

# UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Obecné antropologie



Bc. Jan Vopička

Soundtrack of your life:  
Vzpomínání v hudebním baru Woodstock

Diplomová práce

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

Praha 2017

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

V Praze dne 5. ledna 2018

Rád bych v první řadě poděkoval doc. PhDr. Zuzaně Jurkové,  
Ph.D. za inspiraci, trpělivost a cenné připomínky při vedení mé  
diplomové práce práce a dále Davidovi a Mirkovi z Woodstocku za  
jejich ochotu a vstřícnost.

## **Abstrakt**

Tato práce tematicky spadá do druhého dílu knihy připravované doc. Jurkovou *Pražské hudební světy*, která věnuje modalitám vzpomínání. Tato práce se zabývá jedním z těchto módů, kterým je hudba jako médium vzpomínání. Jde o případovou studii, která zkoumá vzpomínání úzké skupiny lidí, která se kolem roku 2003 utvořila v pražském hudebním baru Woodstock. Centrálním pojátkem této skupiny, či termínem Thomase Turina, kulturní kohorty, byla západní populární hudba šedesátých let dvacátého století a bar, kde se tato skupina pravidelně scházela. Práce zkoumá, jak se členové dnes, kdy bar prošel řadou změn, ohlíží nazpět a sleduje dvě roviny, které jejich vzpomínky propojují, a to, jakou roli v nich hraje hudba. Za prvé jde o vzpomínky jednotlivců na dobu, kdy objevovali hudbu 60. let, a za druhé na „zlatou dobu“ baru v jeho počátcích. Podstatné je rozlišení mezi dvěma způsoby, kterými se lze obracet k minulosti skrze hudbu – revival, který je aktivistický a nostalgie, která je pasivní. Teoreticky se tato práce mimo klasický tříložkový model hudební antropologie Alana Merriama *music as culture* opírá o koncept Maurice Halbwachse kolektivní paměti. Odklání se ovšem od radikálního halbwachsovského anti-individualismu a s ohledem na současnější koncepty kolektivní paměti sleduje i individuálních rovinu vzpomínek – epizodickou paměť – kterými jsou ony kolektivní vzpomínky tvořeny. V tomto ohledu práce opírá i o některé poznatky a studie z oblasti psychologie a neurologie. Výsledný obraz, jež práce prezentuje, odhaluje hudbu ne jako téma, ale médium vzpomínání na období dospívání, ve kterém se vytváří nejen hudební identita jedince.

## **Abstract**

Thematically this paper falls into the topic of second part of book being written by doc. Jurková *Prague soundscapes*, which looks

into modes of remembering. This paper deals with one of these modes, which is music as medium of remembering. It is a case study, that inquires reminiscing of in-group of people, that formed around the year 2003 in music bar Woodstock in Prague. The central link for this group, or using the term of Thomas Turino, cultural cohort, was western popular music of the 1960s and bar, where the group regularly met. The paper examines two levels that interconnect these memories and inquires what role does the music play in memories of the members now, when the bar has come through series of changes. The first one is remembering on individual level, remembering the times of discovering the 60s music, and second is the period of the „golden age“ of the bar in its beginning. There is an important distinction between two ways in which it is possible to look back through music – revival, which is by nature activist and nostalgia, which is passive. Theoretically, apart from classic Merriam's three part model, is this work based on the concept of collective memory of Maurice Halbwachs. However, it diverts from radical Halbwachsian anti-individualism and with regard to more contemporary concepts of collective memory it follows the individual level of memories – episodic memory – from which the collective memory is composed. In this regard this paper uses some findings and studies from the field of psychology and neurology. The final image this paper presents reveals music not as a topic, but a medium of reminiscing about the time of early adulthood, in which not only one's music identity is established.

Klíčová slova: vzpomínání, bar Woodstock, hudební antropologie

Keywords: remembering; music bar Woodstock; anthropology of music

## Obsah

Úvod.....	7
Dělení práce.....	9
Pozice autora.....	10
Teoretické zakotvení etnomuzikologie.....	12
Teoretické východisko studia paměti .....	14
Teoretické koncepty hudby a paměti.....	19
Výzkumná otázka.....	21
Metodologie.....	21
Etické otázky.....	23
Popis místa.....	24
Historie baru.....	25
Hudba a Woodstock.....	28
Momentky.....	29
Koncert.....	29
Všední den.....	35
Revival, nebo ne?.....	38
Nostalgie a hudba.....	43
Dvojí vzpomínání, soundtrack of your life.....	48
Bar jako liminoidní prostor.....	54
Závěr.....	56
Bibliografie.....	59
Seznam příloh.....	64
Příloha 1 - Rozhovor David Hewitt.....	64
Příloha 2 - Rozhovor Miroslav Ševčík.....	70
Příloha 3 - Rozhovor Honza Chvátal.....	77
Příloha 4 - Rozhovor Marek.....	85
Příloha 5 - Text písně Let's go to Woodstock.....	87

## Úvod

Bez hudby by si málokdo z nás dokázal život představit. Ať již chceme nebo ne, hudba nás obklopuje na každém kroku a – termínem harvardské profesorky Kay Shelemay – vytváří kolem nás soundscape – hudební svět. Každý z nás jej ovšem vnímá jinak. Když si sto lidí poslechne skladbu *Hard day's night* od The Beatles, vyvolá to v každém z nás jiné vzpomínky. Ty mohou být často spojeny s nějakou konkrétní situací a obdobím a také s nějakým pocitem, který bude náš vlastní. Toto propojení popsal již ve 30. letech psycholog Carroll C. Pratt (1931), který dospěl k dvěma zásadním distinkcím, kterými lze nahlížet na hudbu: autonomní a heteronomní. Současná etnomuzikologie, vycházející z Merriamovy premisy music as culture jednoznačně podporuje pohled na hudbu jako na heteronomní, tedy že v ní existuje „obsah, který není tónový“, (Pratt, 1931, 212) ale kulturní. Hardwood a Dowling, kteří na Prattovo dělení navazují, popisují indexální reprezentaci v hudbě. Jde o „přímé asociace hudební události s mimomuzikálními objekty či událostmi, kdy se emoce původně asociované s mimohudebními objekty asociují s hudbou“. (Hardwood, Dowling, 1986, 204, in Baumgartner, 1992) Toto tvrzení mimo jiné znamená, že hudební zkušenost není univerzální, ale každý ji prožívá jinak. Někdo si *Hard day's night* spojí s pocitem radosti při večírku, kde zrovna píseň hrála, někdo si vzpomene na pocit nadšení, který zažíval, když s kamarádem poprvé objevili desku u rodičů ve skříni.

Každý z nás tak žijeme svůj vlastní příběh, ve kterém nám hrají písně z onoho hudebního světa a každý je máme spojeny s jinými situacemi a emocemi, které leží v minulosti. Není náhodou, že nejsilněji vzpomínáme na písně z našeho mládí, které je spojeno se zesíleným emocionálním prožíváním. Na toto téma existuje množství pramenů a všechny se shodují, že hudba, na kterou vzpomínáme nejsilněji je hudba, kterou jsme poslouchali během dospívání (Firth, 2007) (Levitin, 2006), (Holbrook and Schindler,

1989). Toto vzpomínání proniká obzvláště v posledních dvou dekádách do všech oblastí jak ve společenských vědách, tak i mimo ně<sup>1</sup>. Baumgartner parafrázuje text Havleny a Holakové (1991): „V posledních letech je patrný boom v užití nostalgie v marketingu a inzerenti se často pokoušejí vyvolat nostalgické pocity skrze hudbu, jingly a další stimuly.“ (Baumgartner, 1992) Tato strategie, jejímž účelem je vyvolat v potenciálních zákaznících pozitivní emoce spojené s hudbou jejich mládí zcela jasně ukazuje sílu, se kterou může hudba působit na to, jak vzpomínáme.

Tato práce je tématicky spojena a s připravovaným druhým dílem knihy Pražské hudební světy<sup>2</sup> doc. Jurkové, jež se zabývá modalitami vzpomínání. Jednou ze základních otázek, které Jurková představuje v článku Hledání modalit hudebního vzpomínání je: „jakou (specifickou) roli má hudba v procesech vzpomínání?“ (Jurková, 2017, 16) Tento výzkum, který se věnuje vzpomínání na hudbu 60. let v pražském baru Woodstock je vlastně případovou studií, která má ilustrovat jakým způsobem se hudba podílí na vzpomínání členů skupiny, která se zde pravidelně scházela. Vzpomínání ve Woodstocku spadá do pracovní kategorie doc. Jurkové „my co spolu mluvíme“ (Ibid., 12), která vychází z Turinova konceptu kulturní kohorty. Turino vnímá jako základní jednotku kultury jedince, jelikož je to „živé, dýchající individuum, v němž koneckonců přebývá ‚kultura‘ a hudební významy“. (Turino, 2008, 95) V rámci terénní práce jsem tak sledoval jednotlivé aktéry baru, kteří se v baru obzvláště v prvních letech jeho existence intenzivně scházeli a snažil se vypořádat „jakým způsobem (a proč právě tím, tj. v jakém sociokulturním kontextu) je konstruován obraz minulosti?“ (Jurková, 2017, 16) a jakou roli v tomto procesu hraje hudba.

I přes můj dlouholetý zájem o stejný hudební žánr jsem vstupoval do společnosti, jejíž členové byli o 10–30 let starší a měli někdy i více než 10 let společných vzpomínek spojených s barem a hudbou.

---

1 Tento zesílený zájem bývá označován jako Memory Boom, viz (Berliner, 1989).  
2 doc. Jurková, která hovoří o hudebních světech. Jde o „lidské společenství, propojené určitými hodnotami (i těmi hudebními), v němž typické chování produkuje příznačný hudební styl“ (Jurková 2016: 92 in Jurková, 2017, 10).



I proto jsem byl překvapen, jak podobným způsobem jsem o hudbě uvažoval, a jak podobné vzpomínky jsem sdílel s lidmi, které jsem v době, kdy ony vzpomínky vznikaly, neznal.

## **Dělení práce**

Jak je u etnografické práce, kde je „etnograf primárním nástrojem výzkumu“ (Madden, 2010, 23) běžné, v úvodu práce vymezují svou výchozí pozici výzkumníka ve vztahu ke zkoumanému tématu. V rámci reflexivity, kdy výzkumník v etnografii nevyhnutelně „přináší pouze jednu perspektivu“ (Ibid., 22) se snažím zachytit, co sám vnáším do terénu. Smyslem této reflexivity je zachytit „způsob kterým ovlivňuji svůj výzkum za účelem vytvoření věrohodnějšího obrazu (...)“ (Ibid., 23)

V další kapitole rozvádím výchozí teoretické koncepty pro tuto práci. Vzhledem k interdisciplinární povaze etnomuzikologického výzkumu je tato kapitola rozdělena na teorie týkající se studia paměti a základní etnomuzikologická teoretická východiska. V závěru této kapitoly pak spojuji tyto dva přístupy pomocí konceptů revivalu a nostalgie, které zastřešují obě zmíněné oblasti výzkumu. Následuje metodologická část, kde rozebírám základní nástroje výzkumu a problémy, se kterými jsem se v terénu musel potýkat. Závěr této kapitoly je věnován etickým otázkám výzkumu.

Dalších několik kapitol je věnováno přiblížení místa baru, hudebních událostí, které se zde odehrávají a historii baru. Tyto kapitoly mají posloužit k lepšímu pochopení kontextu vzpomínání, které je v baru přítomné.

Empirická část práce začíná dvěma momentkami, první je věnována koncertu kapely Zvonimír Mňouk a Wolfgang Šmekoralda a druhá kontrastně zachycuje všední den v baru.

Následuje empiricko-analytická část, ve které se aplikují koncept revivalu a nostalgie na dění v baru a sledují způsob, jakým se tyto dva koncepty překrývají se skutečným děním v baru. Kapitola týkající se nostalgie krom zdrojů z oblasti sociálně-kulturní antropologie pracuje i se zdroji z oblasti neurologie a psychologie a snaží se krom kolektivního aspektu vzpomínání zachytit i procesy

na úrovni jednotlivce. Předposlední kapitola Soundtrack of your life zhodnocuje předchozí analytické snažení a prezentuje roli hudby ve vzpomínání v baru a poslední kapitola nabízí interpretaci baru jako liminoidního prostoru Victora Turnera.

## **Pozice autora**

Hudbu 60. let jsem objevil ve svých dvanácti letech. U zrodu mého zájmu k hudbě této éry stála pravděpodobně nejslavnější kapela nejen své doby, ale možná i celkově, The Beatles se svým albem *Hard Day's Night*. Již tehdy jsem vycítil, že na mne mocně působí, zcela jinak než všechna hudba, kterou jsem do té doby slyšel a i přesto, že šlo o hudbu starou 50 let, působila na mne stále neuvěřitelně aktuálně. Má matka tehdy dokonce prohlásila, že pro mě přestala existovat ostatní hudba, byli jen Beatles. Bylo tomu skutečně tak, celé dny jsem poslouchal toto album stále dokola. Dodnes také vzpomínám, jak jsem na svém prvním walkmanu značky Sony neustále přetáčel dokola jednu a tu samou píseň, *Times they are a changing* v podání folkrockové skupiny Blackmore's Night kytaristy Deep Purple Ritchieho Blackmora (Boba Dylana jsem poznal až o mnoho let později).

O několik let později jsem si koupil svou první elektrickou kytaru a začal se hudbě věnovat i aktivně.

Hudební bar Woodstock jsem objevil zhruba ve svých osmnácti letech. Byl jsem tehdy začínající kytarista v kapele, která se žánrově vymezovala do škatulky psychedelický rock a svou hlavní inspiraci čerpala v hudbě 60. let. Se založením kapely pro mě 60. léta přestaly být pouze hudbou, ale staly se životním stylem, a to i díky tomu, že jsem nyní měl, s kým svůj zájem sdílet. Se spoluhráči jsme hltali dokumenty o hudebních festivalech jako Monterey, Woodstock a Isle of Wight, neustále jsme objevovali nové kapely a navzájem si je pouštěli. Nosili jsme dlouhé vlasy a o vše se v kapele dělili o vše rovným dílem, když někdo neměl peníze, druhý mu je poskytl a nečekal, že je někdy dostane zpět, „všechno je všech“ bylo naše motto. Já osobně jsem byl zcela pohlčen vietnamskou válkou, ani ne tolik pro samotný konflikt, ale

proto, že v jeho kontextu vznikaly úžasné písně vyjadřující atmosféru vzdoru a čistého idealismu. Podobně silně na mne zapůsobil i muzikál Hair, který je též zasazen do doby vietnamského konfliktu. Pořídil jsem si také vlastní gramofon, abych se ještě více přiblížil k hudbě v takové podobě, v jaké byla skutečně pořízována. Dokonce i název mé kapely odkazoval k vystoupení slavné sanfranciské kapely Jefferson Airplane na legendárním festivalu Woodstock, který se uskutečnil v USA v roce 1969 a bývá často označován za vyvrcholení éry hippies.

Když mne proto tehdy poprvé spoluhráč zavedl do baru Woodstock, bylo to pro mne jako objev svatého grálu. Připadal jsem si zde, jako bych se ocitl v jiném světě, světě vzpomínek na minulost, ze kterých je však zároveň cítit intenzivní aktuálnost. V baru jsem s kapelou během naší několikaleté činnosti i několikrát vystoupil a díky tomu se trochu seznámil i s personálem.

