



EVOKACE

Petr Dorůžka

ŠUPLÍK PLNÝ ZAPPY

Kronika té nejlepší hudby
pro odpůrce sladkých lží

V O L V O X G L O B A T O R

Petr Dorůžka

ŠUPLÍK PLNÝ ZAPPY

Kronika té nejlepší hudby pro odpůrce sladkých lží

Copyright © Petr Dorůžka, 1981, 1988, 2016

ISBN 978-80-7511-308-5

ISBN 978-80-7511-309-2 (epub)

ISBN 978-80-7511-310-8 (pdf)



Petr Dorůžka
**ŠUPLÍK PLNÝ
ZAPPY**

Kronika té nejlepší hudby pro odpůrce
sladkých lží

„Co děláte, když jste sám?“

„Nikdy nejsem sám. Mám dům s šesti trpaslíky, kteří se o mě starají.

Trpaslíci se každý týden mění, takže se nezačnu nudit.

Ale kdybych byl někdy sám, tak bych možná tančil a hrál na kytaru, panečku, to by bylo! Mohl bych si číst, kreslit, šít – mohl bych to všechno dělat najednou.

Jednou budu možná tak bohatý, že si najmu lidi, aby mi to pomohli dělat... možná, že ne.

Jak vidíte, mám spoustu fantazie.“

(Z rozhovoru s Frankem Zappou z roku 1966)

POZNÁMKA K VYDÁNÍ ROCE 2016

Původní rukopis k této knize vznikl ještě za Zappova života a za Husákovy normalizace, v době, kdy západní nahrávky proudily do Československa skrytými cestami. Čeští hudebníci hlásící se k Franku Zappovi byli tehdy vyslýcháni a vězněni, Zappa koncertoval jen mimo hranice Československa, a pokud měl nějaké česky mluvící publikum, byli to výhradně lidé žijící v exilu. První vydání *Šuplíku* vyšlo v pololegální aktivistické buňce Sekce mladé hudby, aniž by kdokoli zaručil, že v době dokončení rukopisu se její organizátoři neocitnou ve vězení, jako se to stalo Jazzové sekci. Název *Šuplík plný Zappy* počítal i s tou horší alternativou. „Psát do šuplíku“ bylo údělem autorů, jejichž knihy komunistický establišment zakazoval a šířily se samizdatem.

Knih je tedy nejen výpovědí o Franku Zappovi, ale též o době, v níž jeho čeští a slovenští posluchači žili. To jen na vysvětlenou, proč text hovoří poněkud jiným jazykem, než jakým píše dnešní generace autorů, která vyrostla ve svobodném světě. Snažit se text aktualizovat do současnosti by znamenalo napsat novou knihu. Berte tedy prosím tento rukopis jako historický artefakt, jako sondu do vzdálené a z dnešního pohledu těžko pochopitelné éry, jejíž zkušenosti a pocity, sny i naděje jsou jakýmkoli slovním výkladem do dneška nepřevoditelné. Věřím ale, že daleko snáze lze do této absurdní doby nahlédnout prostřednictvím hudby Franka Zappy i jeho českých následníků.

15. ledna 2016

ÚVOD Z ROKU 1991

Tato kniha se rodila vlastně od okamžiku, kdy jsem na prastarém rádiu ulovil první nahrávku Zappových Mothers of Invention, což mohlo být tak v roce 1967.

Od té doby se řada věcí změnila. Už dávno nelze sledovat vše, co se v rockové tvorbě děje jedním párem uší nastražených u rozhlasového přijímače. Tehdejší rockoví fanoušci mezitím nejen zestárli, ale také přešli na úzkou specializaci. Našli bychom mezi nimi i okruh lidí, kteří vědí téměř všechno o Franku Zappovi a disponují bohatými sbírkami. Rád bych jim poděkoval: Evženu Cyrnerovi, Bohumilu Jůzovi, Václavu Pěnkavovi, Pravoslavu Tomkovi a Vladimíru Žánovi za cenné rady, faktografické připomínky, poskytnutí vzácných nahrávek, zapůjčení obalů desek a dalších archivních materiálů.

Zároveň bych rád vyslovil vřelé díky těm, kdo přispěli do *Šuplíku* překladatelsky či autorsky: Gogo Krampotovi za autentický rozhovor s Frankem, skladateli Jaroslavem Štátnému za studii *Zappa jakožto vážný skladatel* a Vladimíru Žánovi za kapitolu *Pár slov o pirátských deskách*. Vřelé díky patří i Janě Pilátové za cenné editorské připomínky.

Rukopis prvních tří částí (Vycpaná žirafa, Tudy cesta nevede a Sny versus poznaná nutnost) jsem dokončil v roce 1981. Tvořily první vydání této knihy, která vyšla v roce 1984 v tehdy už zakázané Sekci mladé hudby. Zbývající dvě části, *Impérium Štěkající dýně* a *Hrátky s Beefheartem* jsem psal r. 1988. Uzávěrka celé knihy byla v lednu 1989; tehdy jsem rukopis předal bratislavskému nakladatelství Opus, které vydalo koncem roku 1990 knížku ve slovenském překladu, a pražské Práci, která plánovala české vydání. Po poněkud vleklých přípravách, které trvaly téměř čtyři roky, se pak nakonec *Šuplík* dostal na náš trh ve společném vydání nakladatelství Paseka a Práce. Dodatek „Frank Zappa v Praze“ vyšel poprvé v poněkud odlišné úpravě pod názvem *Pražský deník Franka Zappy* v časopise *Rock & Pop*.

ZAPPA JAKOŽTO HISTORICKÝ ÚKAZ?

Dnes můžeme snad klidně použít i takovýto suchopárný výraz. Zappovy fotografie, desky a výroky patří už do společné a vstřebané zkušenosti. Chtě (anebo nechtě) jsme ho vzali na vědomí, a proto možná teď už nepůsobí tak provokativně jako při prvních setkáních. Navíc musíme brát v úvahu ještě jednu skutečnost. Doba, která nás dělí od Zappových začátků v šedesátých letech, s sebou přinesla i řadu méně příjemných událostí, které pokračovaly v neblahých tradicích dvacátého století. Na otrěsnou zkušenost obou světových válek navázal nový druh násilí, které je sice skrytější, méně masové, ale rozhodně ne méně účinné. Není divu, že lidstvo je dnes otrlejší a lhostejnější, a tomu se přizpůsobuje jazyk, jímž mluví nejen rock, ale umění vůbec.

