ze strany komunistického režimu ve formě povinných rekvalifikačních zkoušek, různých zákazů činnosti ad., ale ne v takové míře jako se to dělo na undergroundové scéně. Bluegrass byl pro mnohé aktéry bluegrassového hudebního světa i způsobem života, který byl ovlivněn fenoménem imaginární Ameriky. Na vzniku imaginární Ameriky se podílel jak český amerikanismus a tramping, tak represe totalitního režimu, které podporovaly touhu po svobodě a úniku z tíživé reality. Imaginární Amerika v myslích lidí budovala představu Ameriky a inspirovala je k napodobování domnělého amerického života svých amerických vzorů, který se snažili uskutečňovat v prostředí uzavřeného totalitního Československa. Zároveň však také svou hudební i nehudební činností imaginární Ameriku pomáhali konstruovat.

V průběhu psaní práce se ukázalo, že není možné popsat detailně všechny faktory, které přispěly přípravě prostředí pro vznik imaginární Ameriky a bluegrassového žánru, respektive, že nelze stanovit jejich kompletní výčet. Proto jsem v práci představil ty nejdůležitější. V dalším výzkumu by bylo vhodné zkoumat detailněji příčiny neobvyklého rozšíření bluegrassu v Československu. Již teď lze odhadovat, že důležitou roli hrál tramping, který chybí v ostatních státech Evropy, a také nemožnost srovnání s originálním americkým bluegrassem, přičemž první bluegrassové skupiny v Československu byly tím pádem jakýmsi „jednookým, který byl mezi slepými králem“. Dále by navazující výzkum mohl porovnat podmínky a specifika provozování bluegrassu mezi první generací bluegrassových hudebníků, kteří začínali z v polovině 60. let 20. století, a druhou generací, která přišla v době normalizace, a kromě kopírování amerických vzorů mnohdy spíše napodobovala hudbu první generace československých bluegrassových muzikantů.

Na závěr chci říci, že bluegrass je v emocionální rovině hudba, která nenechá člověka chladným. Rytmizuje, je plná instrumentálních i pěveckých výkonů, zběsilé tempo střídají pomalé tříčtvrteční waltzy, atakuje jednoduchostí a naléhavostí, která je obvyklá u lidové hudby. V textech se objevují lyrická i epická témata, v nichž se uspokojuje obecná potřeba lidí poslouchat a vyprávět příběhy. Přestože posluchačům, kteří slyší bluegrass poprvé, přijdou jednotlivé skladby dosti podobné a jednotvárné, kdo kouzlu tohoto žánru propadne, stává se jeho fanouškem na celý život. A být součástí pulsující hudby, která se valí kupředu a rozhybe publikum, je něco fantastického.

Seznam použitých zkratek

AFN	American Forces Network
BMP	beat per minute
ČKD	Českomoravská-Kolben-Daněk
ČR	Česká republika
ČVUT	České vysoké učení technické
ČSSR	Československá socialistická republika
FHS	Fakulta humanitních studií
KSČ	Komunistická strana Československa
KTO	Kamarádi táborových ohňů
NSR	Německá spolková republika
PKS	Pražské kulturní středisko
PX	Post Exchange
ROH	Revoluční odborové hnutí
SPBGMA	Society for the Preservation of Bluegrass Music of America
StB	státní bezpečnost
UK	Univerzita Karlova
USA	United States of America
ÚV	ústřední výbor

Seznam obrázků

Obr. 1 – Bill Monroe, použito z webu BluegrassToday.com	8
Obr. 2 – Marko Čermák, foto: J. Fuchs	20
Obr. 3 – František Hacker foto: L. Bidgood	21
Obr. 4 – Pavel Král	21

Obr. 5 - Tomáš Linka - použito z webu Fesaci.cz	22
Obr. 6 – Karel Poláček foto: autor	22
Obr. 7 – Radek Tomášek, foto: belinka55	23
Obr. 8 – Jan Vyčítal,	23
Obr. 9 – pětistrunné banjo, foto: autor	45
Obr. 10 – Earl Scruggs a Lester Flatt 11. 12. 1949.....	46
Obr. 11 – Část tabulatury skladby Foggy Mountain Breakdown od Earla Scruggse	47
Obr. 12 – Část zápisu skladby Foggy Mountain Breakdown – Banjo z Mlžných hor	48
Obr. 13 - kytara typu dreadnought. Foto autor	49
Obr. 14 - Cremona 444 Jumbo, použito z FB Cremona Luby -Musical instrument	51
Obr. 15 – „G runs“.....	51
Obr. 16 – mandolína typu F–5.	52
Obr. 17 – diatonická harmonika bez kompletní stupnice, foto: autor.....	53
Obr. 18 - dobro. Foto autor	54
Obr. 19 – The Blue Grass Boys	56
Obr. 20 – Greenhorns oblečení jako desperáti.....	57

Seznam použité literatury

Abramson, Karl K. *American Bluegrass Music*. 13. 12 2019.