Když jsem se poté během svého prvního roku bakalářského studia na Fakultě humanitních studií přihlásil na kurz hudební antropologie, v rámci kterého jsme měli za úkol zvolit si hudební žánr a terén, který budeme zkoumat, a který je nám blízký, moje volba tehdy padla nepřekvapivě právě na Woodstock bar a hudbu 60. let. Baru byl tak věnován mé první semestry studia a také první terénní poznámky a celkově první zkušenost s etnografií.

Kurz jsem si pak opakovaně zapisoval po celé své bakalářské studium a vždy jsem se zabýval hudbou 60. let. Zkoumaných míst jsem za tu dobu vystřídal několik. Mimo Woodstocku jsem v klubu Limonádový Joe na Náměstí republiky sledoval mj. kapelu And The End, jejíž dva členové zároveň působili ještě nedávno jako barmani ve Woodstocku. Můj terénní výzkum k bakalářské práci probíhal v klubu Vagón na Národní třídě, kam jsem chodil sledovat mimo jiné také kapelu Profesor, jejíž baskytarista býval stálým hostem baru Woodstock.

Bar před započatím svého současného výzkumu navštěvoval poměrně sporadicky, přesto jsem ale zaznamenal, některé změny. Mnohem častěji stávala tématem hovorů politika a do Woodstocku začínal pronikat vnější svět. Jakoby ochranné kouzlo, které

udržovalo Woodstock jako místo minulosti pominulo. Politické a i osobní konflikty zapříčinily, že došlo ke změně majitelů a někteří částí hosté přestali do baru chodit, jiní zůstali. S těmi, kteří zůstali a dodnes je možné je v baru pravidelně potkat, jsem se pak často bavil během svého výzkumu k této práci. Hlavním tématem hovorů bylo vzpomínání, ovšem ne vzpomínání na hudbu a na 60. léta, ale vzpomínání na „zlatou éru“ Woodstocku, kdy zde existovala ucelená komunita, kterou pojil stejný zájem.

### **Teoretické zakotvení etnomuzikologie**

Tato práce se teoreticky opírá o východiska, která poskytl v 60. letech dvacátého století americký etnomuzikolog Alan P. Merriam a která jsou v oboru etnomuzikologie obecně platná dodnes. Merriam ve svém stěžejním díle *The Anthropology of Music* (1964) prosazuje spojení přístupů muzikologických, které se zabývají pouze hudebními projevy a antropologickým přístupem, který „zkoumá hudbu jako fungující část lidské kultury a jako nedílnou součást většího celku.“ (Merriam, 1964, 9) Tento nový přístup vystoupil proti představě, že hudbu je možné zkoumat samostatně, okleštěnou od kontextů a zároveň tím umožnil posílit postavení etnomuzikologie jako vědeckého oboru. Její postavení bylo často poškozováno amatérskými sběrateli, „jejichž znalosti o jejích cílech jsou většinou velmi omezené. Tito sběrači jsou většinou přesvědčeni, že má význam sbírat pouze hudební zvuk a že tento zvuk, většinou nahrávaný bez rozmyslu a bezmyšlenkovitě, například u problematiky sbírání vzorků, může být jednoduše přenesen do laboratoře a předán pracovníkovi v laboratoři, který ‚s tím něco udělá‘.“ (Merriam, 1964, 40)

Vzhledem k tomu, že hudba nevzniká v kulturním vakuu, klade Merriam důraz na nutnost vědeckého pracovníka také sledovat dění přímo v terénu, čistě laboratorní analýza hudby není dostačující. Merriam se proto velmi kriticky vyjadřuje k tzv. „armchair ethnomusicologist“, který se věnuje pouze analýze pramenů. Etnomuzikologii Merriam tedy definuje jako „studium hudby v kultuře“. (Merriam, 1964, 319)

„Hudební zvuk je výsledkem lidské činnosti, která je ovlivněna hodnotami, přístupy a přesvědčeními lidí, kteří tvoří určitou kulturu. Hudba nemůže být vytvořena jinak, než člověkem pro jiné lidi a i když můžeme pojmově oddělit hudbu od kultury, ani jedna není bez druhé kompletní. Lidské chování vytváří hudbu, ale je to proces kontinuální. Samotné chování je utvořené k produkci hudby, a tudíž se studium jednoho prolíná se studiem druhého.“ (Merriam, 1964, 12)

Výhodou, ale i jistou komplikací pro etnomuzikology je, že díky tomuto spojení antropologie a muzikologie pracují s dvěma různými typy dat. Jak upozorňuje doc. Jurková „etnomuzikologie jako jedna z mezioborových disciplín dodnes nemá jednotnou, obecně přijímanou metodologii.“ (Jurková, 2001, 8) I tak ovšem existuje základní etnomuzikologický diskurz, který je dnes všeobecně uznáván. Jde o Merriamův tříložkový model. Jak již bylo zmíněno výše, Merriam si uvědomoval nutnost sledování nejen hudby samotné ale i kontextu, ve kterém se děje. Hudba „nemůže existovat nezávisle na lidských bytostech, ale musí být považována za produkt chování, jež ji vytváří“. (Merriam, 1964, 32) Druhou složkou je tedy chování, které Merriam dále dělí na: fyzické projevy, tj. způsob jakým je tělo zapojeno do hudby, ať již hraním na hudební nástroj či tancem, dále na společenské chování, jak se očekává, že se bude jedinec chovat. A konečně třetí složkou je konceptualizace hudby, jak je o ní smýšleno, co je pro ni důležité, dokonce co ji vůbec dělá hudbou v očích posluchačů.

Nutno podotknout, že tento model vznikl v době, kdy etnomuzikologie neaspirovala na studium hudby ve vlastní badatelově kultuře. Záběr etnomuzikologie se samozřejmě od doby vydání Merriamova díla dále vyvíjel. Český rodák Bruno Nettl ve stejném roce definoval oblast zájmu etnomuzikologii jako „hudba tzn. neliterárních kultur, hudba vyspělých orientálních společností a lidová hudba západních a orientálních civilizací (...) s důrazem na hudbu mimo badatelovu vlastní kulturu“. (Nettl, 1964, 11) Tento záběr se samozřejmě dále rozvíjel a v současnosti je etnomuzikologický výzkum v rámci vlastní badatelovy kultury

běžný, respektive současná etnomuzikologie se nesoustřeďuje pouze na hudbu Západu jako celku, ale vidí rozvrstvenou mozaiku hudebních kultur s různým dosahem, od transnacionálních až po lokální. Detailněji se tímto tématem zabývá etnomuzikolog Mark Slobin v knize *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (1993). Harvardská etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemay ještě dále ztenčila hranice, mezi jednotlivými hudebními kulturami a tvrdí, že „i to, co bylo nazváno „subkulturními hudbami (subcultural musical sounds) (Slobin 1993), které jsou spojené s konkrétní lokální nebo etnickou komunitou, jsou ve skutečnosti heterogenní a internacionální“. (Shelemay, 2001, 4) I přes tento vývoj, je ale stále Merriamův model stále aplikovatelný.

### **Teoretické východisko studia paměti**

Základním teoretickým rámcem pro studium paměti v sociálních vědách obecně, je koncept kolektivní paměti francouzského sociologa Maurice Halbwachse. „Ten, jako významný francouzský představitel rodícího se vědního oboru sociologie, usiloval o to ukázat, že paměť je sociální, a ne pouze individuální fenomén, a je tedy vhodným objektem sociologického zájmu.“ (Megil, 1998, 44) V Halbwachsově důrazu na sociální stránku paměti je patrný vliv jeho učitele, Emila Durkheima. Obzvláště Durkheimova teorie kolektivního vědomí, podle které „není sociální celek totožný s jeho částmi“ a „sociální realita je nepřevoditelná na jedince“ (Šubrt, 2015, 17) sehrála podstatnou úlohu v Halbwachsově chápání paměti. V díle *Les cadres sociaux de la mémoire* „Halbwachs v Durkheimovském duchu tvrdí, že paměti jedinců jsou silně určovány kategoriemi, které vycházejí ze společnosti“. (Megil, 1998, 44) Podobně jako hudba i paměť je tedy záležitostí kulturní, nikoliv objektivní. Vzpomínky jednotlivce jsou vždy ovlivněny jeho příslušností v různých sociálních skupinách. Marie Claire Lavabre shrnuje Halbwachsovův výklad kolektivní paměti do tří bodů: „Minulost není konzervována, je rekonstruována z hlediska přítomného. Izolované individuum je

pouhou fikcí, paměť minulého je možná jen díky sociálním rámcům paměti.“ (Lavabre, 2005, odst. 14)

Jinými slovy – čistě individuální paměť je dle Halbwachse „abstrakce zcela postrádající smysl“ (Connerton, 1989, 37), paměť má vždy kolektivní charakter, který je určován konkrétním sociálním prostředím, v němž se jedinec pohybuje. Obsah vzpomínek je dán referenčními rámci, které reflektují hodnoty dané společnosti. Co je pro skupinu důležité, bude uchováno, naopak zapomenuto bude „co v přítomnosti takový rámec nemá“, (Šubrt, 2015, 19) protože „společnost má tendenci eliminovat ze své paměti vše, co by mohlo jedince oddělovat“. (Connerton, 1989, 38) Na paměť ze tedy lze dívat i z hlediska funkce, kterou plní – udržuje skupinu celistvou na základě sdílených vzpomínek.

Fakt, že sociální rámce, ze kterých vzpomínky vycházejí, a které poskytují způsob organizace vzpomínek, nejsou statické, ale že zde neustále probíhá proces reaktualizace vzhledem k přítomnosti, je obzvláště přínosný při zkoumání identity skupin. „Podle Halbwachse jsou naše vzpomínky nutně rekonstrukcemi elementů z naší současné identity.“ (Šubrt, 2015, 18) Studium paměti tak vlastně vypovídá mnohem více o přítomnosti než o minulosti. Krom sociálního kontextu hrají při reaktualizaci paměti podstatnou úlohu vnější, materiální podněty a fyzické prostředí, ve kterém se jedinec/skupina pohybuje.

Skupiny poskytují jednotlivcům rámce, skrze které jsou jejich vzpomínky lokalizovány, (...) Umísťujeme to, co si vybavujeme v rámci mentálního prostoru, který nám skupina poskytuje. Ale tyto mentální prostory, tvrdí Halbwachs, jsou vždy podporovány a referují zpět k materiálním prostorům, které konkrétní sociální skupina obývá. (Connerton, 1989, 37)

Connerton, který v roce 1989 vydal pro studium paměti v antropologii stežejní dílo *How Societies Remember*, z Halbwachsovy práce v mnohém také vychází, především v důrazu na sociální stránku paměti, ale jako ústřední aspekt pro přenos vzpomínek vnímá tělesné praktiky. „Obrazy minulosti a udržované vědomosti o minulosti jsou předávány a udržovány (více či méně)

rituálními performancemi.“ Zde se pro tuto práci teoreticky propojuje studium paměti s etnomuzikologickým přístupem. Dle analytického modelu Alana P. Merriama má hudba (či jak ji Merriam nazývá „zvukový fenomén“) určitou strukturu, ale pouze v souvislosti s lidským chováním, tedy tím, co by Connerton nazval performancí. Opět podobně jako v případě fyzického prostoru se tedy paměť skupiny manifestuje i v tělesných praktikách.

Při práci s Halbwachsovým konceptem je nutné mít na paměti, že jeho dílo bylo vydáno nedokončené posmrtně, a také bylo v mnoha ohledech podrobena důkladné revizi. Díky rostoucímu zájmu o paměť, který bývá označován jako „memory boom“ se od konce 70. let začaly vynořovat nové koncepty a výklady pojmu kolektivní paměť, mezi které patří i Connertonova práce. Jak ale Paul Berliner v článku *The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology* upozorňuje, pojem paměť „tak, jak je používán antropology, se postupně stal vágním, neohrazeným pojmem“. (Berliner, 1989, 206) Tato kritika byla v mnoha ohledech mířena právě na Connertona a další autory, kteří „argumentací, že paměť je vše nebo, že vše je paměť a že společnost je sama o sobě formou paměti, přispěli k rozpuštění problematiky paměti v obecném procesu kultury“. (Ibid. 201–202) Berlinerova kritika v žádném případě neznamenal, že by paměť jako kulturní fenomén nebylo možné v antropologii zkoumat, pouze poukázal na nutnost jasnějšího ukotvení pojmu paměti v antropologii. Connertonova práce tak může být i nadále užitečná, ovšem v případě, že bude rozšířena o rozdělení na více typů paměti, které budou jasně definovány. K tomu je nutné odstoupit od radikálního Halbwachsovského anti-individualismu ve kterém je premisa paměť = kultura již obsažena. Proto je Halbwachsova práce v současných studiích paměti mnohými autory silně relativizována (Young, 1992), (Armstrong, 2000), (Manier a Hirst, 2008). Ač Wulf Kansteiner (2002) varuje před metodologicky chybným přístupem, který spočívá v metaforické aplikaci terminologie psychologie a neurologie na kolektivní paměť, jako například když hovoříme o traumatu národa, je dle mého názoru stejně závažnou



metodologickou chybou tyto oblasti zcela ignorovat. Manier a Hirst argumentují tím, že ač nelze aplikovat psychologické přístupy na kolektivní paměť, „neznamená to, že principy individuální paměti nemohou v určitých směrech ovlivňovat, jak kolektivní paměť funguje. (Manier, Hirst, 2008, 254) Dále je nutné mít na vědomí, že „ne se všemi sdílenými vzpomínkami lze pracovat jako s kolektivní pamětí.“ (Ibid., 253) Pro tuto práci je proto nosná tato definice kolektivní paměti: „Kolektivní paměť je závislá na identitě skupiny, která není nutně vyjádřena v narativu, ale založena na sdílených zážitcích, které mohou nebo nemusí být explicitně vyjádřeny.“ (Ibid., 254) Ony sdílené zážitky jsou tvořeny jedinci, a proto nutně nemohou být zcela oproštěny od fyziologických a psychologických procesů.