V šedesátých letech byly Zappovy nápady, které vývoj rocku tolik poznamenaly, bezpochyby méně stravitelné. To už je osud uměleckých průkopníků. Čím víc lidí přijde jejich tvorbě na chuť, tím víc dostává tato tvorba příchutí časem prověřené hodnoty. Dotyčný přitom získává – s ohledem na potřeby masových konzumentů – falešné idylické rysy, a nakonec skončí v čtance. Nežli k tomu však dojde, bude užitečné dát dohromady dostupné informace, rozhovory, vzpomínky a dojmy – což je předmětem následujícího povídání.

Myslím, že Zappa je jedním z úkazů, které zkrátka v jisté formě musely nastat – nebo by si je, jak se říká, lidé museli vymyslet.

Provokativnost je vlastností každé nové tvůrčí vlny, ale v tomto století bychom našli i umělecké směry, pro něž bylo šokování obecnstvem přímo hlavním výrazovým prostředkem. Nejdále v tomto směru došlo avantgardní dramatické umění – například Alfred Jarry se svým *Králem Ubu*, nebo až do současnosti rozvíjená tradice „krutého divadla“ Antonina Artauda. U Zappy však platí jedno pravidlo: šokování nebo třeba i náznaky krutosti samy

sebe hned zesměšňují. Jsou vždycky vyváženy humorem, a tak lze Zappův přístup přirovnat nejspíš k dadaismu.

Nenechme se však zlákat snadnými paralelami: populární hudba šedesátých let a hollywoodský showbyznys – což jsou ty nejdůležitější kulisy, na jejichž pozadí se Zappova tvorba rozvíjí – představují úplně jinou živnou půdu, nežli měli dadaisti o padesát let dříve v Evropě.

I za oceánem však mělo Zappovo buičtství své předchůdce. Stačí si vzpomenout na Orsona Wellese a jeho film *Občan Kane* anebo – na druhé straně – na Lennyho Bruce, který patřil v Americe k těm nejhumánnějším (a možná také proto k těm nejvíce skandálními) komikům. Jemu se podařila zvláště cenná věc. Ukázal, jaké možnosti poskytuje satire oblast intimity a sexu. Jde o záležitost, která je pro USA velmi specifická. Souvisí s tím, jak na jedné straně sdělovací média, reklama i legální pornografie čím dál tím významněji exploatují sex ve všech souvislostech, ale na druhé straně pokrytectví v soukromé i veřejné sféře nedůtklivě popírá svůj zájem o něj, manifestačně se pohoršuje a nadále „ctí“ tradiční předsudky a puritánství. Tento paradox Zappu provokoval stejnou měrou jako celou generaci jeho dospívajících posluchačů.

Ve výčtu dalších spřízněných duší bychom mohli klidně ještě chvíli pokračovat. Zappa je totiž na obálce svého prvního alba *Freak Out* připomněl jako „lidi, kteří přispěli mnoha způsoby k tomu, že naše hudba je taková, jaká je“. Vedle zmíněného Lennyho Bruce tu najdeme další umělce, přátele, osobnosti i obskurní figurky: Elvise Presleyho, Muddyho Waterse, Sacca a Vanzettiho, Salvadora Dalího, českého čtvrtónového skladatele Aloise Hábu, autora *Draculy* Brama Stokera i autora knížek značně komplikovanějších, Jamese Joyce. Co mají tyto osobnosti společného? „Šokují“, abychom se drželi jednoduchých výrazů.

Šokování však potřebuje vždycky dva partnery. V našem případě troufalého umělce na jedné straně, a nepřipraveného, pokud

možno konzervativního konzumenta na druhé straně. Ten bývá pohoršen naprosto zákonitě: vyspělejší a přemýšlivější publikum má jiný emocionální slovník a vývoje. Úkolem umění je v tomto případě přinutit diváka vzít na vědomí, že život je možný i mimo dané společenské struktury. Jestli to zní negativně, to závisí především na konzervativnosti dotyčného diváka či posluchače. Proto bude asi lepší mluvit o apelativnosti, které chce společnosti průběžně zbavovat nánosu falše a předsudků.



Roku 1966, když vyšlo zmíněné první album, bylo Zappovi šestadvacet let. V generaci tehdejších rockových hráčů patřil k těm starším. Jedním z jeho vrstevníků byl například John Lennon. Rock tehdy právě vstřebal přínos Beatles, Animals, Rolling Stones a dalších anglických skupin, a londýnský časopis *Melody Maker* přinesl v jednom říjnovém čísle roku 1966 článek, v němž zvěstoval návrat Američanů do čela rockového dění. Zároveň přišel zřejmě s vůbec první zmínkou o Zappovi v evropském tisku: plný odstaveček v stránkovém přehledu nových skupin. Pro zajímavost – v singlovém žebříčku časopisu měl tehdy hlavní slovo americký černošský soul a britské skupiny The Who, Rolling Stones, Beatles, Troggs atd. Žebříčkům LP desek ještě nikdo nepřisuzoval důležitost a tomu odpovídala i tvář hudebních publikací. Většina časopisů, které se vážněji zabývaly rockem, vznikla až později, týdeník *Melody Maker* míval kolem dvaceti stránek – tedy přibližně třetinu svého pozdějšího rozsahu. Proto se dá mluvit o úspěchu, jestliže se tehdy o Zappovi vůbec psalo, a jestliže se o něm psalo objektivně, jako například u příležitosti koncertu o rok později:

„Hala se otřásala smíchem a aplausem, když se nemotorní tučňáci (zřejmě členové Londýnské filharmonie) v plném večerním obleku potáčeli po podiu jako řízené loutky, tančili spolu, a na pokyn Franka Zappy, vedoucího Mothers of Invention, si dokonce stočili noty a začali na ně troubit.

Přesně, jak to Zappa vyjádřil: „Hudba může být zrovna tak i legrace.“

Tento debut Mothers v Anglii představoval bezpochyby jeden z nejlepších koncertů za velmi dlouhou dobu, který otřásl zemí na tomto břehu Atlantiku. Osm či kolik Mothers na podiu bylo ve skvělé formě.