<https://storymaps.arcgis.com/stories/90cbdb8a3f1a4963aeb48fc4c099bcb7> (přístup získán 24. 07 2020).

Barša, Pavel. „Jak zbořit reaganovský mýtus o „říši zla“.“ *Česká pozice*. MAFRA, a.s. 1. leden 2019. https://ceskapozice.lidovky.cz/recenze/jak-zborit-reaganovsky-mytus-o-risi-zla.A190111_175726_pozice-recenze_lube (přístup získán 23. duben 2020).

Bidgood, Lee. *Czech Bluegrass, Notes from the Heart of Europe*. Folklore Studies in a Multicultural World. Illinois: University of Illinois Press, 2017.

Blüml, Jan. „Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969-1989).“ V *Proměny hudby v měnícím se světě / Ivan Poledňák a kolektiv autorů*, autor: Ivan Poledňák. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.

Boudný, Jaroslav. *Trafouš byl náš život aneb Jak se bavila mládež v padesátých letech*. 02. 07 2009. <http://www.fragmenty.cz/archiv/j1321.htm> (přístup získán 24. 07 2020).

- Bourdieu, Pierre. „Forms of capital.“ V *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, autor: J. G. Richardson. Greenwood Press, 1986.
- Cantwell, Robert. *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*. Music in American life. Illinois: University of Illinois Press, 1984.
- Čvančara, Jaroslav. *Taxmeni aneb Hledání country grálu*. Cheb: Svět křídel, 2000.
- Friedrich, Carl Joachim, a Zbigniew Kazimierz Brzeziński. „Totalitarian Dictatorship and Autocracy.“ *De Gruyter*. 01. 01. 1965. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674332607.c4> (přístup získán 20. 07 2020).
- Greenhorns. *Historie skupiny Greenhorns*. 2005. <http://www.greenhorns.cz/historie-skupiny-greenhorns/> (přístup získán 22. 07 2020).
- Grossberg, Lawrence. „(Re)con-figuring Space: Defining a Project.“ 1999. <https://doi.org/10.1177/120633120000100402> (přístup získán 13. 12 2019).
- Guillemin, Marilys, a Lynn Gillam. „Etika, reflexivita a "eticky důležité okamžiky" ve výzkumu.“ *Biograf. Časopis Biograf*. 2004. <http://www.biograf.org/clanek.php?clanek=3502> (přístup získán 3. 12 2019).
- Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.
- Hertl, David. *Rok 1986: Waldemar Matuška to balí*. Český rozhlas Plus. Praha, 25. 06 2018.
- Houda, Přemysl. *Intelektuální Protest, Nebo Masová Zábava? : Folk Jako Společenský Fenomén v Době Tzv. Normalizace*. Šťastné zítřky. Sv. 12. Praha: Academia, 2014.
- Houda, Přemysl. *Normalizační Festival : Socialistické Paradoxy a Postsocialistické Korekce*. Praha: Karolinum Press, 2019.
- Houda, Přemysl. „Pódia znovu jen pro prověřené: „Normalizace“ oficiální populární hudby v Československu 70. let.“ V *Soudobé Dějiny 03*, 310-329. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2011.
- Jurčák, Alexej. *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*. Překlad: Přemysl Houda a Veronika Bránišová. Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2006.
- Jurková, Zuzana. *Pražské hudební světy / Zuzana Jurková a kol*. Praha: Karolinum, 2013.
- Kisliuk, Michelle. „A Special Kind of Courtesy ": Action at a Bluegrass Festival Jam Session.“ *JSTOR*. 1988. www.jstor.org/stable/1145912 (přístup získán 18. 06 2020).