Manier a Hirst ve svém pojetí kolektivní paměti vycházejí z koncepce německého egyptologa Jana Assmana, pro kterého je podstatná konektivní struktura: „Tím co jednotlivá individua spojuje do podobného ‚my‘, je konektivní struktura sdíleného vědění a sebe-zobrazení, která se opírá jednak o vazbu na společná pravidla a hodnoty, jednak o vzpomínku na společně obývanou minulost“ (Assman, 2001, 20) V tomto ohledu se Assmanova práce v mnohém kryje s Halbwachsovou. Assman však jde dále a rozděluje čtyři typy paměti: paměť komunikativní, kulturní, mimetickou a věcí (Ibid. 23–24). Zejména přínosné jsou první dvě: komunikativní a kulturní:

„Komunikativní paměť je sociálně vyjednáváná ve skupině a předáváná napříč komunitou prostředky každodenní komunikace. Mají dočasný obzor mezi 80 a 100 lety (čtyři generace). Kulturní paměť je na druhou stranu udržována napříč generacemi pomocí sociálních praktik a iniciací, jako jsou texty, rituály, památníky, komemorace a pozorování, které Assman nazývá ‚figury paměti‘“. (Manier, Hirst, 2008, 253–254)

Manier a Hirst z Assmanova pojetí vycházejí a popisují a rozdělují paměť na zaprvé: *kolektivně-epizodickou*: jejímž obsahem jsou osobní vzpomínky jednotlivce na události z jeho života. Autoři dávají příklad vzpomínky na úspěšný baseballový zápas, který

člověk shlédl se svými přáteli. Každá vzpomínka bude individuální, z pohledu jednotlivce, ale její obsah bude sdílený. Taková vzpomínka „nebude pouze sdílená, ale také bude přispívat k identitě skupiny“.<sup>3</sup> (Manier, Hirst, 2008, 257)

Dále na *kolektivně-sémantickou*, ve které jsou obsaženy znalosti u, nichž se lidé nutně nepamatují, kde je získali. Tu lze dále rozdělit na *žitou sémantickou paměť*, která se týká aktuálních témat a *kolektivně vzdálenou sémantickou paměť*, která se vztahuje k časově vzdáleným událostem. Posledním typem je *kolektivně-implicitní paměť*, do které autoři řadí rituály a tradice. „Mnoho lidí často se podílí na alespoň některých tradicích a rituálech, aniž by si uvědomovali, že jsou naučené, nebo dokonce, že to jsou rituály a tradice.“ (Manier, Hirst, 259)

Toto dělení sub-typů paměti je obzvláště přínosné, jelikož autoři upozorňují, že jednotlivé typy paměti „nejsou stejné. I když kolektivně-procedurální a kolektivně epizodická paměť jsou obě příkladem kolektivní paměti, obsahují různé typy vzpomínek, s odlišnými vlastnostmi, a neměly by proto být spojovány, nebo s nimi nakládáno, jako by byly totožné.“ (Manier, Hirst, 259)

S přihlédnutím k tomuto dělení, je tedy možné aplikovat Connertonův přístup založený na performanci a habitualitě. Ovšem pouze ve chvíli, kdy se vymezí jednotlivé typy paměti. To co Connerton ve svém díle popisuje, je pouhá část celkového obrazu paměti – implicitní paměť.

Tato práce tedy teoreticky vychází z Halbwachsova konceptu kolektivní paměti, jako paměti sdílené určitou skupinou lidí se shodnými zájmy. Má však na paměti, že kolektivní vzpomínky jsou vždy produktem jednotlivých aktérů. Existuje zde dynamický proces, v rámci kterého dochází k interakci mezi jednotlivými typy paměti. Katherine Nelson v práci *Self and social functions: Individual autobiographical memory and collective narrative* (2003) vychází z předpokladu, že „osobní a sociální a kulturní [paměť] jsou funkcionálně i strukturálně propojeny“. (Nelson, 2003, 125) S tímto názorem se ztotožňuje i profesorka José Von

---

3 Zde se Manier a Hirst v mnohém shodují s principy kulturní kohorty Thomase Turina, založené na sdílených habitech, viz kapitola Revival, nebo ne.

Dijck, která se zabývá přímo spojením paměti a hudby: „hudební vzpomínky vynořují při spojení osobní a kolektivní paměti a identity“. (Van Dijck, 2006, 358) Stejně jako Nelson i Van Dijck zastává názor, že „autobiografická a sociální paměť by neměly být považovány za oddělené domény, je zde složité a rekurzivní propojení mezi osobní a kolektivně kulturní pamětí“. (Van Dijck, 2004, in Van Djick, 2006, 358) Lidé podporují emocionální a hmatatelné spojení s písněmi než je zahrnou do svých osobních (mentálních a materiálních) rezervoárů, ale také musí sdílet hudební preference s ostatními, než se písně stanou součástí kolektivního repertoáru, který na oplátku poskytuje nové zdroje pro osobní angažovanost s nahranými písněmi.“ (Van Dijck, 2006, 358) Dijck ve své práci vychází ze tří rovin hudební paměti: za prvé jsou „autobiografické vzpomínky zakotveny v mozcích a myslích individuálních osob skrze každodenní rutiny a nevědomé praktiky. (Bluck, 2003, in Van Dijck, 2003, 358) Van Dijck upozorňuje, že do této roviny jsou zahrnuty i „emoce spojené s konkrétními písněmi, spojení, které je doslova lokalizováno v těle/myšli“. (Ibid., 358) Za druhé jsou „hudební vzpomínky umožněny skrze nástroje“, a nakonec „vzpomínání je vždy nějak ukotveno, což znamená, že širší sociální kontexty, ve kterých jedinci žijí stimulují vzpomínky na minulost skrz rámce vygenerované současností.“ (Ibid., 358)

### **Teoretické koncepty hudby a paměti**

Tato pracuje s dvěma širšími teoretickými koncepty, které tematicky propojují etnomuzikologii se studiem paměti. Jde o koncepty hudebního revivalu a nostalgie.

V obou je přítomný jak centrální prvek minulosti a v obou hraje svou důležitou úlohu hudba.

Hudební revival, jehož „aktivistická podstata byla a je považována za jednu z definujících charakteristik“, (Bithel, Hill, 2014, 10) je v současnosti běžný fenomén. Od keltských úterků v klubu Vagon po revivaly The Beatles jde o pohled do minulosti, která je z pozice přítomnosti vnímána pozitivněji. Typicky sdružuje revival skupinu lidí, kteří selektivně čerpají z minulosti, kde hledají alternativu k

neuspokojivému současnému stavu. Pro revival tak „není minulost je zdroj inspirace, ale i zdroj legitimacy.“ (Ibid., 12) Tento selektivní proces nahlížení na minulost je vždy nějakým způsobem ukotven v sociálním a kulturním kontextu přítomnosti. „Akt reimaginace a reinvence minulosti zaujímá výsadní postavení v případě revivalových iniciativ se silně kontrakulturním charakterem, který se obrací k minulosti, aby kompenzoval nedostatky přítomnosti. (Ibid. 13) Nostalgie se vyznačuje velmi odlišnou dynamikou. Na rozdíl od aktivismu revivalu je nostalgie spíše pasivní. Je to pocit ztráty, se kterou nelze již nic udělat. Nostalgie se obrací k minulosti, jako k útočišti, opět ve vztahu k přítomnosti. Je to „toužení po tom, co chybí v pozmeněné současnosti, toužebné přání po tom, co je již nedosažitelné, jednoduše kvůli nezvratitelnosti času“. (Pickering and Keightley, 2006, 920, in Berliner, 2005, 2) Oproti revivalu, který před sebou vidí budoucnosti, kterou si přeje aktivně vytvářet, nostalgie směřuje čistě směrem zpět. Jak ale David Berliner upozorňuje, je nutné rozlišovat mezi typy nostalgie. Sám navrhuje rozlišování mezi „nostalgii, kterou jedinec osobně zažil (...) a nostalgii, kterou jedinec osobně nezažil“. (Berliner. 2005, 21) Propojení hudby s nostalgií již není tak evidentní jako u revivalu, ale je stále patrné. Každý z nás v sobě nosí určitý repertoár písní, které nás dokáží v okamžiku rozvzpomínat na konkrétní situaci v minulosti. Vzhledem k tomu, že antropologie se tématu nostalgie začala věnovat poměrně nedávno, opírá se tato práce částečně i o výzkumy z oblastí psychologie a neurologie, kde je toto téma prozkoumáno důkladněji. Z výzkumů těchto oborů vyplývá „empirický důkaz, který svědčí o tom, že nostalgie může být jednou z nejčastějších reakcí na hudbu. (Juslin, Vastfjall, 2008, 568) Obzvlášť silně se toto projevuje podle výzkumu provedeného Juslinem a Vastfjalllem na rovině epizodické paměti. „Toto označuje proces, kdy je u posluchače vyvolána emoce, jelikož hudba mu připomene vzpomínku na konkrétní událost v jeho životě.“ (Ibid. 567)

## **Výzkumná otázka**

Z výše popsaných teoretických východisek je patrné, že na hudební vzpomínání se podílí celá řada vzájemně se ovlivňujících faktorů, které nelze sledovat zcela odděleně, ale jako dvě strany téže mince. Jak již bylo zmíněno, hudba hraje v životech jednotlivců různé role, stejně tak se liší i její úloha v rámci různých sociálních skupin. Tato práce je zaměřená specifickou a poměrně úzkou skupinu – na návštěvníky baru Woodstock, kteří byli stálými hosty a členy uskupení kolem Marka, centrální postavy baru. Skupina společně prožila několik let v baru, kde se především v počátcích skutečně intenzivně scházeli. Centrálním tématem byla hudba 60. let. Tato práce se dívá na členy této skupiny dnes a se snaží zodpovědět otázku: Jakou roli hraje dnes hudba ve vzpomínání na úrovni jednotlivých aktérů a na úrovni skupiny?

## **Metodologie**

Jak je u hudebně antropologických prací běžné, využíval jsem ke sběru dat metodu zúčastněného pozorování. Z povahy práce byl terén jednoznačně vymezen na prostory baru, a to jak při běžném provozu baru (Budilová, 2015, 15), tak při specifických hudebních událostech, které se v baru odehrávaly poměrně nepravidelně. První návštěvy sloužily k zorientování se v prostředí a vyzorováním stálých hostů, zachycení tématu hovorů a celkově získání představy, jestli a případně jak se projevuje vzpomínání na minulost.

V počátku výzkumu v roce 2015 jsem se snažil využít svého vztahu s barmanem Martinem, který si mne pamatoval z dřívějších vystoupení mé kapely v baru a také jako fanouška jeho kapely And The End u klubu Limonádový Joe. Martin měl ovšem často tendenci své odpovědi na mé otázky zlehčovat a byla u něj patrná i mírná antipatie k humanitním vědám. O rok v roce 2017 pak nadobro opustil pozici barmana. Také většina konverzací, které jsem za jeho přítomnosti v baru vyslechnul, se týkala nespokojenosti s politickou situací. Průběžně jsem tedy musel mou pozici několikrát přehodnotit a, jak je v sociálně vědním výzkumu

nutné, neustále reflektovat. Ačkoliv jsem se již v počátku výzkumu vystupoval z domnělé pozice insidera, pro mou dlouholetou znalost baru a zájem o hudbu 60. let, ukázala se tato role jako ne zcela jasná. Byl jsem sice insiderem v rámci společného zájmu, ovšem outsiderem v rámci komunity.

Cítil jsem stále určitou izolaci, kterou jsem se snažil překonat tím, že naváži s hosty osobnější vztah než pouze etnograf–subjekt. „Úspěch etnografické terénní práce ve velké míře určen schopností vytvořit si dobré propojení a smysluplné vztahy s účastníky výzkumu. Když terénní výzkum selže, je na vině obvykle nezdar vytvořit si propojení a dobré vztahy, nebo je udržet“. (Sluka, 2007, 121, in Robben & Sluka) Po počátečních neúspěších jsem se tak seznámil s Davidem Hewitem, 58letým Britem, který ovšem již mnoho let žije v Praze a který se pro mne stal klíčovou osobou a klíčovým informátorem. Brzy jsme spolu navázali i přátelský vztah. David mne, jako dlouholetý návštěvník a téměř každodenní host baru, seznámil s podstatnou částí historie baru, vytyčil některé další podstatné osoby relevantní pro můj výzkum, a také mě s nimi velice často seznámil. Ve svých předchozích návštěvách jsem často narážel na zlehčování otázek nebo byly odbyty mezi řečí pár slovy, David byl naopak velice výmluvný a těšil ho můj zájem. Poté, co David poskytl jistou „záruku“ a představoval mne nejen jako studenta-výzkumníka, ale jako svého přítele, mnohem snadněji jsem navazoval další kontakty a má přítomnost v baru se postupně stala pro většinu těchto hostů samozřejmostí.

První rozhovory měly za cíl vysledovat, zda se samotní hosté obrací ve svých hovorech k minulosti. V některých případech jsem nechával hovorům zcela volný průběh, abych si ověřil, že do hovoru téma minulosti nevkládám pouze já, ale že o ni hovoří i sami od sebe. Následně jsem sledoval, jakým způsobem o ní jednotliví hosté hovoří, jaká slova používají když mluví o minulých událostech, zda o nich mluví pouze v pozitivním světle a jakým způsobem ji vztahují ke svému vlastnímu životu a k současnému stavu. V pozdějších měsících výzkumu jsem průběžně provedl čtyři souvislejší rozhovory. První rozhovor proběhl s Davidem a týkal se

historie baru, v tomto rozhovoru několikrát zazněla stejná jména lidí, se kterými mě David seznámil. Metodou sněhové koule (Tousek, 2015, 16.) jsem tak získal základní představu o síti vztahů v rámci komunity. Další rozhovory proběhly s Mirkem, stálým dlouholetým hostem, dále Honzou Chvátalem, profesionálním hudebníkem, který býval též častým návštěvníkem, ale v posledních letech chodil do baru sporadičtěji, a nakonec bývalým majitelem Markem, který do baru již téměř nechodí. Rozhovory většinou měly neformální polostrukturovanou formu. Většina mých otázek směřovala k minulosti baru a snažil jsem se vysledovat období, kdy začala hudba 60. let hrát v životě dotazovaných výraznější roli, jejich vztah k baru a vzpomínky na něj a vztah k revivalovým uskupením.

Hudební analýza, která je přítomná v jedné z momentek měla pouze doplňující úlohu.

### **Etické otázky**

Při výzkumu jsem se řídil klasickými poučkami etnografického výzkumu o informovaném souhlasu. (Hammersley, Atkinson, 2007, 210) Každý host, se kterým jsem hovořil nebo byl přítomen u konverzace, jíž jsem se účastnil, byl informován o mém účelu. V některých případech jsem tak byl rovnou představen Davidem, v těchto situacích jsem v případě nutnosti uvedl nepřesné představení na pravou míru. V případě rozhovorů jsem vždy upozornil na možnost nahrávání odmítnout. I přesto, že data, která jsem sbíral nebyla citlivé povahy, umožnil jsem všem jmenovaným, se kterými jsem hovořil být anonymizováni.

Jediné citlivé téma, se kterým jsem se musel již v úvodu svého výzkumu vypořádat, byly některé politické názory, které se objevovaly, a které byly v rozporu s mými osobními názory. V těchto případech jsem zachovával přísnou neutralitu a diskuzí jsem se neúčastnil. V takovýchto situacích „mohou mít účastníci mylné domněnky, například, že etnograf souhlasí s jejich názory nebo shledává jejich chování eticky přijatelné, i když tomu tak není. Toto je nedílnou součástí typu tolerance, který je pravděpodobně

nezbytný pro etnografickou práci (Hammersley, 2005a) To se bude projevovat tím, že výzkumník nebude zmiňovat své vlastní názory“ . (Hammersley, Atkinson, 2007, 211)

## **Popis místa**

Bar Woodstock se nachází na pražských Vinohradech na ulici Bělehradská, mezi zastávkami Nuselské schody a Pod Karlovem. Zatímco ještě několik let zpátky vzhledově okolí připomínalo spíše zašlejší část Nuslí než bohatší Vinohrady, a Woodstocku dělaly sousedy pouze podniky jako zastavárny a večerky, nyní i tato část Bělehradské ulice působí mnohem více jako součást Vinohrad.

Zvenčí bar nepůsobí zvláště nápadně, vývěsní štít s názvem baru před rokem zmizel. Když bar změnil dodavatele piva, původní dodavatel si odvezl i vývěsní štít, který tehdy poskytl. Nahradil jej svítivý nápis Woodstock za oknem, který střídavě pulzuje různými barvami. Vzhledem ke svým malým rozměrům má bar pouze dvě okna, která fungují jako výloha, protože samotný bar je pod úrovní ulice. Dokud byl majitelem baru Marek, byly za okny k vidění stará rádia, gramofon a kytara se znakem hippies, dnes jsou parapety oken vyklizené a slouží k sezení.