Snadno poznáte, že jejich nadšení, vyzrálost, zkušenost a jistota dodává jejich přítomnosti na jevišti zdrcující hloubku. Za druhé jsou Mothers vynikající hudebníci. Tohle byl nejspíš jeden z nejvýznamnějších aspektů těchto hudebních podivínů z americké džungle.

Zappa, který hraje na elektrickou kytaru, je vnímavý a tvůrčí duch, který stojí za vším, co Mothers dělají...“

Recenzi koncertu v londýnské Albert Hall končí autor konstatacím, že Mothers předběhli svou dobu o dva roky, což vystihlo tehdejší hudební vývoj velmi přesně.

Oč tehdy vlastně Zappovi šlo: V tomto směru nikdy nešetřil otevřeností a nepřeložitelný název debutového alba *Freak Out* definoval takto: „Na osobní úrovni je Freaking Out proces, při němž jednotlivec odhodí zastaralá a svazující měřítka myšlení, oblékání a společenské etikety proto, aby vyjádřil TVŮRČÍM ZPŮSOBEM svůj vztah ke svému okamžitému prostředí a k sociální struktuře jako celku. Méně vnímaví jedinci označovali nás, kteří jsme zvolili tento způsob myšlení a CÍTĚNÍ, jako freaks, z čehož pochází termín *Freak Out*.“ Jedna věc je tu velmi důležitá, a sice spontánnost tvůrčího procesu, který vytěsňuje měřítka a principy s prošlou záruční dobou, a umožňuje tak další krůček směrem kupředu.

Tento proces by se však dal zároveň postihnout i jako vybočení z normálního běhu věcí. Šlo o záležitosti, které doslova visely ve vzduchu a které se prodíraly na povrch už v předešlém desetiletí. Tehdy bychom je mohli vysledovat hlavně v jazzu a v knížkách Jacka Kerouaka a básních Allena Ginsberga. Dlouhou dobu byly záležitostmi intelektuální menšiny a konzervativní společnosti

nepůsobily žádné starosti. A ejhle, ve druhé polovině šedesátých let obrátily celou Ameriku naruby. Přinesly masové hnutí hippies, květinových dětí, hromadné opojení volnou láskou, ale i marihuanou a LSD – látkami, které také přinášely „vybočení z každodennosti“, v tomto případě ovšem aplikované přímo na psychofyziologický aparát člověka. Proto také halucinogeny sehrály v těchto letech tak důležitou – i když leckdy tragickou – roli.

Rock se stal nejen vyjadřovacím jazykem rodícího se hnutí, ale také jeho kronikou, na níž se podílely dávno zapomenuté skupiny právě tak jako Bob Dylan, Beatles, Pink Floyd či Frank Zappa. Pro něj je typické, že zde neměl roli ideologa nebo mluvčího, ale spíš „špatného svědomí“. Tím, že na jedné straně negoval a na druhé stavěl, vytvářel impuls, který diváka angažuje: nutí ho totiž, aby revidoval své stanovisko.

Zappa byl jak muzikantský průkopník, tak i satirik. S rockovým publikem dovedl komunikovat jako málokdo jiný a mohl říkat i věci, které do té doby nebylo zvykem vyslovovat nahlas, natož na veřejnosti. Udělal při tom spoustu dobré muziky a také výtečné zábavy. A to je dodnes jeho hlavní kouzlo.



Marshall McLuhan, kanadský teoretik moderních sdělovacích prostředků, jednou napsal, že lidi ráno noviny nečtou, ale vlezou si do nich. Nepříliš odlišně viděl svět i Zappa, když prohlásil, že „lidi hudbu neposlouchají, ale chtějí ji jen prosedět“.

Z obou výroků člověk cítí zastřený útok: tady někde se říká, že lidi jsou idioti. Omyl: jde jen o to, že kategorie se posunuly. Noviny nejsou literatura, ale něco mezi aftershavem, úkrytem a každodenním rituálem civilizovaného člověka. A něco podobného očekával civilizovaný dav od populární hudby.

Ale každé nové médium – třeba rockové LP – jako by objevovalo nový svět; stává se novým hřištěm s novými pravidly. Rockoví tvůrci přenášejí svůj vnitřní život a svou dobu do elpíček

jako krajinu do mapy, která má sloužit posluchači k vnitřní i vnější orientaci a směřovat ho ke skrytým cestám, které by třeba sám neobjevil. Někdy je v tom také kus umění, které přichází vždycky jaksi navíc, v roli nepovinného předmětu.

Ale to snad není zapotřebí připomínat nikomu, kdo slyšel aspoň jednu desku Franka Zappy.

Z LANCASTERU DO CUCAMONGY

Zappova matka byla francouzsko-italského původu, jeho otec se narodil na Sicílii. Frank byl nejstarší ze čtyř sourozenců. Narodil se 21. prosince 1940 v Baltimoru ve státě Maryland. Jeho otec byl inženýr s univerzitním diplomem, pracoval jako metalurg pro výrobce letadel Lockheed a Corvair. Představoval typ úspěšného přistěhovalce a jeho profese ho často nutila měnit bydliště. Roku 1950 se Zappovi přesunuli na západní pobřeží a v roce 1956 se usadili v Lancasteru, městečku v poušti Mohave, asi dvě hodiny po dálnici z Los Angeles. „Bylo to nejhorší místo, kde jsem žil,“ vzpomíná Frank.

„Když mi bylo dvanáct, začínal jsem se zajímat o bubny. Myslím si, že řada kluků považuje bicí za vzrušující nástroj, ale mně tehdy nešlo o to, stát se rockandrollovým bubeníkem, protože rock and roll tehdy ještě nebyl vynalezen. Jen mě zajímaly zvuky věcí, do nichž se dá mlátit. Začal jsem s orchestrálními perkusemi a učil se všechny základní techniky jako třeba víření.“

Později dostal Frank kytaru, roku 1958 maturoval. První studentská skupina, s níž hrál jako bubeník, se jmenovala Ramblers. V Lancasteru hrál jako sólový kytarista s Blackouts, k jejichž sestavě patřili tři černoši a dva Mexičani.