- Kněžínek, Jan. „Prozatímní ústava a její proměny.“ *Justice.cz*. 13. 11 2018. <https://1url.cz/PMpUo> (přístup získán 17. 07 2020).
- Konopásek, Zdeněk. „Co si počít s počítačem v kvalitativním výzkumu.“ *Biograf*. Časopis Biograf. 1997. <http://www.biograf.org/clanek.php?clanek=1205> (přístup získán 3. 12 2019).
- Kozák, Ondřej. „Bluegrass, česká specialita?“ *Muzikus.cz*. 14. 12 2010. <http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Bluegrass-ceska-specialita-tema-mesice~14~prosinec~2010/> (přístup získán 13. 07 2020).
- Krejčí, Igor. „Kytara v českých zemích.“ *MUNI*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, ved. práce: doc. PhDr. Mikuláš Bek, Ph.D. 2006. <https://is.muni.cz/th/j55y9/> (přístup získán 15. 06 2020).
- Malovaný, Jakub. „František Kacafírek: Nejsem zakonzervovaný šílenec.“ *Jakub Malovaný*. 20. 01 2011. <https://hockey-music.estranky.cz/clanky/tri-sestry/frantisek-kacafirek--nejsem-zakonzervovany-silenec.html> (přístup získán 20. 06 2020).
- Mason, Jennifer. *Qualitative researching*. London: SAGE Publication, 2017.
- Meacham, Matt. „The Journal of American Folklore, sv. 122, č. 483, str. 106-108.“ *JSTOR*. University of Illinois Press. 2009. <https://www.jstor.org/stable/20487660> (přístup získán 24. 06 2020).
- Merriam, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Peterson, Richard A. „Bluegrass: A History by Neil Rosenberg; Bluegrass Breakdown by Robert Cantwell.“ *JSTOR*. Cambridge University Press. 1987. <https://www.jstor.org/stable/853178> (přístup získán 2. 12 2019).
- Pohunek, Jan. *Století trampingu = A century of tramping*. Praha: Národní muzeum, 2018.
- Porta. *Historie Porty*. 2018. <https://www.porta-festival.cz/historie-porty> (přístup získán 23. 07 2020).
- Post Bellum. *Politické procesy v Československu v éře stalinismu*. 2008-2020. <https://www.pametnaroda.cz/cs/politicke-procesy-v-ceskoslovensku-v-ere-stalinismu> (přístup získán 22. 07 2020).

- Randák, Jan. „Počátky československého trampingu: fenomén jako vůle a představa?“ V *Ve službách česko-slovenského porozumění/porozumenia*. Československé dokumentační středisko, o. p. s., 2016.
- Rogers, Richard A. „From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation.“ *Communication Theory*, 2006: 474-503.
- Rosenberg, Neil V. *Bluegrass: a History*. Music in American Life. Illinois: University of Illinois Press, 1985.
- Shepherd, John, a David Horn. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume 8: Genres: North America*. Sv. 8. London: Continuum, 2012.
- Smith, Mayne L. „An Introduction to Bluegrass.“ *The Journal of American Folklore*, 1965: 245-256.
- Šupka, Ondřej. „ANTONÍN DVOŘÁK 8. 9. 1841 - 1. 5. 1904.“ *Antonín Dvořák*. 2005. <http://www.antonin-dvorak.cz/zivot/zivotopis> (přístup získán 21. 07 2020).
- Tichota, Jiří. „Spirituál kvintet.“ CPress. 2020. <https://books.google.cz/books?id=hdvaDwAAQBAJ> (přístup získán 12. 05 2020).
- Turino, Thomas. *Music as social life: The Politics of Participation*. Chicago studies in ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Vaněk, Miroslav. *Ostrůvky svobody : kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002.
- Veselková, Ivana. *S mikrofonem za Vojtou Náprstkem*. Radio Wave. 05. 08 2009. <https://wave.rozhlas.cz/s-mikrofonem-za-vojtou-naprstkem-5256042> (přístup získán 21. 07 2020).
- Wikipedie, Jolana (kytara) [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 15. 01. 2020, 12:28 UTC, (přístup získán 06. 08. 2020) <[https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Jolana_\(kytara\)&oldid=18045465](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Jolana_(kytara)&oldid=18045465)>
- Wikipedia, American Forces Network. [online], Wikipedia: Otevřená encyklopedie, c2020, Datum poslední revize 06. 08. 2020, 19:53 UTC, (přístup získán 07. 08. 2020) <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=American_Forces_Network&oldid=97154099>