Hned za vchodovými dveřmi je několik málo schodů v úzké chodbičce, která ústí do hlavní místnosti. Pravá stěna pokračuje dále do místnosti, zatímco levá strana se otevírá a odhaluje zbytek místnosti. Zde je podél stěn obložených dřevem zhruba do výšky ramen rozmístěno šest stolů s židlemi nebo lavicemi. Nábytek je masivní, z tmavého dřeva a je na něm patrné opotřebování způsobené dlouholetým užíváním. Dva ze stolů jsou vyvýšené o malé, asi dvacetcentimetrové, podomácku vyrobené pódium. Je svrchu průhledné a člověk tak může vidět zalité gramofonové desky. Víím, že minimálně Honza Chváta a Marek, ale určitě nejen oni, do něj vybrali každý po jedné desce, kterou nechali zalít. V rohu naproti vchodu je umístěn bar s třemi barovými stoličkami. Celá vertikální plocha baru je polepena několika vrstvami plakátů, které se různě překrývají, jde o kapely 60. let, převážně britské jako The Kinks, The Rolling Stones a The Beatles. Nad barem je police,



keré dominuje busta s typicky anglickou policejní helmou, připomínající zdánlivě Elvise Presleyho. Na stěně za barem jsou vyrovnány lahve s různými destiláty.

Vpravo od vchodu na zdi bývala umístěna polička s CD se známými i méně známými u interprety 60. a 70. let. Ty zde prodával Marek v rámci spojení hudebního obchodu a baru. Teď je zde přibité prostěradlo, na kterém se při několika příležitostech promítaly filmy. Jediné CD je album kapely And The End Marka a Martina, které téměř symbolicky visí na hřebíku. Na protější stěně visí několik vlajek, největší z nich je anglická vlajka s klasickým logem Rolling Stones – plné rty a vyplazený jazyk, vedle ní dva menší plakáty, odkazující na kapelu Beatles (opět na anglické vlajce) a na známé nahrávací studio Abbey Road. Vedle vlajek je nalepeno několik plakátů, které zvou na koncert kapely And the End, které proběhly před rokem nebo i dříve. Nahoře u zdi jsou dva téměř metr vysoké reproduktory, které směřují do místnosti.

Pod reproduktory se nachází skříňka, ve které jsou dodnes k prodeji gramofonové desky, nikdy jsem však neviděl, že by si je někdo byť jen prohlížel.

Napravo od baru je průchod, který vede napravo do zamčeného skladu a nalevo na toalety. V tomto prostoru je na hromadě starých prvorepublikově vyhlížejících rádií, z nichž některé bývaly za oknem, položen zesilovač Marshall, přes který se hraje většina koncertů. Záchody zdobí kreslené komiksy vystřižené z novin, jeden i z politickým komentářem, které asi před rokem nahradily původní výzdobu, která mimo jiné zvala na 7P – pravidelnou ochutnávku piv ve Woodstocku.

## **Historie baru**

Woodstock obzvláště mezi roky 2016 a 2017 prošel obdobím velkých změn. Pro pochopení kontextu je však nutné se podívat na úplný začátek. Bar byl založen v roce 2003. Investorem tehdy byl Jiří Šímák, přezdíváný Bíbr, což byl rock'n'rollový hudebník, který se vrátil z emigrace v Australii. Skutečným původcem myšlenky baru byl však pozdější majitel Marek, přezdíváný Mára. Ten

původně se svým bratrancem Martinem provozoval na Starém městě v Praze obchod s deskami Oldies, but goodies. Oba dva spojovala láska k hudbě 60. let, společně se svým třetím bratrancem Dušanem tehdy hráli v kapele And The End a mít vlastní hospodu, která by zároveň byla hudebním obchodem byl jejich splněný sen.

*...hospodu, kde by se ty CDčka a LPčka zároveň prodávaly a lidi by přišli, pustili si to CDčko a dali si k tomu pivo, že by byl ten byznys k tomu, protože vždycky v tom krámě bylo 20 lidí a pouštěli CDčka jeden přes druhého a nešlo to pořádně zhodnotit, protože furt někdo něco chtěl. Tak si říkal, že by bylo super, udělat hospodu, tam by se to rovnou objednávalo, prodávalo by se to tam, bylo by to vystavený na zdech, pustila se k tomu ta muzika, lidi by si dali pivo, a prostě by z toho byl kšeft. (Honza)*

Prvních několik let bar skutečně vzkvétal. Marek, který měl až akademické znalosti hudby (které, jak jeho přátelé vtipkovali, však nešly dále než k 31. prosinci 1969) se stal víceméně ústřední postavou skupiny zhruba 17–25letých nadšenců. V baru se často pořádaly koncerty, přednášky nebo projekce slavných koncertů. Přátelé Marina a Marka sem tehdy chodívali téměř denně a tématem hovoru byla skutečně hlavně hudba, často diskuze trvala i hodiny.

*Ne, v tom ideály žádný nebyly, lidi neměli nic jinýho na práci, než chlastat a bavit se muzice, a samozřejmě ji i hrát. Takhle jsem to vždycky viděl, a bylo to fajn, dokud byl člověk svobodnej a mladej, tak si nemusel nic jinýho řešit, než hudbu a chlast. Prostě kamarádi se tady scházeli, který měli ty samý zájmy a byly schopný prosedět hodiny a klábosit o tom, jak se co hraje a tak. Tak jsem to vnímal, oni tady trávili daleko víc času, takže možná probírali jiný věci. (Mirek)*

Tato skupina se ale právě pro své bohaté znalosti hudby 60. let stala

velmi exkluzivní. Její složení bylo v zásadě neměnné. David, můj klíčový informátor byl jedním z mála, kterým se povedlo se do skupiny asi před 10 lety dostat. Šel sem poprvé pouze na rychlé pivo, zatímco čekal na prohlídku potenciálního nového bytu kousek od baru. Místo mu již na první pohled učarovalo, jak sám několikrát prohlásil: „byl jsem doma, bylo mi znova sedmnáct“. Personál i okolí se k němu však chovalo odmítavě a nevlídně. David sám popisuje jejich chování za odtažitě vůči neznámým. Komunita Woodstocku poslouchala britskou hudbu 60. let, členové se považovali za experty a jeho i přestože byl Brit a některé kapely zažil v 70. letech na vlastní kůži odmítala. Přesto se David nenechal odradit a hodil do baru vytrvale dál, se společností pouze v podobě knihy. Průlom nastal, když během promítání záznamu koncertu Rolling Stones prohlásil, že na onom koncertě byl. Najednou v chování okolí nastal obrat, ze vteřiny se stal téměř „celebritou“. Onu počáteční odmítavost ilustruje i příběh Heleny, Davidovy „nemesis“ (pravděpodobně ex-přítelkyně). Ta bydlela v rezidenci nedaleko a na nástěnce byl pro obyvatele varovný vzkaz: „Don't go to Woodstock“, až tak bylo místo známé svou odmítavostí vůči outsiderům.

Právě tato exkluzivita byla jedním z důvodů pro postupný rozpad komunity. Za 10 let, o kterých David mluvil se stalo, že lidé zestárlí (někteří i zemřeli), měli jiné povinnosti a zájmy (většinou rodinné). A jelikož byl klub výlučný, nenašli se noví členové, kteří by udržovali společenství aktivní. Dalším důvodem bylo, že se hudba 60. let některým členům „přejedla“, jak říkali, objevili už vše, co se objevit dalo a nebylo kam dál jít. Pro jiné se pak hudba 60. let stala spíše jen zvykem, ale vytratila se vášeň a nadšení, což jsou atributy, které většina aktérů (i mimo Woodstock) považovala za nosné pro tuto hudbu. Posledním hřebíkem do rakve této skupiny pak byla politika: bylo zde „příliš současného vlivu“. Woodstock měl být slovy Davida oázou, místem kde se člověk vrátí v čase, unikne od reality ke „starému a dobrému“, „paralelním světem, do kterého se ponoříš“. Namísto toho byly na denním pořádku politické diskuze, což vyvolávalo zlou krev.

I bar samotný upadal. Marek nebyl vždy nejvstřícnější, když šlo o cizí hosty, obzvláště cizince, se kterými odmítal mluvit jinak než česky a pokud se mu někdo nelíbil, dal mu to i patřičně najevo. Bar býval často prázdný, přednáškám zcela odzvonilo, koncerty byly spíš výjimkou.

Z těchto a pravděpodobně i dalších důvodů, jako osobní antipatie, které mi ovšem nejsou známy, jelikož o nich nikdo nechtěl mluvit, došlo v říjnu 2016 ke změně majitelů. Majitelkou baru se stala Katka T. Zhruba třicetiletá žena, s o poznání vlažnějším vztahem k hudbě 60. let než byl Markův, ale se silnějším obchodním duchem. Klientela baru, která krizové období přestála zůstala z velké části stejná. S úlevou jsem se tehdy vyslechnul, že nové vedení nemá v úmyslu měnit náuru baru, jde spíše o novou krev, která má oživit provoz, jelikož bylo patrné, že současný stav není dlouhodobě finančně udržitelný. Zesílila tak i intenzita koncertů a mezi říjnem a prosincem 2016 proběhlo v baru již několik živých vystoupení, a dokonce i tombola. Změnu bylo možné pozorovat i na symbolické úrovni. Na facebookové skupině se objevily fotografie zavěšování nové kytary na stěnu vedle baru, na místo, kde léta bývala pololubová baskytara.

Se změnou vedení opustil bar i Marek, kterého jsem od té doby potkal v baru jen jednou. O rok později, na podzim 2017 se s barem definitivně rozloučil i jeho bratranec Martin, který již předtím pracoval jen na částečný úvazek a který momentálně jen poskytuje sanitaci pivních trubek.

Část původních členů se stále vídá, ale v současnosti spíše než zájem o hudbu 60. let, jde o udržování dlouholetých vztahů, sdílené vzpomínky na mládí a „idealizovanou“ dobu, kdy Woodstock skutečně byl místem kde „skuteční lidé, hrají skutečnou hudbu“, hudba je spíše kulisou pro vzpomínání.

## **Hudba a Woodstock**

Jelikož Woodstock vznikl a dodnes se prezentuje jako hudební bar, čemuž odpovídá i výzdoba, je hudební produkce jeho neoddělitelnou součástí. Hudební události ve Woodstocku lze

rozdělit do čtyř kategorií. Oficiální veřejné koncerty, oficiální neveřejné koncerty, neoficiální hraní a reprodukováná hudba. Oba typy koncertů jsou specifické tím, že jsou amplifikované a odehrávají se na malém pódiu vedle baru. Rozdíl mezi oficiálními a neoficiálními spočívá v tom, že oficiální veřejné koncerty jsou prezentovány na veřejné facebookové skupině, zatímco neoficiální jsou předávány pouze ústně, někdy jde o tzv. „veřejné zkoušky“. Většina koncertů, obzvláště od změny vedení je nyní propagována, obzvláště díky snaze o zvýšení obrátu baru. Žánrově tyto kapely obsahují prvky hudby 60. let, ale mohou se objevit i jiné žánry, jako například blues.

Neoficiální hraní spočívá v tom, že někdo z hostů produkuje hudbu mimo vyhrazené pódium, většinou od stolu. Repertoár je tvořen zásadně převzatými písněmi, obvykle z 60. nebo někdy i počátku 70. let. V baru je k dispozici i několik erárních kytar ve skladu o kterých většina stálých hostů ví. Čas od času se tak stane, že si někdo z nich kytaru vezme a začne hrát. Druhá varianta je, že po ukončení oficiálního koncertu, se pokračuje neoficiálním hraním. U toho je větší participace ze strany posluchačů, často se při refrénu přidává celý sbor hlasů, který však při slokách opět utichá.

Reprodukovánou hudba v současnosti spočívá v přehrávání playlistů z YouTube, které žánrově mohou spadat kamkoli mezi 60. a 90. léta. Čas od času je možné slyšet také Oldies rádio a pořady *šedesátá léta po šesté* a *sedmdesátá léta po sedmé*. Úroveň hlasitosti hudby je taková, že neruší při rozhovoru a pokud člověk chce poslouchat, musí se na hudbu soustředit.

## **Momentky**

### **Koncert**

V pátek 10. března se vydávám do Woodstocku na akci pojmenovanou „Koncert Zwonimír Mňouk a Wolfgang Šmekoralda a pomazánky“, kterou na Facebooku sdílela jeho majitelka Katka. Sice přesně netuším, co jsou pomazánky, ale kapelu Zwonimír Mňouk a Wolfgang Šmekoralda (ZM a WŠ) znám. WŠ, ve

Woodstocku známý také jako Luke je členem revivalových kapel 60. let The Doors revival a The Basketles a i tato jeho kapela čerpá z repertoáru popových a rockových kapel 60. let. Akce je oficiálně nahlášená na 18.00, proto přicházím raději již v 17.30, i když tuším, že stejně jako u ostatních akcí je čas pouze orientační a hrát se bude, až bude v baru dost lidí a hudebníci budou mít chuť. Vystoupím z tramvaje na Bělehradské a vstupuji do baru, který je jen pár kroků od zastávky.

Celý bar je vlastně jedna relativně malá místnost, do které se ke stolům pohodlně usadí tak 30 lidí. Stěny jsou od země do asi 1,5 metru obloženy dřevem, což místnosti přidává na útulnosti. Nad obložením jsou stěny posety výzdobou, hlavně plakáty kapel The Beatles, The Kinks a The Rolling Stones. Na jedné stěně jsou zavěšeny dvě kytary beze strun, akustická kytara natřená maskáčovými barvami a s nakresleným logem hippies a červená lubová kytara – „gibsonka“. Vedle kytary je zavěšená vlajka Spojeného království s logem The Rolling Stones uprostřed. Kde nejsou plakáty jsou jako dekorace na stěnách připevněny gramfonové desky. Také bar je polepen plakáty. Nad barem je busta muže zdánlivě připomínající Elvise Presleyho s britskou policejní helmou na hlavě. Na zemi u stěny je malé vyvýšené pódium, ve kterém jsou také zalité gramfonové desky.

Zdravím se se známými tvářemi, majitelkou Katkou, barmankou Soňou, štamgastem Mirkem a hudebníkem Lukem alias Wolfgangem Šmekoraldou, kterého lze v baru čas od času také potkat. Mimo ně je baru dalších asi 10 lidí, jak muži, tak i ženy. Krom mne a Soni není nikomu pod 30 let. Naopak horní věková hranice je kolem 50 let. Všichni jsou oblečeni běžně, kdybych někoho z nich potkal například v tramvaji, určitě by mě svým zevnějškem nezaujal. Nejčastěji jsou k vidění košile, trička, mikiny nebo svetry, džíny nebo plátěné kalhoty. Jedinou výjimkou je Soňa, která se záměrně stylizuje do módy 60. let. To se projevuje především v make-upu – má výrazné falešné řasy a silné oční linky. Je oblečena do punčoch, sukně a bílého puntíkováného trička s mašlí vepředu.