Zappovy hudební zájmy byly poněkud širší, nežli bylo mezi jeho vrstevníky zvykem. „V dobách ohnivého mládí jsem byl obzvláště podezíravý vůči všemu rocku, který pocházel od bělochů. Upřímnost a emocionální intenzita jejich provedení, to, když zpívali o svých miláčkách a o rozchodech atd., to nebylo nic ve srovnání s mými tehdejšími rhythm and bluesovými hrdiny.“ Patřili k nim Johnny Otis,¹ Howlin' Wolf, Big Mama Thornton – tedy

1 Otis sám byl sice běloch, ale vedl jednu z nejlepších černošských skupin té doby

přibližně titíž umělci, s jejichž hudbou vyrůstali Eric Clapton, Paul Butterfield anebo třeba Bob Dylan. Černošské blues Zappa zajímalo hlouběji a jeho sbírka desek vzbuzovala respekt. Vedle toho se každodenně setkával i s konzumní hitparádovou produkcí, která tehdy prodělávala období určitého bezvládní: generace ostrých rockandrollových hochů, kteří přišli uprostřed padesátých let, se pomalu dostávala na vedlejší kolej, a nová vlna „beatových skupin“, která by přinesla důkladné oživení, se teprve rodila v poloamatérském muzicírování v anglických klubech. Banalita a nuda, která je stálou součástí písničkové produkce, tehdy v americké populární hudbě kulminovala.

Zappa se tohoto vlivu nikdy nezbavil – a nikdy se o to ani moc nesnažil. „Středoškolský pop“ počátku šedesátých let mu později často posloužil jako předmět vyšperkovaných parodií. I když v něm tato hudba vzbouzela hlavně ironii, určitě ji musel mít i rád. Navíc má na svědomí i několik autentických nahrávek této éry. Jedna z nich se stala dokonce menším hitem. Jmenovala se ‚Memories of El Monte‘ a Zappa ji napsal spolu s Rayem Collinssem, pozdějším zpěvákem Mothers of Invention, roku 1963 pro černošskou vokální čtveřici Penguins.

Zappovým největším favoritem však byl skladatel Edgard Varèse. Jeho výrok z roku 1921 – „současný skladatel odmítá zemřít“²

2 Abychom Varèsovu výroku rozuměli, je dobré znát kontext, který Zappa neuvádí. Varèse propagoval koncerty nových skladeb svých vrstevníků, a k tomuto účelu založil několik organizací v USA i v Evropě. Tou první byl International Composers' Guild roku 1921. Na ustavujícím setkání roku 1921 předkládá manifest, v němž je odstavec: „Umírání je výsadou unavených. Současní skladatelé umřít odmítají. Uvědomili si nutnost spojit se a bojovat za právo jednotlivce, zajistit spravedlivou a svobodou prezentaci svého díla. Právě z této společné vůle se zrodil International Composer's Guild.“ Ke skladatelům, jejichž koncerty organizace tehdy podpořila, patří Béla Bartók, Alban Berg, Henry Cowell, Charles Ives i Maurice Ravel.

– uváděl Zappa dlouho na obalech svých LP desek a o Varèsovi a jeho vlivu mluvil s oblibou v rozhovorech s novináři. Když sehnal jeho první album se skladbou *Ionisation*, pouštěl je kamarádům a křídou si na desce označil zajímavá místa. Frankově matce Varèse zřejmě naháněl strach a zakázala synovi desku pouštět v obývacím pokoji. K patnáctým narozeninám mu však dala pět dolarů a Frank za ně zatelefonoval skladateli do New Yorku. O tři roky později se pokusil zastihnout ho, když jel na návštěvu za tetičkou do Baltimoru. Nepodařilo se mu to sice, ale dopis, který od Varèsa dostal, si nechal zarámovat.

Není divu, že Varèsova tvorba udělala na Zappu tak velký dojem; byl to jeden z těch skladatelů, kteří si udržovali odstup od majoritních vývojových směrů hudby dvacátého století. Už před první světovou válkou mluvil o „osvobození hudby z temperovaného systému, z hranic hudebních nástrojů a od špatných hudebních návyků, kterým se říká tradice“.

Varèse se narodil roku 1883 v Paříži. Roku 1915 přesídlil do Spojených států, kde žil až do své smrti v roce 1965. Patřil k prvním skladatelům, kteří hledali nové zvukové možnosti. Opouštěl tradiční nástrojové obsazení a daleko více využíval nejrůznějších bicích a vůbec „nehudebních“ nástrojů. Ve výsledku do sebe tyto netradiční prvky zapadají s nečekaným souladem a účinkem. Nový zvukový materiál však zůstává prostředkem, nestává se cílem. Varèsovi se podařilo zvládnout nové prostředky s nadhledem a autoritou. Nepatřil k experimentátorům s kostrbatým rukopisem a sám tvrdil: „Nepíšu experimentální hudbu. Experimentuji předem, dříve než hudbu vytvořím. Je to posluchač, který musí později experimentovat...“

Tato myšlenka vystihuje i Zappův tvůrčí přístup. Ani pro něj nebylo podstatné pouhé sebevyjádření či osobní odreagování, typické pro jeho rockové současníky – jeho motivace leží v hlubších vrstvách. To se vztahuje i na choulostivější témata některých Zappových písní, která přímo svádějí k falešné interpretaci. Ve

skutečnosti jde Zappovi vždycky o to, přimět posluchače k aktivitě, k tomu, aby se sám zapojil a začal myslet. Zappa není jen mistr efektu, ale především mistr impulzu, což je přece jen rozdíl. (Podrobněji rozvádí Zappa tyto věci v interview o Edgardu Varèsovi, když mluví o emocích – viz str. 203.)

Varèsova skladba *Ionisation*, která Zappu – když byl dítě školou povinné – tolik zaujala, trvá pouhých šest minut a je komponována pro třináct hudebníků hrajících na čtyřiatřicet nástrojů: dvě sířeny, gong, triangel, tamburínu, klavír, dvě kovadliny a nejrůznější bubínky a zvonky.³ Později, jako středoškoláka, Zappu tato hudba mocně inspirovala. Svoji první skladbu, „Mice“ (Myši), napsal pro skupinu bicích nástrojů, v níž sám hrál.

Kdybychom hledali Varèsovův vliv v Zappově profesionální dráze, objevíme ho spíše v obecné myšlenkové rovině nežli v konkrétních kompozičních postupech. Zappa často podnikal výlety do světa vážné hudby. K těm nejstarším příkladům patří dvojalbum *200 Motels* (1971) a *Uncle Meat* (1969), na nichž vycházel v mnohém z Igora Stravinského – což sám přiznával. Jednu ze svých skladeb pro album *Burnt Weeny Sandwich* (1970) nazval dokonce „Igor’s Boogie“.