Ze zbývajících návštěvníků poznávám jen Marka, bývalého majitele baru a bubeníka kapely And The End. Katka sedí u stolu číslo jedna vedle baru a krájí zeleninu a pečivo. Konečně mi dochází, co bylo myšleno pomazánkami, na jednom ze stolů se hromadí různé typy pomazánek od příchozích a Katka připravuje přílohy, které k nim budou později k dispozici. V průběhu večera, jak přicházejí další hosté se bar plní, a celý stůl se zaplní různými nádobami s pomazánkami. Bar vypadá celkově o dost živěji než normálně, ve všední den by se obvykle dali hosté spočítat na prstech ruky a většinou sedí po dvou nebo třech u stolu. Dnes tu ale namísto toho jsou dvě velké skupiny, které sedí u spojených stolů. Jedna skupina jsou lidé kolem Marka a štamgastů, druhá kamarádi ZM a WŠ. Vidím, že i když by měl koncert brzy propuknout, není to znát, nikde nevidím zesilovač/mikrofon, nebo alespoň vyklizený prostor, kam by se hudebníci vešli. Sedám tedy na bar a dávám se do řeči s Lukem, který mi potvrzuje, že v 18.00 se hrát nebude, jeho partner ještě ani nedorazil. Rozhodně se nezdá, že by ho to vzrušovalo nebo znervózňovalo, naopak působí uvolněně. Mimoto se ho ptám na jeho další kapely, The Doors revival a The Basketles. Dozvídám se, že Doors revival končí. Hudebníkům už se hraní písní od Doors přejedlo. Když domluvíme, Luke začne připravovat místo na hraní. Je potřeba odsunout jeden z rohových stolů aby se hudebníci vešli. Běžně jsou stoly, či barové židle ze všech stran a hudebníci by museli hrát v malém prostoru uprostřed místnosti, kde by skrz ně museli všichni procházet. Nakonec tedy Luke prostor vyřeší. Odnese stůl sousedící s barem a připraví dvě barové stoličky. Na stůl, který je hned vedle kapely jsou umístěny pomazánky a přílohy, kterých si ale zatím nikdo nevšímá.

Mou pozornost čím dál více přitahuje skupinka mužů sedících u stolu kolem Marka, někteří z nich mi jsou povědomí. Je vidět, že se všichni znají a mají společnou řeč. Marek z nich působí nejdominantněji, je asi nejhlasitější a zvenčí se zdá jakoby trochu konverzaci moderoval. Luke teď sedí mezi nimi. Využívám tedy toho, že hned vedle u spojeného stolu sedí majitelka Katka a přisedám k ní. Zároveň díky tomu sedím vedle Luka, a snažím se

znovu zavést řeč, protože doufám, že bych se pak zapojil do konverzace se skupinkou kolem Marka. Ti si mě ale vůbec nevšímají, a Luke za chvíli opět odchází připravovat koncert. Spokojuji se tedy s tím, že zatím jen poslouchám a sleduji, co se děje. Marek má s sebou velkou igelitovou tašku, ve které má CDčka a desky. Vlastně už nevím, jestli jeho původní obchod s deskami ještě existuje, ale zájem o tuto oblast mu evidentně zůstala. U jedné desky upozorňuje ostatní, že má ze zadní strany nějaký kruh, který určuje, o jakou edici jde. Poté jednomu spolusedícímu dá nějaké CD. Protože si mne stále nikdo nevšímá, ačkoli sedím u stejného stolu, zkusím se seznámit s člověkem vedle mne. Když zachytí můj pohled pozvedne svůj prázdný půllitr. Pozvednu tedy svůj a přituknu si s ním na znamení přátelství. Dočkám se ale jen prázdného pohledu, jelikož půllitr zvedal pro barmanku, aby mu donesla nové pivo. Snažím se mu vysvětlit svůj omyl s nadějí na další konverzaci. Neřekne ale ani slovo, a obrátí se zpět k ostatním.

Mezitím už dorazil Zwonimír Mňouk, podsaditý muž kolem pětatřiceti let, s krátkými tmavými vlasy a v černém svetru. Všímám si, že i když jsou oba hudebníci oblečeni běžně, Luke na koncertech s revivalem Basketles nebo i na starých fotkách z koncertů ZM a WŠ často hraje ve stylizovaném oblečení, které připomíná dobu 50. či 60. let, jako jsou barevná saka, vestička s košilí a kalhoty od obleku. Dnes je ale oblečen do šedého trička a džínů.

Po chvíli je kapela konečně připravena, ZM i WŠ usedají na barové stoličky a ladí nástroje. Oba mají akustické kytary, Luke (WŠ) má svou zapojenou v malém zesilovači, který má za zády. Druhý výstup zesilovače vede do mikrofону, který je umístěn na stojanu mezi oběma hudebníky. Po pár úvodních slovech svůj první set otevírají písní, která je dle mého coverem nějakého hitu z 60. let, ač si nejsem jistý jménem, zní jako některý z méně známých písní Beatles. ZM hraje na svou nezapojenou kytaru doprovod, zatímco Luke obstarává některé jemnější nuance, akordy vybrnkává a rozkládá na jednotlivé tóny, hraje melodické linky a



sóla. I když využívá zesilovač, tak zvuk žádným způsobem nemoduluje, line se z něj čistý akustický zvuk, pouze zesílený, aby vyrovnal hlasitost s doprovodnou kytarou. Takto rozdělené role zůstávají po celý koncert. Oproti tomu práce s vokály se často mění, v některých písních zpívá hlavní hlas ZM v jiných Luke, téměř v každé písni se ale objeví dvojhlas, obvykle v refrénu. Dvojhlasy sice nejsou vždy úplně přesné, ale je rozhodně možné poznat, že intervaly, které takto vznikají nejsou dílem náhody. Tato forma zpěvu do jednoho mikrofonu v dvojhlasech mi ihned připomene záznamy živých vystoupení The Beatles.

Zdá se, že diváci koncert skutečně vnímají, nejde jen o kulisu ke konverzaci. Překvapivě často je možné spatřit, jak někteří z nich zpívají text spolu s kapelou, ze zhruba 30 lidí co na koncertě jsou jich většinou alespoň 5 zpívá, často někdo od stolu s Markem.

Po asi 40 minutách hraní kapela vyhláší přestávku a oba hudebníci se mísí mezi ostatní a vedlejší stůl s pomazánkami je po chvíli v obležení. Od Luka se dozvídám, že kapela původně hrála v kompletní sestavě, s rytmickou sekcí a hlavní náplní repertoáru byly skutečně písně The Beatles.

Po krátké, asi 10 minutové pauze kapela nastupuje s druhým setem, který je dost podobný prvnímu, krom posledních několika písní které jsou autorské. Nejpodstatnější rozdíl spočívá v tom, že doposud byly písně zpívané anglicky, a nyní se objevuje pár českých. Jedná z písní s názvem Nesplněná přání mne zaujme pasáží: „ten čas je pryč, proč se nevrátí, všechno co chceš, to se ti ztratí, řekni jen, řekni co teď dělat mám“. Další autorská píseň má název Let's go to Woodstock a při jejím oznámení Luke vyzývá publikum, aby se přidalo, pokud zná slova. Píseň vypráví o nešťastné lásce Luka, kterou chodil zapíjet do Woodstocku a objevuje se v něm i jméno Marka, který už dnes (ne)natočí pivo (text viz příloha). Mimo jiné se tato píseň liší tím, že ji Luke hraje na kytaru sám. Také nálada písně je jiná, většina repertoáru kapely byla rychlá, postavená spíše na durových akordech a svižnějším tempu, zde je ve sloce výrazný mollový motiv, text je skoro až vyprávěný. Refrén pak už více zapadá do repertoáru kapely, rytmus

je tečkovaný a objevují se v něm motivy rock'n'rollu. ZM se zpěvem (dosti nevýrazně) připojuje k refrénu.

Koncert poté oficiálně skončí a Luke odchází, ZM se nemá k odchodu, namísto toho začíná sám dál hrát české táboračkové písně, které lze nalézt ve žlutém vydání Já, písnička. Je ale znát, že atmosféra se již změnila, a jen pár lidí věnuje ZM plnou pozornost. Hovor v místnosti zesílí a část hostů se přesune ke stolu s chlebíčky. Já se po koncertu bavím se svými známými, Mirkem, Lukem a Davidem. David mě upozorní, že dva muži, kteří sedí vedle Marka jsou Honza Chvátal a Ondřej Skoumal, členové kapely Brouci band, což je dle slov Davida Beatles revival, který hraje písně Beatles lépe, než samotní Beatles a zároveň jedni z úplně původních členů komunity kolem baru. Proto mi David navrhuje, že mne seznámí s Honzou Chvátalem. Bar se kolem 11 začíná pomalu vyprazdňovat a hladina alkoholu mezi hosty naopak stoupá. Jeden z hostů, kterého jsem nikdy dříve neviděl, mladý muž kolem 25 let v tričku King Crimson si od Soni vyžádá erární kytaru, která je obvykle k dispozici pro místní. Když mu ji Soňa donese, posadí se u baru a hraje, což ale není v hluku baru příliš slyšet. Po pár minutách k němu přichází David, už notně posílený pivem a becherovkou, a konfrontačním tónem se dožaduje, aby už konečně mladík zahrál nějakou píseň. Na což mladík odpovídá, že hraje písně celou dobu. S touto odpovědí se David nespokojí a dožaduje se i zpěvu. Když mladík přizná, že nezpívá, ale jen hraje, David si od něj kytaru vítězoslavně vezme a jde si sednout k Mirkovi a spolu hrají a lehce falešně zpívají *Dead Flowers* od Rolling Stones. Po pár písních si všimnou, mne sedícího na baru a gestikulují, abych se k nim přidal a něco zahrál. Namítám, že také nezpívám, abych předešel situaci, která před chvílí nastala. To však podle nich nevádí, zpívat budou oni, já mám jen hrát. Po chvíli přemýšlení nadhodím prvních pár taktů rock'n'rollové *I saw her standing there* od The Beatles. V tu chvíli si všimnu, že jsem snad poprvé upoutal pozornost Marka, který s pozdviženým obočím souhlasně přikývne, a obrátí se zpět ke svým kamarádům. Zahrajeme společně s Mirkem a Davidem ještě několik písní, já

dám k dobru i pár bluesových dvanáctek nebo Embryonic Journey od Jefferson Airplane. Pak kytaru předám dál, do rukou Honzy Chvátala. Poté se pozornost v baru přesune na Honzu, Ondru a Marka, kteří zahrají asi dvě skladby od The Beatles. Oproti koncertu, kdy většina lidí jen poslouchala, nebo proti hraní „táborákových písní“, kterým skoro nikdo nevěnoval pozornost, se nyní hosté přidávají k písním podle znalosti textu. Marek krom zpěvu tleská a bubnuje do stolu. Zazní ještě několik písní, během kterých se bar již začíná vyprazdňovat. Když hudba utichá, odcházím.

### **Všední den**

Je pondělí a já se vydávám do Woodstocku, aniž bych se s kýmkoli domlouval na rozhovor nebo očekával hudební vystoupení. Tentokrát chci vidět, jak vypadá běžný večer v baru. Už když se blížím od tramvajové zastávky na ulici Nuselské schody na mne bliká barevný neon s názvem baru. Dovnitř vstupuji kolem sedmé hodiny večer a k mému mírnému překvapení bar není tak prázdný, jak jsem očekával. Před několika týdny totiž nadobro opustil pozici barmana Martin, který zde pracoval od té doby, co jsem bar znal. Postupně omezoval svou pracovní dobu, ale pondělí dříve býval jeho den. Každé pondělí se konala událost, na kterou zvala jedna z mnoha reklam na zdech baru – 7P – pravidelné pondělní posezení při posuzování parádních piv. S Martinem v souvislosti s jeho odchodem proběhlo rozloučení, o kterém jsem se bohužel dozvěděl až zpětně, ale z vyprávění jsem se doslechl, že šlo o poměrně melancholicky laděnou akci. Co se 7P týče, je pravda, že nová majitelka Katka také pravidelně obměňuje nabídku piv, ale není s tím spojeno žádné setkání.

Z toho důvodu jsem nečekal, že bude v baru dnes obzvláště živo, ale při vstupu nenacházím bar ani úplně prázdný. Sedí zde 6 lidí, z toho polovinu poznávám. Majitelka Katka sedí u stolu s jejím kamarádem Davidem, který měl na starost koncert mé kapely, který se zde odehrál před měsícem, když byla Katka mimo město. Na baru pak poznávám Soňu, dnes již bývalou barmanku, která tady je

pouze jako host. Zbyte tři hosty neznám. Jedním je cizinec, který sedí na baru vedle Soni, ten však poměrně brzy bar opustí. Zbylí dva jsou mladí muži, kteří sedí u stolu nejbližší vchodu a jsou zabráněni do rozhovoru.

Usedám tedy vedle Soni, 23leté dívky, která i dnes jako ostatně vždy vypadá jako ženy z fotografií první poloviny 60. let dvacátého století. Má účes s výraznou ofinou, vlasy na mikádo, černé brýle s výraznými obroučkami a silný oční make-up, který jak mi kdysi řekla je inspirován slavnou modelkou 60. let Twiggy.

Rozhlížím se po baru a všímám si některých změn, oproti některým mým starším pozorováním. Nejvíce mne zarazí, že z reproduktorů se sice line hudba staršího data, ale jde pouze o vysílání rádia Oldies, kde právě běží program 70. léta po sedmé. Nijak zvlášť na tom ale nezáleží, jelikož ji ostatně jako většinou, nikdo nekomentuje, ani nevěnuje větší pozornost. Funguje pouze jako kulisa, která dotváří celkovou atmosféru místa. Hudební produkce baru prošla za svou existenci určitým vývojem. V době kdy býval majitelem Mára, který byl středobodem uskupení kolem Woodstocku, hrávaly zde vybrané písně z desek. Katka, která bar převzala před rokem, většinou hudební stránce věnovala menší pozornost, hrávaly většinou playlisty z YouTube, které byly často časově výrazně mimo rámec 60. let, člověk mohl zaslechnout kapely jako Joy Division, R.E.M. a podobně. Nyní po celý večer hraje nepřetržitě rádio.

Také některá původní výzdoba baru se zdá zašlejší než dříve. Bar který je z přední strany polepený plakáty kapel jako The Beatles, The Who nebo The Kinks se na mnoha místech zcela odlupuje a odhaluje pod několika vrstvami plakátů bílé dlaždice.

Kolem osmé hodiny přichází David, což jsem očekával, jelikož se jedná o stálého hosta, který bar navštěvuje téměř denně. Zdraví se se mnou i Soňou a usedá na bar k nám. Rozhovor se brzy stočí k hudbě a živým koncertům. David prosazuje názor, že v současné době lidé neocenují živá vystoupení tak, jako dříve, což je podle něj dané příliš snadným přístupem k hudbě v současnosti. „Dříve jsi pro to musel něco udělat!“ prohlašuje a vzpomíná, jak ve 13

letech, kdy se začal zajímat o hudbu nahrával na magnetický pásek hudební vysílání z televize. Já, ač o 30 let mladší než David, mám stejnou vzpomínku, dokonce i ve stejném věku, kdy jsem držel rádio u televize a nahrával na kazetu písně, co se mi líbily. Chvíli se tak bavíme tím, jak je možné, že jsme oba prošli stejnou zkušeností.

Někdy po osmé hodině přichází Mirek, dobrý přítel Davida a také jeden z poměrně častých hostů. Přesedáme tedy ke stolu, jelikož bar má jen tři stoličky.

Z nového místa si všímám, že přichází skupina tří mladých lidí mezi 20 a 30 lety, dva muži a žena. Jeden z mužů má dlouhé vlasy a pestrou košili, což ve mě také vyvolává dojem posluchače 60. let. Zbývají dva hosté jsou oblečeni neformálně a běžně do města. Zdá se, že nejsou častými hosty, jelikož si s Katkou vykají a zpočátku se po baru se zájmem rozhlížíjí.

Téma hovoru se opět obrátí k minulosti, tentokrát však mimo oblast hudby. Řeší se sekce pilotů Commonwealthu, kteří přišli o život na území protektorátu během 2. sv. války. Když největší zápal diskuze odezní, mám dotaz na Mirka, který byl před pár dny na Facebooku označen ve videoklipu své staré kapely The Chords, jež působila na začátku milénia. Snažím se zjistit bližší informace k písni, která mi zní zcela, jako kdyby byla z pera The Beatles či The Kinks. Mirek vysvětluje, že se jedná o jeho autorskou píseň, ke které nově udělal Lukáš Berný (moderátor Oldies rádia a Mirkův spoluhráč) videoklip ze starých záběrů a fotografií. Když se ho ptám na zvuk a styl nahrávky odpovídá lakonicky „to nebylo retro, to nikdy nebylo aktuální, to byla klasika“.

Dále se ptám na změny, ke kterým došlo ve Woodstocku, obzvláště v posledním roce či dvou. Krom klasické odpovědi, kterou jsem slyšel již mnohokrát, že lidé zkrátka zestárli, mají děti a práci a nemají čas trávit večery v baru, mi Mirek přidává ještě druhý důvod – proniknutí politiky do baru. Tento názor David kvituje, podle obou dříve bar býval mnohem odříznutější od vnějších vlivů než je dnes. Dříve měl podle Mirka bar „jen jednu agendu“, kterou byla hudba. V takovém prostředí bylo snadné udržet skupinu

jednotnou, když se jich však začalo objevovat více, vedlo to nevyhnutelně ke sporům a konfliktům.

Vzhledem k tomu, že hodina už mezitím poměrně pokročila a stejně tak i míra alkoholu u Davida, Mirka i Soni, rozhodují se kolem 11 hodiny rozloučit a bar opustit.

### **Revival, nebo ne?**

První konceptuální propojení, které přijde na mysl, mluvíme-li o vztahu populární hudby a minulosti, je revival. Důležitou otázkou, kterou je tedy třeba zodpovědět je, zda-li lze nazvat dění v baru Woodstock revivalem a skupinu lidí s ním spojenou revivalisty. Je evidentní, že orientace na minulost je v baru přítomná, ovšem do jaké míry jde o revival? Již samotný pojem revival je poměrně problematický. Doslova lze přeložit do češtiny jako znovuoživení, je tady patrná návaznost na minulost. K tomu, aby něco mohlo být znovuoživováno, muselo to nejdříve žít, a poté zemřít. „Nepochybně je jeho překlad nekonzistentní a nepřesný napříč kulturami. Samotní revivalisté se mohou zdráhat tento pojem pro své aktivity užívat. S ohledem na tyto nedostatky tvrdí etnomuzikolog Mark Slobin, že tento pojem již není užitečný a měl by být opuštěn“. (Livingston, 2014, 63) Na druhou stranu ovšem „záměrné oživování, obnovování a reimaginace minulosti pro potřeby přítomnosti je důležitý a opakující se kulturní fenomén přítomný napříč kulturami.“ (Hill, Bithell, Oxford, 2014, 4) Podle Hillové a Bithellové lze pojem revivalu využívat jako zaštiťující pojem pro procesy jako recyklace, reprodukce, restaurace apod. tedy ty s předponou re-, které „sdílejí základní motivaci čerpat z minulosti a/nebo zintenzivnit nějaký aspekt přítomnosti. (Ibid. 5) Podle autorek je tedy podstatné, že „koncept revivalu klade důraz na vnímání revivalistů a jejich touhu zabývat se minulostí. (Ibid. 4) V tomto ohledu je jistě možné do jisté míry mluvit o revivalu i v rámci baru Woodstock, ve kterém je nepochybně minulost zpřítomněna v hudbě i prostředí. Ovšem je zde stále přítomná, či snad dokonce zesílena Slobinova výtky. V mnohém zde nastává stejný problém jako v Connertonově příliš širokém chápání pojmu

paměť. Pokud lze za revival považovat jakýkoliv proces, který čerpá z minulosti, je možné označit za revival téměř cokoliv.

Teorii revivalu více do detailu rozvádí v knize *Oxford Handbook of Music Revival* Tamara Livingstonová. Ta vychází z konceptu kulturních kohort Thomase Turina, podle kterého „pro každého jednotlivce existuje množství modelů pro vytváření habitů“. (Turino, 2008, 120) Habit Turino v tomto případě chápe jako „tendenci k opakování určitého chování, myšlenek nebo reakcí za podobných okolností nebo v reakci na podobné stimuly v přítomnosti a budoucnosti založeném na opakování [tohoto chování] v minulosti.“ (Turino, 2008, 95) Zmíněná kulturní kohorta vychází z Turinova pojetí habitů. V zásadě se jedná o skupinu lidí, která sdílí tu část habitů, kterou považuje za podstatnou pro své sebepojetí. „V každé společnosti je každý jedinec vektorem pro kulturní podobnost rozdílnost od ostatních podél různorodých trajektorií habitů pro své podobné či rozdílné zkušenosti, sociální positioning a aspekty sebe sama. (...) Vzhledem k tomu, že se lidé identifikují s ostatními na základě sdílených trajektorií habitů, navrhuji termín kulturní kohorta nebo kohorta identit pro označování sociálních uskupení podle specifických konstelací sdílených habitů založených na některých podobnostech jednotlivců.“ (Ibid., 111)

Opět je zde patrná jistá podobnost s Connertonem, ovšem zatímco Connerton pracuje se souhrnem všech habitů jedince a vykresluje široký obraz kultury, Turino podtrhuje fakt, že ne všechny habitů hrají stejnou roli v utváření sebepojetí jedince.

Koncept kulturních kohort je dle Livingstonové přínosný pro studium hudebních revivalů, jelikož „poskytuje rámec pro to, abychom mohli mluvit o habitech a přesvědčeních, které jsou široce sdílené, aniž bychom ztratili z obzoru jedince a jeho či její společensky a individuálně vytvořenou identitu, a připomíná nám to nutnost ukotvovat globální v lokálním“. (Livingstone in Hill, Bithel, 2014, 65) Díky tomuto pojetí lze chápat kohortu jako v určitém smyslu homogenní celek.

Z tohoto pojetí vychází, že každé každá skupina, která nese znaky

revivalu je zároveň kulturní kohorta, ovšem ne každá kulturní kohorta, která se ve svém zájmu o hudbu obrací k minulosti má revivalové tendence. Jedním z projevů hudebních revivalů je dle Livingstonové to, že „nabízejí otevřené pozvání k účasti, bez rekrutování nových členů revivaly brzy zchradnou a zemřou.“ (Ibid., 65) Jak dále píše: „většina revivalů prezentovaných zde [Oxford Handbook] je charakteristická převážně v oblasti participace a prezentace, od jevištních soutěží, přes profesionální taneční sbory, zatvrzelé revivalové performery a skupiny až po otevřené jam sessions, workshopy, kurzy a soustředění. Vskutku, pedagogický aspekt téměř vždy zahrnuje participační hudbu“. (Ibid., 67) Problém ovšem nastává v případě, kdy se objeví kulturní kohorta zabývající se minulostí, která ovšem nebude vyvíjet snahu o další šíření směrem ven, ale bude orientovaná pouze dovnitř. Taková skupina na jednu stranu zapadá do pojetí revivalu ve smyslu zájmu o minulost, ovšem vymyká se svou absencí směřování k budoucnosti. To, že dle Livingstonové takové skupiny brzy zemřou neobjasňuje procesy, které se odehrávají mezi jejich vznikem a zánikem.

Co je tedy pro revival zásadní je důraz na aktivismus revivalistů. „Aktivistická nátura snaha revivalů je považována za jednu z definujících charakteristik revivalů v historii jejich dokumentace. (Hill, Bithell, 2014, 10)

Ve Woodstocku tendence k aktivismu nejsou a nebyly přítomné. Informace a události se vždy držely v rámci skupiny. Obzvláště v minulosti, kdy se členové skupiny kolem Woodstocku pravidelně scházeli, byla silně přítomná exkluzivita a i elitismus. Myšlenka je, že revival je dobrý nanejvýš pro laickou veřejnost. Proto se na některé revivalové kapely a skupiny nahlíží i s despektem:

*K hudbě revivalu se Bob vyjádřil tak, že pokud chce slyšet Beatles, tak si je pustí z Cdčka, nebo z vinylu. Kapely, které hrají revival by měly buď dělat vlastní tvorbu, nebo se alespoň uvolnit v produkci a nejen reprodukovat to, co už bylo nahráno lepšími, než jsou oni. (Bob, z terénních poznámek)*



*My jsme prostě začali u 60. let, protože jsme měli rádi Beatles, to bylo takový stmelovací pouto pro nás. Byli jsme takový beatlemaniaci, i když se to pak zvirtlo v to, že bejt v nějakym fanklubu, kterej měl pod palcem člověk, kterýho jsme moc neuznávali, protože jsme se o tom dozvídali víc věcí a měli jsme pocit, že jsme chytřejší než on, takže říkat si beatlemaniaci bylo spíš urážející. Tohle bylo pro takový fanoušky vyloženě, my jsme to brali, že toho víme víc a jdeme do hloubky...*

*...když už to má bejt revival, tak se maj snažit, aby to bylo hodně stejný, i když mě taky moc nebaví už tyhle show komerční, když oni to dělaj profeisonálně, maj ty obleky všechny a stylizujou se přímo do toho. To je hezký jednou za čas se na to podívat, ale to je pro to platící publikum, ale není to to důležitý, mě stačí když kluci se sejdou a zahrajou na kytary v hospodě, to se mi líbí furt, přijde mi to fajn. Tamto je komerční záležitost, není to, že kamarádi hrajou spolu dohromady. Tenkrát jsme se tady všichni sešli a až jsme toho dost vypili, tak chytli kytary a začalo se hrát a hrálo se několik hodin, a hráli jsme, co nás bavilo, 60. léta Pink Floyd, všechno možný. (Mirek)*

*Ted' nerozumím, na jednu stranu to má bejt co nejlíp zahrané, ale na druhou stačí, když si to zahraješ s kámošema. (JV)*

*No když bych chtěl poslouchat revival, tomuhle neříkám revival, tohle hrajou lidi bez toho, aniž by jim někdo za to platil, ale hraješ si věci který tě bavěj, pak ty nároky nejsou vysoký. Vlastně revivaly mě moc nebaví. Jen čas od času je fajn vidět někoho kdo to umí, a dělá to líp než ty lidi v hospodě. (Mirek)*

Podobně se vyjádřil i Honza, který je v současnosti profesionálním hudebníkem v kapele, která se za revival označuje. Ovšem také, namísto aby se řadila do širšího proudu a její aktivita přispívala k širšímu šíření hudby, tak se staví do nadřazené pozice experta vůči

veřejnosti.

*...hodně zjednodušeně řečeno bába na úřadě, která dělá městskou slavnost a chce tam, aby zahráli kluci písničky Beatles. A jí je úplně jedno, jestli zahraješ dobře nebo blbě, jí jde o to, aby tam někoho měla, ten člověk byl hezky oblečenej a zahrál She loves you, yeah, yeah, yeah. A jestli v tom uděláš 20 chyb a ty vokály neladěj, to ona už nepozná a nepozná to 99 % lidí. V tom my jsme se třeba hodně spletli. My jsme šli především po tý muzice, po tom živým přednesu a úplně nás to nezajímalo, nechci říct, jak to bude vypadat, to my jsme ty kostýmy měli, to k tomu patří, ale řekněme, nepřikládali jsme tomu důležitost, protože jsme si říkali, že se odlišíme tím, že to budeme hrát dobře, protože ty ostatní revivaly to hrajou blbě, nebo hůř než my. No a myslím si, že jsme se v tom spletli. Nás chválej vždycky zvukaři, jiný muzikanti z kapel, ale běžnej posluchač, tomu to je jedno, ten ti to pochválí: „To bylo hezký kluci, my jsme tady měli minulej rok jinou kapelu a oni to hráli taky pěkně“. Ted' jim nevysvětlíš, že oni to zpívaj o dva tóny níž, protože nevyzpívaj ty vysoký tóny, že to hrajou jinak, zjednodušenějc. (Honza)*

Lze tedy říci, že široké pojetí pojmu revivalu autory *Oxford Handbook of Music Revival* umožňuje mluvit o jakékoli kulturní kohortě zabývající se minulostí jako o revivalu. V tomto smyslu orientace na minulost je možné mluvit i o Woodstocku jako o formě revivalu. Ovšem je otázkou, do jaké míry je pojem revivalu užitečný, obzvláště s přihlédnutím k tomu, že je možné, aby dočasně existovaly i skupiny, které nemají agendu směřující ven. Většina hudebních akcí v baru Woodstock jsou určeny pro poměrně úzkou skupinu přátel a není patrná nějaká větší agitace ani prvky aktivismu. Hudba ve většině případů hraje pouze doprovodnou roli, jako kulisa, linoucí se z reproduktorů. Čas od času sice nastane situace, kdy někdo z přítomných zahraje některou ze slavných písní 60. let (povětšinou od The Beatles), ke které se zbytek osazenstva přidá, ale stále je to pouze interní událost, která nemá dosah mimo

klub samotný.

Jak bylo zmíněno, někteří návštěvníci Woodstocku byli nebo stále jsou členy kapel, které se samy označují jako revivaly. Nutno ale podotknout, že jejich pojetí revivalu je založené čistě na tom, že hrají hudbu, která je samotné baví, a za druhé tyto aktivity se odehrávají mimo bar.

## **Nostalgie a hudba**

Odpověď, že obracení se k minulosti skrze hudbu je revival je tedy, pro případ Woodstocku nedostačující. Je tedy třeba poohlédnout se po jiném konceptu, který by negoval ty části vzpomínání, které jsou součástí revivalu – aktivismus a směřování vně skupiny. Tím konceptem je nostalgie.

Každý z nás cítí v některých okamžicích nostalgii, a ač často přesně nedokážeme definovat její principy, dokážeme ji poměrně snadno identifikovat. Má co do činění s pamětí a obracením se k minulosti a „od znovuobjevení paměti sociálními vědci (Berliner, 2005) (...) nostalgie stále silněji přitahuje pozornost antropologů.“ (Berliner, 2014, 1) „Nostalgie, ve smyslu ‚toužení po tom, co chybí v pozměněné současnosti, toužebné přání po tom, co je již nedosažitelné, jednoduše kvůli nezvratitelnosti času‘ (Pickering and Keightley, 2006, 920), je centrální pojetí, které prostupuje současné diskurzy a praktiky“. (Berliner, 2014, 2) Z této definice, v níž je obsažena ona definitivní nezvratnost je patrné určité odevzdání se. Čas, na který vzpomínáme je již pryč a nevrátí se, jediné co můžeme dělat, je vzpomínat, většinou v dobrém.