„Druhá LP deska, kterou jsem si koupil, byl Stravinský. Objevil jsem zlevněnou nahrávku *Svěcení jara*. Miloval jsem Stravinského skoro tak jako Varèsa.

Další skladatel, který mě naplnil posvátnou bází, byl Anton Webern. Slyšel jsem starou nahrávku s jedním či dvěma Webernovými smyčcovými kvartety a jeho symfonií opus 21 na druhé straně. Měl jsem tu desku rád, ale byla to úplně jiná hudba než Stravinský a Varèse.

Tehdy jsem neznal dodekafonii, ale líbilo se mi, jak to zní. Protože jsem neměl žádné hudební vzdělání, necítil jsem rozdíl

3 Spolu s dalšími skladbami vyšla u nás na albu *Edgard Varèse, průkopník a prorok*, Supraphon, Gramofonový klub, 1 10 0615, roku 1969.

v tom, jestli poslouchám Lightnin' Slima nebo vokální skupinu jménem Jewels, nebo Weberna, nebo Varèsa, nebo Stravinského. Pro mě to všechno byla dobrá hudba.“



Jak to vlastně bylo s Frankovým hudebním vzděláním? Střední škola pro něj znamenala (dle jeho vlastních slov) značné utrpení a tvrdě odmítal návrhy svého otce, aby po maturitě pokračoval ve studiu. „Odejděte ze školy dřív, nežli vám shnije mozek na následky působení našeho nepříteliš skvělého vzdělávacího systému. Vykašlete se na maturitní ples a běžte do knihovny a vzdělávejte se sami, pokud za něco stojíte...“ – těmito slovy uvádí o osm let později jednu ze skladeb dvojalba *Freak Out*.

Nakonec na školu šel, ovšem spíš prý proto, aby se mohl snáze kamarádit s děvčaty. Po několika měsících odjíždí do Los Angeles a píše hudbu k filmu *Run Home Slow*. Jeho producent však zbankrotuje a Franka údajně začnou zlobit žaludeční vředy, a tak opět stráví nějaký čas ve škole. Výsledkem je uzavřený semestr harmonie, několik týdnů kompozice. Zappa se tehdy poprvé oženil. Jeho manželka Kay pracovala v bance; rozvedli se po pěti letech. Frank tehdy psal vážnou hudbu, která se nikdy nedočkala provedení, a živil se hraním v baru. „Jediná hudba, kterou jste si mohli vydělat na živobytí, byla koktejlová, s rock and rollem to nešlo.“

Zappa tehdy dostal nabídku na další filmovou hudbu – *The World's Greatest Sinner* –, ale opět skončil bez honoráře. Zbankrotovaný producent z prvního filmu však mezitím splatil dluhy. Frank dostal zálohu a koupil malé nahrávací studio v Cucamongze v jižní Kalifornii („Studio Z“), k němuž patřilo i filmové vybavení, a první kvalitní elektrickou kytaru, Gibson ES-5 Switchmaster.

Frankovi bylo dvaadvacet, ale sedmitisícová Cucamonga byla na jeho ambice příliš velký zapadákov a okres San Bernardino, do něhož patřila, platil za nejkonzervativnější část Kalifornie. Na

obživu si tehdy vydělával s tříčlennou skupinou, která si říkala Muthers. „Vypadalo to asi takhle: hráli jsme skladbu ‚Midnight Hour‘ pro obecenstvo, složené z mexických dělníků. Spolu s námi je bavili čtyři Go Go Girls, tanečnice v černých síťových punčochách.“ Ve všední dny byl navíc v sále strážník (o víkendech přišli dva), který dohlížel, aby se Mexičani mezi sebou neprali. A tehdy se také stala příhoda, kterou Zappa o třináct let později použil v písničce ‚San Ber’dino‘:

Po koncertě přišel za Zappou policista s nabídkou, jestli by nemohl natočit instruktážní film pro policii. Frankovy názory byly ovšem pro policii zřejmě příliš extravagantní; k dohodě nedošlo, policie se s odmítnutím nespokojila, a připravila odvetný plán ve formě další nabídky. Policista převlečený za prodavače ojetých aut si v Zappově studiu objednal něco hodně vzrušujícího pro pánskou společnost za slušný honorář. Zappa peníze potřeboval, a tak na obchod přistoupil. Když pásek nahrál, uspořádala policie v jeho studiu domovní prohlídku. Frankovi vyneslo setkání se zákonem deset dní vězení a tři roky podmínky; během této lhůty směl být ve společnosti svobodné dívky pod jednadvacet let pouze za přítomnosti bezúhonného dospělého svědka. Záznam v rejstříku měl však také jednu výhodu: později mu totiž nehrozilo odvedení do vietnamské války. Rodiče sice nejprve za svého zatčeného syna zaplatili kauci, ale později ho prý zas vykázali z domu,⁴ protože měl příliš dlouhé vlasy. Studio bylo zbouráno, protože se rozšiřovala silnice.

4 Doopravdy ho vykázali? Do jaké míry lze věřit výročkám, které zveřejňovaly tehdejší hudební publikace? Jako příslušník rockové generace a navíc též undergroundu musel Zappa zachovávat dekorum, které by naznačovalo jistý generační odstup. K němu patřilo i to, nehlásit se (alespoň před novináři) ke svým rodičům. Někdy se zdálo, že všichni rockoví hudebníci byli odrodilci.

Věci však přesto získaly brzy spád a roku 1963 už spolu hraje první verze skupiny, s níž se Zappa později proslavil a kterou vytvořil svým příchodem k již existující čtveřici Soul Giants. Působili v ní zpěvák Ray Collins, baskytarista Roy Estrada a indiánský bubeník Jimmy Carl Black. Poslední člen, saxofonista David Coronado, odešel hned ze začátku; obával se, že nová orientace skupině nezaručí obživu. V předvečer Dne matek roku 1964 Zappa přejmenoval Soul Giants na Mothers. A protože Den matek je pohyblivý svátek, který připadá na druhou neděli v květnu, bylo to nejspíš 10. 5. 1964.