Rozhodně se nejedná o nový objev, téma nostalgie se táhne celým příběhem dějin lidstva. Již Odysseus cítí nostalgii, ve chvíli, kdy vzpomíná na svůj domov na Ithace. Samotný termín pro označení tohoto stavu lze připsat až švýcarskému lékaři Johannesu Hofferovi, který v sedmnáctém století nostalgii popsal jako „neurologické onemocnění v zásadě démonického původu“. (Tierney, 2013)

Toto pojetí se však neudrželo a dále se vyvíjelo: pocit nostalgie byl díky definici Hoffera dlouhou dobu považován za klinický stav. „V

devatenáctém století ztratila nostalgie své klinické konotace a začala nabývat metaforický význam touhy po ztraceném místě a, obzvlášť, ztraceném čase.“ (Berliner, 2017, 2) Právě změny, které devatenácté století přineslo bylo zcela zásadní pro nové pojetí pojmu. „Obrovské změny, jako ty které přinesla industrializace a urbanizace, ale také francouzská revoluce, podporovaly ‚vnímání historie jako úpadku‘ (Turner 1978: 150) (...) Pocit dočasného zrychlení vyvolaný bezprecedentními sociálními a ekonomickými transformacemi vytvořil mezi mnoha evropskými elitami pocit ztráty a odstupu od minulosti, která podporovala jejich touhu ji uchovat a zmuzejnit.“ (Berliner. 2017, 3)

Tento proces spojený s modernizací popisuje velmi detailně francouzský historik Pierre Nora ve svém proslulém díle *Místa paměti* (Lieux de mémoire). A i když sám Nora se nostalgií nevyhne a „píše s nostalgií po čase, kdy byla paměť spontánní, (...) jeho práce pádně popichuje vynoření moderního postoje vůči minulosti, a roli materiální kultury jako kvintesenčního nástroje pro kolektivní vzpomínání“. (Berliner, 2014, 3)

I moderní pojetí ale nezůstalo nezměněno, k tomu aby se z nostalgie stal jev hodný zkoumání, bylo nutné se vypořádat s některými záležitostmi, které s sebou nesla: „Pro někoho je nostalgie nebezpečné zneužívání historie, profitující z ‚pohodlných a užitečně uklidňujících obrazech minulosti, které potlačují její mnohost a negativní aspekty‘. (Shaw and Chase, 1989, 1) Takováto zkrslení způsobují, že je nostalgie náchylná k instrumentalizaci konzervativní vrstvou společnosti, která se snaží legitimizovat svá privilegia a zabránit sociálním změnám (Natali 2004, Tannock 1995).“ (in Berliner, 2014, 4) Proto „současný pohled antropologů a sociologů opustil podezřelý přístup k paměti, který dříve charakterizoval mnoho historií, za více fenomenologický přístup, který zachycuje způsob, jak lidé vzpomínají, zapomínají a reinterpretovali vlastní minulost. To, čím je sledování nostalgie obzvlášť přínosné pro studium paměti je právě to, že se sleduje vzpomínky jedinců, na jejichž základě vykresluje sdílený obraz minulosti.

Jaké je tedy spojení hudby a nostalgie? Je obecně známo, že hudba je silným spouštěčem vzpomínek. Článek *What Is Nostalgia Good For? Quite a Bit, Research Shows (2013)*, který vyšel v online vydání *The New York Times*, potvrzuje, že „rychlý způsob, jak vyvolat nostalgii, je skrze hudbu, která se díky tomu stala oblíbeným nástrojem badatelů. V experimentu v Nizozemsku Ad J. J. M. Vingerhoets z univerzity se svými kolegy zjistil, že poslech písní nejen že způsobil u lidí nostalgii, ale také fyzické teplo.“ (Tierney, 2013) Silná emocionalita a i případné fyzické změny jsou hlavní projevy nostalgie.

To, že to jsou obzvláště písně našeho mládí, co v nás rezonuje nejsilněji bylo dokázáno výzkumem trojice Schulkind, Hennis a Rubin (1999), kteří ve svém výzkumu dokázali, že „hodnocení emotivnosti byla u starších dospělých nejsilnější u písní z jejich mládí, také si tyto písně pamatovali lépe“. (Schulkind, Hennis, Rubin, 1999, 948) Test prokázal předpoklad, že „starší dospělí preferují a lépe znají, a mají silnější emoční reakci na hudbu, která byla populární během jejich mládí v porovnání s hudbou, která byla populární později v jejich životě. (Ibid., 952)

Amy Meredith Belf ve své disertaci: *A neuropsychological investigation of music, emotion, and autobiographical memory* dále rozvíjí výzkum Rubina a jeho kolegů a rozšiřuje jej o vztah autobiografické paměti a hudby. Poukazuje na práci Janata, Tomic, & Rakowski (2007), která „zkoumá autobiografické vzpomínky vyvolané hudbou na velkém vzorku zdravých mladých dospělých. Účastníci poslouchali hudbu, která byla populární během období jejich života, kdy jim bylo mezi 7 a 19 lety a reagovali pokaždé, kdy některá z písní vyvolala autobiografickou vzpomínku.“ (Belf, 2015, 17) Co bylo na vzpomínkách takto vyvolaných podstatné bylo, že „byly hodnoceny jako silně emotivní“ (Ibid., 17) Projevil se zde takzvaný vzestup vzpomínání (reminiscence bump), což je úkaz „při kterém si jedinci vybavují disproporčně více autobiografických vzpomínek na události, které se staly mezi 10. a 30. rokem života oproti ostatním obdobím.“ (Berntsen & Rubin, 2002; Rubin & Schulkind, 1997 in Belf, 2015, 19) Je zde patrné, že

emocionalita hraje silnou roli jednak ve vytváření vzpomínek, a následně je i zažívána při jejich vyvolávání.

Z výše uvedených výzkumů je patrné, že mezi hudbou, nostalgií a individuální pamětí existuje velmi těsný vztah. Nelze ale říci, že by nostalgie byla pouze individuální fenomén. V roce 2008 vyšel článek *Counteracting Loneliness On the Restorative Function of Nostalgia*, ve kterém se kolektiv vědců v čele s Xinyue Zhou zabývá sociálním stránkou nostalgie. Z výsledku čtyř studií vyšlo najevo, že „nostalgie zesiluje pocit sociální podpory a tím odvrací následky samoty. Nostalgie obnovuje sociální propojenost jednotlivce“. (Zhou, et. al. 2008, 1028)

Je evidentní, že nostalgie pracuje mnohem více s jednotlivcem, kterého revival poměrně přehlíží. Revival v mnoha ohledech odpovídá Halbwachsovu pojetí paměti jako čistě kolektivního fenoménu, kdy jsou jedincovy vzpomínky formovány jeho okolím. Je zde popisován proces, který se týká určité skupiny, ovšem není zde vedena v patrnost úloha jednotlivce. Nostalgie naopak sleduje motivace jednotlivců, kteří se na základě podobných vzpomínek mohou spojovat. V tomto důrazu na jednotlivce se koncept nostalgie mnohem více přibližuje Turinovu konceptu kulturních kohort, které také vycházejí z habitů jednotlivce. „Užití habitu jako ústředního konceptu nám také pomáhá porozumět, jak jsou dynamiky jednotlivých životů propojeny se společenským životem skrz proces socializace.“ (Turino, 2008, 95)

*... hudba byla hodně důležitá, byla „kmenová“, skupinu přátel sis tvořil podle toho, jakou hudbu jsi poslouchal. Některé děti poslouchaly jinou hudbu a my si říkali, že nemáme nic společného, o čem bychom mohli mluvit. (David)*

Je vidět, že preference určitého typu hudby jednotlivce měla následně vliv na společenské prostředí. David zde vzpomíná na své mládí v 70. letech, ovšem podobný proces, jehož byl součástí, proběhl i v počátcích baru Woodstock o třicet let později, kdy se zformovala kulturní kohorta, na základě společného zájmu o

hudbu, která již nebyla aktuální a kterou nikdo vyjma Davida nezažil. Dalo by se předpokládat, že ve formování této preference měla podíl rodina či přátelé, ale ve většině případů tomu tak nebylo. V následujících útržcích rozhovorů je popsáno, jak se Honza a Marek dostali k hudbě 60. let. V obou případech je přítomný zprostředkovatel hudby, kamarád nebo bratranec, ale zdá se, že skutečně silně zapůsobila především hudba samotná:

*Já už nevím, kolik mi bylo, ale pamatuju se, že jsme šli se základní školou, mohlo mi bejt tak 10, tak na Strašnický u metra mi kamarád ve walkmanu pustil Can't buy me love a já jsem nevěděl, co to je za kapelu, já jsem poslouchal samý srágorý, chlapecký kapely a podobně a Dalibora Jandu, co nám doma pouštěli rodiče, a já jsem nevěděl, co to je za kapelu, jen sem slyšel, že někde existovali nějaký Beatles, a že to je dobrý. Tak mi pustil tuhle a říkám: Jé, to je přesně ta písnička, co se mi hrozně líbí, tak to sou teda ty Beatles jo? Říká: No to sou Beatles, a já mám doma ještě LPčka a kazetu. Hned za 14 dní jsem si přes jinýho kamaráda nahrál na kazety kompletní diskografii Beatlesáku a od té doby jsem myslím asi pět let neposlouchal nic jinýho než jen ty Beatles. Fakt, od rána do večera jenom je. A díky tomu jsem se začal učit na kytaru, protože já hrál jako malej na akordeon v lidušce, klasiku, a v dechovým orchestru Pražská Vršovanka. (Honza)*

*Takže to nebylo vůbec od rodičů? (JV)*

*Ne, to vůbec. Doma se poslouchal Zmožek, Na české a moravské svatbě. Táta má rád country, takže hodně tyhle věci a jak říkám i Daliborové Jandové a Michalové Davidové. Rodiče jsem, řekněme, k týhle hudbě přivedl já. Takže přes tohohle kámoše, a pak jsem si stáh ty bítlsáky. (Honza)*

*...takže tam byla deska Beatles 62-65 a já jsem do té doby mu říkal, že to je sračka určitě a poslouchal jsem Boney M. A jednou mi Martin pustil ty Beatles, a já jsem si ještě nahrál na kazetu tu*

*desku. Tam jsou vlastně AB strany singlu do roku 65. No a tam to bylo, jako kdyby mě někdo praštil palicí do palice. Opravdu mě to změnilo život, ale teď opravdu. Já jsem se stal uchyláckým sběratelem ještě navíc, měl jsem krám a žral jsem suchej chleba abych mohl prodávat tu muziku. (Marek)*

Hudební preference (habity) se tak zformovaly ještě předtím, než se skupina kolem Woodstocku dala dohromady. Zdá se tedy, že i hudební preference musí být do jisté míry individuální záležitostí. Že nejde o jednostranný, ale dynamický proces oscilující mezi individuálním a kolektivním.

### **Dvojí vzpomínání, soundtrack of your life**

Hudební vzpomínání ve Woodstocku má svá specifika a odehrává se na několika rovinách. Zopakujme dříve zmíněnou otázku „jakou (specifickou) roli má hudba v procesech vzpomínání?“. Obecnou odpověď lze nalézt v díle Jana Assmana, podle kterého: „Tím, co jednotlivá individua spojuje do podobného ‚my‘, je konektivní struktura sdíleného vědění a sebezobrazení, která se opírá jednak o vazbu na společná pravidla a hodnoty, jednak o vzpomínku na společně obývanou minulost“ (Assman, 2001, s. 20)

V případě, že toto širší obecné tvrzení aplikujeme na případ baru Woodstock, můžeme vidět, že ono sdílené vědění, které Assman zmiňuje, se týká minulosti. To, co většina stálých hostů sdílí, jsou dvě věci. Za prvé znalost a zájem o určitý typ hudby – hudby, která byla populární v 60. letech, za druhé vzpomínky na mladou dospělost, kdy hudbu objevili, a nakonec na společně obývanou minulost – vzpomínky na čas strávený v baru ve společnosti ostatních.

*To byl takovej meeting point, taková základna, protože tady bylo to společný téma, a tím, že jsme byli kamarádi, tak z toho vyplývalo, že nemáš co jinýho, než chodit sem, když tady je všechno, co tě baví. (Mirek)*



*Tak chodili sem z drtivý většiny kamarádi Marka s Martinem a kamarádi jejich kamarádů, takže svým způsobem to byla poměrně uzavřená společnost, když sem přišel někdo úplně cizí a neměl k tomu úplně vztah, tak si myslím, že se tady dlouho neohrál a už se sem třeba nevrátil. (Honza)*

Proces, kterým se ve Woodstocku zformovala celistvá skupina, probíhal zcela jednoznačně. Určitá skupina návštěvníků, která sdílela stejný zájem a prožívala podobnou zkušenost při objevování hudby 60. let, vytvořila kulturní kohortu, v jejímž středu byl Marek, který vlastnil hudební obchod. Z Honzovy citace je patrné, jakým způsobem probíhala selekce. Zájem a znalosti hudby 60. let fungovaly jako síto, skrze které nezasvěcení neprošli.

Je třeba upozornit, že zájem o tento typ hudby se zrodil u všech členů ve stejném životním období. Ve všech případech se jednalo o období dospívání, mezi 10. a 18. rokem života. Tato skutečnost vysvětlila i některé věkové rozdíly ve skupině. Na jedné straně zde byl David, který objevil Woodstock v době, kdy mu bylo přes 40 a jak sám říká, nikdy už neodešel, a na druhé straně Honza, kterému nebylo více než 20 let. V obou případech ale objevili tuto hudbu v období dospívání. David popisuje pocit návratu do minulosti ve chvíli, kdy bar poprvé navštívil:

*Takže když jsem ve 40 přišel sem do Woodstocku, tak mi bylo zase 17. Jsou tu plakáty Stounů jako u mě v pokoji u rodičů, jsem zas doma. Tady se cítím dobře a šťastně. Protože když je ti 17,18,19, tak se ti ty fakt špatný věci ještě nestaly (směje se). Takže je to podobná nostalgie pro ty lidi tady ty 90. léta. Kdy jsi mohl sehnat všechnu tu muziku, kterou já jsem poslouchal o dvacet let dřív. Ale byli stejně staří, jako když jsem ji poslouchal. Bylo to pro ně nové ve stejném věku. (David)*

Tomuto typu vzpomínek, které se jsou spojeny s emotivní stránkou prožívání člověka a nostalgii lze jen těžko přisuzovat čistě kolektivní povahu. David vzpomíná na období, kdy se formoval

jeho hudební vkus do formy, která jej dodnes neopustila a vzpomíná na stejnou věc, jako jeho o dvacet let mladší přátelé, a to i přesto, že krom rozdílu celé generace je zde i fakt, že David se narodil a strávil své mládí i podstatnou část dospělého života v Anglii. Samozřejmě, že hudební vkus člověka se vyvíjí, ovšem mnoho autorů se shoduje, že hudba jako kulturní fenomén (viz Merriam, 1964), hraje v období dospívání v tomto procesu vytváření hudebních preferencí, ale i obecně ve vytváření identity zásadní roli. Podstatné je, že tento proces opět probíhá jak na rovině individuální, tak i kolektivní.