VYCPANÁ ŽIRAFÁ, STRÝČEK MASO A JINÉ UKRUTNOSTI

„Humor je zrovna tak důležitý jako schopnost hrát. Protože když nemáte smysl pro humor, tak hudbu nezahrajete správně. Bez ohledu na to, kolik not trefíte dobře, pořád nehrajete správně.“

F. Z.

V téže době, kdy Zappa začal zkoušet štěstí s Mothers, zachvátila Ameriku horečka, které se říkalo beatlemanie. Prvních pět míst singlového žebříčku obsadily na jaře roku 1964 písničky Beatles. Svět populární hudby se začal k něčemu probouzet – ale zatím to byl proces značně pomalý. Lokální skupiny, které to chtěly někam dotáhnout, musely i teď zpívat převzaté skladby a hlavně se musely česat podle Beatles. V hudebních metropolích však začal vznikat prostor i pro něco jiného. Protože šlo o záležitost intelektuálního, vyspělého a dosti úzkého okruhu posluchačů, která vznikla mimo dosah televize a gramofonových společností, dostala název „underground“ – podzemí.

V Los Angeles byla uprostřed šedesátých let podzemní scéna zvláště bohatá. Liberální společenské klima, univerzity, umělecký průmysl Hollywoodu i příznivé podnebí působily jako silný magnet, a tak není divu, že se město stalo domovem umělců, jejichž nápady by v jiných koutech světa těžko prošly.

Patřil k nim komik Lenny Bruce, který byl i zde neustálým terčem policejního šikanování. Jinou zajímavou postavou byl Vito, okouzlující šedesátiletý tanečník a sochař, a Karl Franzoni, který tančil v jeho skupině a sám – i když na nic nehrál – vedl prý jednu

z nejláznivějších rockových kapel, které byly tehdy ve městě k vidění. Důležitou roli tu hrál Herb Cohen, zkušený manažer, který léta v Los Angeles udržoval v chodu folkové kluby. Určitý respekt získal i tím, jak v padesátých letech organizoval koncerty Pete Seegera a dalších umělců, kteří byli na černé listině. Cohenova touha po dobrodružství ho prý zavedla až do Konga, kde zásoboval zbraněmi vojska černošského předáka Patrice Lumumby. Herb Cohen se pochopitelně stal manažerem Zappových Mothers.

Na podzim 1965 přichází na scénu další „muž v pozadí“ – producent Tom Wilson – se smlouvou na natáčení dvojalba. Zdá se, že Zappa nemohl mít v tomto směru větší štěstí. Wilson byl černoch s vysokoškolským vzděláním na Harvardu a nechyběl mu šestý smysl producentů – předvídavost. Během svého předchozího působení u společnosti CBS pomohl Bobu Dylanovi přejít od akustického doprovodu k elektrickému. Stejnou roli sehrál i v případě Simona a Garfunkela.

Dvojalbum vyšlo v následujícím roce a nápady, které obsahuje, neztratily svou dráždivost a zábavnost dodnes.

„Tihle Mothers jsou šílenci. Poznáš to podle jejich oblečení. Jeden kluk nosí korále a všichni jsou cítit. Budeme je mít na tančovačce po basketbalovém zápase, ale moje nejlepší kamarádka mě varovala, že se nikdy nedá říct, kolik se jich objeví. Někdy ten kluk v kožichu nepřijde a někdy se objeví a ještě s sebou přivede spoustu šílenců a ti tancují kolem dokola. Nikdo z nás ve škole nemá tyhle Mothers rád... hlavně, když nám naše učitelka řekla, co znamenají slova jejich písniček. V úctě Suzy Creamcheese, Salt Lake City, Utah.“

I tahle charakteristika Zappovy hudby, otištěná na obálce dvojalba *Freak Out*, dost přesně sedí. K fiktivní autorce fiktivního dopisu Suzy Creamcheese (aneb Zuzance Šťabajzně, jak ji překládali pražští zappologové) se ještě vrátíme. Kluk s korálky – to byl zpěvák Ray Collins; kožich nosil Zappa a „tančící šílenci“ – to byla zřejmě Vitova skupina.

Dvojalba nebyla tehdy v rocku ještě běžná – a tady šlo vůbec o první případ v éře rockových kapel nové generace (Dylanovo dvojalbum *Blonde on Blonde* vyšlo o několik měsíců později). Společnost MGM prodávala *Freak Out* za cenu jednoduché LP desky – což byl jeden z reklamních triků, který měl neznámé skupině pomoci do světa.

(Mothers získali nahrávací kontakt téhož dne jako newyorští Velvet Underground, kteří natáčeli shodou okolností rovněž u společnosti MGM. Z těchto důvodů se o tom Zappa brzy dověděl, a přestože obě skupiny pocházely z opačných konců Ameriky, záleželo mu hodně na tom, aby Mothers vydali desku jako první. Velvet Underground sice hráli podstatně jinou hudbu než Mothers, ale na tehdejší poměry byly obě skupiny rovnocenně „extrémní“. Střetnutí skončilo vítězně pro Zappu kvůli zákulisním manévřům Herba Cohena. Lou Reed, tehdejší vedoucí Velvetů, od té doby Zappu k smrti nenáviděl).

Přední obálku tvoří solarizované foto pěti hudebníků (novým členem se stal doprovodný kytarista Elliot Ingber) a obláček vycházející od Zappových úst s heslem *Freak Out*. Vlevo od něj stál nový název skupiny, Mothers of Invention. Staré jméno – Mothers – bylo totiž dost provokativní, což byl samozřejmě důvod, proč ho Zappa původně zvolil. Ve spisovné angličtině znamená „matka“, ale v černošském slangu se vžilo jako zkrácená verze slova „motherfucker“, což je zvláště silná nadávka. Černošský slang ale často obrací citové zabarvení naruby, a tak třeba „bad“, zlý, může znamenat skvělý, a „mother“ se používá i jako obdivné, kolegiální označení.

FREAK OUT!

Pozoruhodným znakem nahrávek *Freak Out* byla absence organizovaného veselí. Zappa nepředstíral, že chce obecenstvo rozesmát pro nic za nic. V tom se lišil nejen od tehdejší průměrné produkce, ale i od Beatles. Jeho písničky mají vydatnou porci bluesové naštvanosti a sarkasmu. Zappa si od počátku dělal legraci z lidské hlouposti, čímž si ovšem zmenšil okruh potenciálních posluchačů.

Na rozdíl od Beatles (a velké většiny tehdejších skupin) postrádá Zappova hudba také dětskou nevinnost a naivitu. I to byla novinka, protože v roce 1966 byl rock ještě záležitostí teenagerů a dospělí ho, na rozdíl od nynějška, neposlouchali a většinou ani nehráli. Zappa nepředstírá, že se trápí tím, co trýzní srdce šestnáctiletých fanoušků; směje se všem náhražkám, švindlům, povrchním hrám a módám, jimiž si Američané zaplňují život. Snad nikde ve Spojených státech se všechny ty oslnivé surogáty neujaly tak dobře jako v Los Angeles, kde Zappu obklopovaly. O to větší alergii v něm vzbuzovaly.

V tomto směru je nejvýznačnější písnička ‚You’re Probably Wondering Why I’m Here‘ – Asi se divíš, co tu hledám:

*Vstáváš každé ráno stejně
A přidáš se ke kamarádům na ulici
Na vlasy si stříkáš sprej
A myslíš si jak jsi pěkná
Podle mě je tvůj život neúplný
Ale možná že bych to neměl říkat
Platí mě tu jen za to abych hrál
Asi se divíš
Co tu hledám
A já taky
A já taky*

V podobném ironickém duchu byla většina písniček první desky dvojalba. Druhá deska začínala šestiminutovou ‚Trouble Every Day‘ (Každý den malér), která patřila – co se týče rockové tvrdosti a naléhavosti – na desce k těm nejsilnějším. Tématem byly hořící domy, zdemolovaná auta a všeobecná nenávisť, kterou přinesly rasové nepokoje roku 1965 v černošské čtvrti Watts.

Zbytek alba byl v témže stylu, ale už ne v konkrétní, nýbrž v abstraktní rovině. Jak tomu rozumět? Podobně jako v malířství. Obě skladby, které dotvářejí desku, už nemají strukturu písniček. Jsou taky nepoměrně delší. Tvoří je zvuky, hlasy, slova, výkřiky a instrumentální pasáže. Jejich kombinace pracují se zákony kontrastu, opakování, střídání atd., ale protože jde o novou formu, která je v tomto případě Zappovým vynálezem, je zapotřebí i jisté vynalézavosti na straně posluchače. Není ale proč se bát. Zappa je sice na tu dobu dost odvážný, neničí však ještě své posluchače pásky stříhanými a slepovanými po zlomcích vteřiny, jako v pozdějších letech. Nahrávky mají kontinuální ráz, je tu čeho se chytit – slyšíme, či alespoň tušíme rytmickou kostru. Není těžké si představit nahrávací frekvenci, která probíhala podle pravidel klasického happeningu. Něco podobného se možná na pódiu podařilo vyjádřit Vitovi a jeho kolegům tancem anebo Karlu Franzonimu pomocí primitivní hudby. Franzoniho vystoupení pravděpodobně znamenala pro Zappa jistou inspiraci a Vito, Franzoni a spousta dalších osobností losangeleského undergroundu se na obou nahrávkách podílela – včetně Suzy Creamcheese, která se stala centrální postavou několika Zappových písniček té doby.

Jedna ze zmíněných happeningových skladeb, dvanáctiminutová ‚The Return of the Son of the Monster Magnet‘ má podtitul Nedokončený balet o dvou obrazech a k jeho náplni patří i různé zabarvené způsoby výslovnosti jména Creamcheese. Osmiminutová ‚Help I’m a Rock‘ definuje dosti přesně Zappův program. V první polovině skladby dojde k dobře vymyšlenému „freak-outu“; během úvodu kdosi (zřejmě Kim Fowley, přední postava

místního rockového undergroundu) se zaujetím zaříkavače zpívá cosi v cizí řeči, pak se rytmus razantně zrychlí a nakonec se rozplyne v chaos a přejde v sérii výkřiků a vzdechů, v nichž dominuje hlas Suzy Creamcheese. Pak nastoupí čtyři mužské hlasy a ve velmi šarmantní harmonii začnou prozpěvovat slogan „it can't happen here“ – to by se tady stát nemohlo.

Zmínku zasluží i hráčská úroveň. V happeningových skladbách se Zappa projevuje jako zajímavý pianista a nezapře, že poslouchal freejazzové hráče. Jeho kytara, která je základním kamenem kratších písniček, má patřičný odpich i zvukový říz. Od svých rockových současníků – Erika Claptona, Jeffa Becka či Mika Bloomfielda (a vedle George Harrisona a Jimiho Hendrixe bychom tehdy už příliš dalších osobnosti nenašli) – se Zappa odlišoval hlavně tím, že nehrál dlouhé melodické linky (které se ovšem zmínění hráči naučili od společného vzoru, jímž byl B. B. King). Na této desce se Zappa představuje spíše jako typ hráče, který se nesnaží dominovat, ale jen vyplňuje svěřený prostor. Přitom však jakoby pořád hrál sólo, které neční v popředí, ale je zakomponováno do celkového zvuku.

Zappa je samozřejmě i autorem a aranžérem všech skladeb. Pokud v některých nahrávkách přidal další nástroje, udělal to tak šikovně, že to mnoha posluchačům ani nedojde. Zajímavě tehdy působil i sólový zpěvák Ray Collins, jehož jasný hlas s bluesovým ostřím kontrastoval s chlapeckou nejistotou, která se tehdy mezi rockovými skupinami dost nosila. Collinsův vyzrálý projev v sobě měl i určitý jižanský swing, kvalitu, která se v rocku prosadila až o desetiletí později.

Tajemná Suzy Creamcheese byla ve skutečnosti jedním ze Zappových mýtů a Zappa ji používal v mnoha rolích. Citovaný dopis z obálky alba *Freak Out* měl například reprezentovat naivní a konzervativní část Ameriky, která se zároveň stávala terčem Zappových písniček. Na nahrávkách prvního alba hrála její úlohu dívka jménem Jeannie Vassoire. Po Suzy Creamcheese vznikla

však poptávka i na koncertech skupiny – hlavně na evropském turné roku 1967. Novou Suzy Creamcheese se od té doby stala Pamela Zarubica, Zappova hospodyně a bytná, která se navíc projevila jako neobyčejně inteligentní, loajální a inspirativní osoba, což potvrzuje i následující vyznání:

„Tak jsme se setkali v pětadesátém a od té doby byli pohromadě, přes časy, kdy jsme měli sotva na pomazánku z buráků, až po koncert v londýnské Albert Hall. Poznali jsme hvězdy a také idoly, ale pro mě jsou Mothers ti nejjemnější, nepřirozenější a nejchlupatější. Jsou to mí Mothers a já jsem jejich Cheese.

Co mě se týče, nenávidím šneky a miluji *Medvídka Pí*, černé hedvábné košile a *Wowie Zowie*.

Vaše věrná
S. C. Cheese.“

Pamela navíc Frankovi přivedla jeho budoucí manželku Gail – alespoň dle tvrzení Davida Walleyho, který o Zappovi napsal knížku *No Commercial Potential*. Pamela si přivydělávala jako sekretářka v losangeleském klubu Whiskey A-Go-Go; její novou kolegyní se stala Gail Sloatmanová, dcera amerického námořního odborníka, která se právě vrátila ze čtyřapůlletého pobytu v Anglii. Pamela řekla Gail o zvláštním muzikantovi, který u ní bydlí a který je právě na turné v Texasu. Zappa se vrátil o dva dny dřív, než bylo plánováno, a volal Pamele, aby pro něj přijela na letiště. Pamela s sebou chtěla vzít Gail, Frank protestoval, ale Pamela ji přesto přivedla, a pár dní nato se Gail a Frank zamilovali. Tato verze, kterou uvádí literatura, svádí k nejružnějším domněnkám. Jaké byly skutečné vztahy Franka a Pamely dříve a později? Všichni zúčastnění dobře vědí, že zde je dobrá příležitost k drbům,

a Pamela uvádí situaci na pravou míru: „Během všeho... co se tehdy odehrávalo, byl Frank člověk, který měl největší podíl na tom, že jsem si udržela v hlavě pořádek. Věděl, jak to udělat, abych nepodléhala slabosti, a dovedl mě potěšit, když jsem byla otrávená. Byla jsem s Frankem šťastná v témže duchu, jako kdybychom měli domov a rodinu,“⁵ což zřejmě vystihovalo skutečnost v tom smyslu, že společenství Pamely, výtvarníka Calvina Schenkela a dalších přátel, milenců, spolupracovníků a hudebníků vytvářelo určité rodinné zázemí, jehož středem byl Frank a Gail.

To se odehrálo roku 1966, Frank připravoval materiál pro nové album, *Absolutely Free*, ale horší to bylo s koncerty; v Kalifornii nebyl zájem. Pak přišla nabídka z newyorské čtvrti Greenwich Village na několikatýdenní angažmá v divadle Garrick, a to se nakonec protáhlo až do příštího roku.

5 Citát pochází z memoárů Suzy Creamcheese, z jejichž nepublikovaného rukopisu silně čerpal Michael Gray (v knize *Mother! Is The Story of FZ*). Pokud se někdy dočkají vydání, bude to jistě zajímavé čtení, dokonce i proto, že představují ženský pohled na Zappovu tvorbu, určenou především pro mužský způsob vnímání. Takhle vypadal dle jejího líčení ve výše zmíněné knize typický večer v Zappově domě roku 1966:

Byli tu všichni z Mothers, Frank, Pamela, Jim Morrison. Morrison se zkouřil trávou, Frank nikoli, Pamela pekla hamburgery, přijížděli další lidé – Tom Wilson, poprvé se tu objevila Gail Sloatmanová, všichni brouzdali v obýváku a v hale, zatímco Frank setrval v soustředěném obchodním rozhovoru s Herbiem Cohenem. Pamela si vzpomíná, že když všichni odešli, zůstala jen ona, Frank, Jim Morrison a momentální Frankova dívka Shelley, „která po něm tehdy jela jako divá“. Pamela „jela jak divá“ po Jimu Morrisonovi, ale Frank byl proti. Tvrdil, že Morrison je „zkažený mládenec z gymnázia“. Navíc ho dráždilo, že skoro všichni ostatní kolem kouřili marihuanu.

RITUÁLNÍ TANEC MLADÉ DÝNĚ

V listopadu 1966, když Mothers hráli v New Yorku svůj první koncert, bylo album už hotové. Společnost MGM narychlo poslala tři sta kusů novinářům, aby je na koncert připravila, ale nějakým omylem došlo k tomu, že obálky obsahovaly novou desku jazzového pianisty Billa Evanse. Ale i kdyby se to nestalo, recenze by zřejmě nebyly o nic méně rozpačité a neurčité. Deska *Absolutely Free* znamenala pro ty, kdo znali album *Freak Out*, asi stejný šok jako *Freak Out* pro nepřipraveného posluchače. Měla tentokrát formu jednoduchého alba a všechny složky, které se na debutovém dvojalbu vyskytovaly odděleně, tu byly spojeny v komplexní celek bez pauz: pokud tu byly předěly, sloužily spíš jako stavební prvky nežli jako oddělovací symboly. Byla to skutečná prvotina mezi „rockovými operami“ i koncepčními alby.

Frank Zappa novou formu propracoval do všech detailů. Na prvním albu jsou šokující momenty soustředěny do dvou „abstraktních“ kompozic, ale tady žijí vlastním životem v bludišti miniaturních instrumentálních pasáží. Najdeme tu útvary, které snesou označení „písnička“, ale většinou spíš vypadají, jako když někdo písničku zbourá a znovu ji postaví – a nechybí mu přitom originalita a smysl pro humor. Výsledná struktura připomíná fantazie holandského grafika M. C Eschera: stěny drží pohromadě, ale dveře procházejí stropy, okna vedou do komína a komíny mají tvar schodiště a spojují balkon se zahradou.

Deska se pak poslouchá spíš takt po taktu než po třímínutových „skladbách“. Vezměme si jeden příklad – úvodní písničku ‚Plastic People‘, Lidé z umělé hmoty. Oč tu běží, to by už těžko popsal notový zápis melodie s textem. Spíš by to chtělo filmový scénář. Bicí nástroje a slavnostní hlas uvádějí: „Dámy a pánové, prezident Spojených států.“ Ten se zmůže jen na oslovení: „Spoluobčané...“ Z jeho přízvuku je jasné, že to bude nějaký sedlák