„Používáme popové písně abychom si vytvořili zvláštní typ sebe-definice, zvláštní místo ve společnosti. Potěšení, které popová hudba vytváří, spočívá v identifikaci – s hudbou, která se nám líbí, s umělci, kteří ji hrají, s lidmi, kterým se líbí. A je důležité poznamenat, že produkce identity, je také produkce ne-identity – je to proces inkluze a exkluze.“ (Frith 140 (264))

„Posloucháme hudbu, kterou poslouchají naši přátelé. Obzvlášť když jsme mladí a hledáme svou identitu, vytváříme vazby nebo sociální skupiny s lidmi, kterým chceme být podobní, nebo s těmi, u kterých si myslíme, že máme něco společného. A jako externalizaci pouta se stejně oblékáme, sdílíme stejné aktivity a posloucháme stejnou hudbu.“ (Levitin, 2006, 226)

O kolektivním aspektu hudby samozřejmě není pochyb, a celý diskurz hudební antropologie je založen právě na tomto faktu. Ovšem krom kolektivního aspektu hudby je podstatné zmínit i procesy na úrovni jedince. Obzvlášť emoce, které dokáže hudba vyvolat, je jedním z procesů, které probíhají na úrovni jedince. „[E]fekt hudby nespočívá ve zvucích nebo slovech, ale v emocích, pocitech a zážitcích spojených s poslechem konkrétní písně.“ (Van Dijk, 2006, 363) Toto propojení se poté může projevat vzpomínkách. Hudba, která je spojena s konkrétními stavy a situacemi, může vzpomínky na ně vyvolat. Kulturní geografové Connel a Gibson tvrdí, že hudba může vyvolávat vzpomínky na mládí a fungovat jako připomínka dřívějších svobod, názorů,

událostí; její emotivní síla (...) slouží k zesílení pocitů nostalgie, lítosti a vzpomínání.“ (Connell & Gibson, 2003, 223)

*Takhle jsem to vždycky viděl, a bylo to fajn, dokud byl člověk svobodnej a mladej, tak si nemusel nic jinýho řešit, než hudbu a chlast.“ (Mirek)*

V tomto ohledu se množství autorů shoduje, že existuje silné formativní období v životě člověka, které je spojeno s návaly emocí. Jde o období dospívání, které je propojeno s řadou jak hormonálních, tak i sociálních změn. Sociolog Simon Frith popsál tento proces takto: „V sociologii je otřepanou pravdou, že nejsilnější osobní investice lidí do populární hudby probíhá, když jsou náctiletí a mladí dospělí – hudba se poté spojí se specifickým emočním neklidem, během kterého u člověka vrcholí otázky individuální identity, společenského místa, kontroly veřejných a soukromých pocitů. (Frith, 2007, 143(267))

K podobným závěrům dochází i Daniel Levitin, který v knize *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession* (2006) zkoumá hudební prožívání člověka z neurologické perspektivy. „Výzkumníci označují období mladé adolescence jako zlomový bod pro hudební preference. (...) Hudba, při které cítíme nostalgii, kterou cítíme jako ‚naši‘ hudbu, je ta, kterou jsme slyšeli v tomto věku. (...) Proč? (...) protože tyto roky byly obdobím sebeobjevování, a v důsledku toho byly emocionálně nabitě.“ (Levitin, 2006, 225)

*Protože hudba je pro nás to nejdůležitější a samozřejmě i filmy a další kulturní záležitosti. Ty věci, které s náma zůstávají celý život, a nezáleží kolikrát je slyšíme nebo vidíme ten film, jsou věci, které jsme objevili, když jsme byli mladí, kolem adolescence a mladé dospělosti. Je to čas objevování, nezávislosti, holky potkávají kluky, kluci holky... A čas je taky jinej. Máš školu, máš možná brigádu, ale taky máš dost času, kdy se můžeš jen poflakovat s kamarády. A pak zestárneš, podíváš se zpátky, a říkáš si, to byly skvělé časy...*

*...je to soundtrack tvejch vzpomínek, soundtrack tvýho dospívání. A pak, protože to byly ty formující roky, kdy se z tebe stává ten člověk, kterým budeš, a co se ti líbí a co ne. Tak ten soundtrack s tebou zůstane po celý život. (David)*

„Část důvodu také souvisí s nervovým zráním a pruningem;<sup>4</sup> je to okolo čtrnáctého roku, kdy naše hudební mozky dosahují vývoje srovnatelného s dospělým.“ (Levitin, 2006, 226)

To, že všichni členové kulturní kohorty kolem Woodstocku objevili hudbu v období dospívání, kdy přirozeně procházeli i psychologickými, fyziologickými i neurologickými změnami tak samo o sobě poskytlo určitý rámec pro sdílené vědění. Samozřejmě, že skutečná formace skupiny pak již byla záležitostí sociální. Hudba hrála stmelující roli a v prvních letech, které Marek označuje za zlaté časy, se často o ní i diskutovalo. Proces, který však tehdy probíhal, nebyl procesem vzpomínání, ale prožívání:

*Co jsou podle Boba 60. léta? Není to časově ohraničené období, ale stav myslí, on sám podle sebe ve svých 50 letech pořád prožívá tuto pubertu<sup>5</sup> a nevidí důvod se měnit (Bob, z terénních poznámek)*

*Co to je duch 60. let (Směje se). No pro mě je to asi to, co jsme tady zažívali nebo co jsem já zažíval. Že člověk objevuje tu muziku, poznává víc těch kapel a víc těch písniček než jenom to co slyšel v rádiu, protože se pozná s lidma, který se tomu už věnovali, takže toho znali víc a seznamovali mě s různějma věcmi. (Mirek)*

Mirek popisuje ducha 60. let, ovšem mluví o době po roce 2000. Hudba byla tehdy soundtrackem veškerého dění, emotivní léta dospívání, vytváření sebe-definic, vytváření nových známostí, to

---

4 Obecně se objem šedé kůry mozkové v kortexu zvyšuje až do adolescence, čímž reflektuje růst synapsí, ale poté se snižuje, čímž reflektuje synaptický pruning. (Craik, 2006, 132)

5 Pubertou zde Bob myslí „pubertu lidstva“, tak označuje hudbu 60. let.

vše se odehrávalo s hudbou 60. let hrající v pozadí. Podobným způsobem zafungovala vlastně i u Davida, který byl schopen sdílet tento pocit, jelikož jej sám zažil o dvacet let dříve. Jeho „hudební soundtrack“ už hrál, a hrál stejnou hudbu jako u ostatních, o generaci mladších členů skupiny.

Dalším argumentem pro hudbu jako soundtrack – jako kulisu je absolutní absence ideologie, kterou by člověk u hudby 60. let čekal. Některými radikálnější ideologiemi spojenými s hudbou 60. let a vlastně i s názvem Woodstock, pojmenovaným podle slavného hippies festivalu, bylo dokonce opovrhováno:

*Ne, v tom ideály žádné nebyly, lidi neměli nic jinýho na práci, než chlastat a bavit se muzice, a samozřejmě ji i hrát. (Mirek)*

*Ne, to ne. Já se přiznám, že mám rád tu muziku, ale čím dál tím víc mě serou ty hipíci jako takový. Ta láska a mír to všechno je bezvadný, to samozřejmě každé normální člověk asi to... Ale to jsou ty, co dneska dělaj tu politiku, to jsou ty bejvalý hippies, a to je podle mě nahovno. (Marek)*

*Ta celá ta vlna hipízácka není pro mě  
Let's go to San Francisco, 'flowers in your hair' a tady ty píčoviny,  
to je hrůza (Martin)*

*Co mě se týče, tak to bylo vždycky o muzice a o nástrojích. (Honza)*

Hovoříme-li tedy o nostalgii, nic jako vzpomínání na dobu 60. let v baru není přítomné. Podle některých autorů je to z toho důvodu, že nostalgie musí čerpat ze skutečných zážitků z jedincova života: „Klíčový element definující nostalgii podle Davise (1989) je, že i když prožívání bezpochyby čerpá z minulosti, musí čerpat z jedincovy osobní historie a ne z knih, příběhů, publikací atd. Jedinec nemůže cítit nostalgii po období, události apod., během které nebyl naživu“ (Havlena, Holak, 1991) To, co v počátečních letech členové kulturní kohorty zakoušeli tak nebyl stesk po

minulosti, ale prožívání hudby tak, jako by právě bylo aktuální. Skutečné vzpomínání nastalo teprve ve chvíli, kdy bar začal procházet změnami a do baru, který byl zcela odříznutý od vnějšího světa, začaly pronikat vnější vlivy, které byly zmíněny v kapitole historie baru, a lidé začali stárnout. Začaly se objevovat povinnosti, které člověka vytrhávaly z této oázy do světa, a svět začal pronikat dovnitř oázy. Teprve v této chvíli začali členové skupiny pociťovat dodnes přítomnou nostalgii na ona zlatá léta, kdy byl život jednodušší a ke kterému hrála jako kulisa hudba 60. let.

*Ted' se to rozměnilo a vytrácí, to souvisí s věkem, lidi maj jiný starosti než chlastat a probírat muziku, maj rodiny žejo. Takže začali chodit lidi z ulice, který s tím neměli co do činění, nebyli součástí klubu (...)* (Mirek)

### **Bar jako liminoidní prostor**

David s Mirkem popsali bar v prvních letech jeho existence jako „paralelní svět, do kterého se ponoříš“ či „oázu“. Oddělení baru od vnějšího, světa hrálo podstatnou roli ve formování a trvání komunity, která dnes funguje ve značně okleštěném složení. Jak již bylo zmíněno, do baru, který fungoval jako samostatný prostor, oddělený od vnějšího světa začaly s postupem času pronikat vnější vlivy, ať již osobní, kdy členové měli jiné (většinou rodičovské) povinnosti nebo politické, které vnášely nesoulad a konflikt. V soudržnosti členů před tím, než začaly tyto vlivy pronikat, lze vidět koncept Victora Turnera *communitas*, což je „relativně nediferencovaná komunita, či dokonce spojení jednotlivců“ (Turner, 1969, 96) K tomu, abychom mohli s tímto pojmem dále pracovat, je nutné pochopit širší pojetí Turnerovy práce. Victor Turner převzal ve své práci základy modelu přechodových rituálů Arnolda van Gennepa. Gennepův model se skládá ze tří částí: Preliminární fáze, tedy oddělení se od předchozího způsobu života: „symbolická smrt“. Liminální fáze, během které jedinec je v procesu přerodu, a poslední postliminální fáze, ve které vychází jedinec s novou identitou. Obzvláště významná je právě liminální

fáze, odvozená z latinského slova limen – práh, jelikož v tomto období „může být překračován konvenční, sociální, ekonomický a politický život“ (St. John, 2008, 5) Gennep tento teoretický přístup vyvinul v kontextu studia mimoevropských kultur, a proto byl také aplikovatelný na ně. Rituály popsané Gennepem jsou „nedobrovolné“, ne snad ve smyslu, že by se snad účastníci nechtěli na nich podílet, ale spíše v tom smyslu, že možnost neúčastnit se nikoho ani nenapadne. Jde o rituály, které lze sledovat na rovině společnosti jakožto celku, ne rituály, kterými prochází jedinec. Turner, který působil o padesát let později přišel s alternativou liminální fáze, která je aplikovatelná i na menší skupiny a jednotlivce, fázi liminoidní, která se „vyskytuje v během volného času, oddělená od práce, dobrovolná, plurální“. (Ibid., 9) Liminoidní fáze v tomto ohledu mnohem více odpovídá komunitě ve Woodstocku, která byla založena, jak je z většiny citací členů patrné, na dobrovolnosti a volném čase, a zároveň jsou zde patrné znaky liminality, kdy bylo dění v baru uzavřeno od vnějšího světa. Toto spojení skupiny lidí v liminoidním prostoru nese některé stěžejní znaky *communitas*, což je termín se kterým pracoval jak samotný Turner, tak i jeho žena Edith Turnerová. „*Communitas* vyvolává pocit bezprostřední komunity a může zahrnovat sdílení zvláštních znalostí a pochopení.“ (Graham St. John, 2008, 8)

V případě baru touto sdílenou znalostí byla samozřejmě hudba 60. let.

První očividná námitka vůči pojetí baru jako liminálního potažmo liminoidního prostoru, která by mohla přiojít na mysl spočívá ve faktu, že tyto stavy jsou pouze dočasné – přechodové. Jak ale Turner upozorňuje existují „i permanentní ‚liminoidní‘ prostředí a prostory, bary, hospody, kavárny, společenské kluby atd. Ovšem když se tyto kluby stanou exkluzivními, mají tendence vytvářet přechodové rituály, s liminalitou jako podmínkou ke vstupu do liminoidního prostředí“. (Turner, 1974, 86) Z původně volné skupiny se tak může postupem času stát exkluzivní skupina s jasnými pravidly. „Tímto tedy docházíme k paradoxu, že se zkušenost *communitas* stává pamětí *communitas*, s výsledkem, že

communitas samy ve snaze se historicky replikovat vytvářejí sociální strukturu, ve které v počátku volné a inovativní vztahy mezi jednotlivci jsou přeměněny do vztahů, jež jsou řízeny normami mezi sociálními postavami.“ (Turner, 1974, 78)

Tato poznámka se v mnoha ohledech odráží i v mém vstupu do terénu. Jak jsem již zmínil, i přes společný zájem o hudbu 60. let jsem bar musel mnohokrát navštívit, než se mi podařilo proniknout blíže zkoumané skupině. Ať již šlo jen o to, že jsem byl schopné udržet konverzaci o hudbě 60. let a prokázat své znalosti, přes to, že byl David mým „učitelem“ který mne seznámil s dalšími členy, až po situaci, kdy jsem dostal do ruky kytaru a očekávalo se, že zahrají hudbu, která bude odpovídat vkusu skupiny. Všechny tyto malé rituály mne skutečně vždy přibližovaly k onomu liminoidnímu, jak jej označuje Turner, „magickému, pocitu. Samozřejmě že dnes již v omezené míře, jelikož, jak jsem již zmínil, v současné době jsou liminoidní hranice baru často narušovány faktory zvnějšku, avšak i tato omezená zkušenost mi pomohla lépe pochopit, co členové uskupení v prvních letech baru zažívali a co je spojovalo. Nešlo ani tak o hudbu samotnou, jako spíše o zmíněný pocit souznění v rámci communitas.

## **Závěr**

Ve své diplomové práci jsem sledoval, jako roli hraje hudba ve vzpomínání v hudebním baru Woodstock. Jak poznamenává Thomas Turino, skupina je vždy tvořena jednotlivci. Proto bylo cílem etnografického výzkumu sledovat vzpomínky jednotlivých aktérů a zachytit na jejich specifických vzpomínkách některé univerzální procesy. Zvláštní důraz jsem v práci kladl na to, zda se krom kolektivní paměti, budou objevovat i projevy individuální paměti. V tomto ohledu jsem se zaměřoval na období, kdy jednotliví aktéři objevili u hudbu 60. let, tedy před tím, než se skupina ve Woodstocku etablovala. Naopak období prvních let, kdy již skupina existovala, umožnilo zachytit kolektivní aspekt. Krom teoretických východisek etnomuzikologie a studia paměti jsem využíval i poznatky z oblastí psychologie a neurologie, které se



více zaměřují na individuální paměť. Z tohoto pohledu se fyziologické procesy na úrovni jedince v období puberty ukázaly jako silný faktor při tvorbě pozdějších vzpomínek. Hudba, kterou jedinci poslouchají v emocionálně výrazném období dospívání, bývá hudba, která jedince často doprovází po zbytek života. Skutečně všichni aktéři, se kterými jsem na toto téma hovořil, vzpomínali velice živě na období raného dospívání, kdy poprvé uslyšeli hudbu 60. let. Tyto vzpomínky byly také jedním ze stmelujících prvků skupiny.

Dále jsem sledoval dva teoretické způsoby vzpomínání skrze hudbu: revival a nostalgii. Revival, po němž je podstatný aktivismus a směřování k budoucnosti, se s praxí ve Woodstocku v mnohém rozcházel. I samotní hosté revival považovali spíše za něco pro širokou veřejnost a sebe samotné považovali za experty, jejichž znalosti revival převyšují. Někteří členové sice hrají v kapelách, které spadají do kategorie revivalových kapel, ovšem mimo bar. Hudební produkce v klubu samotném byla hodnocena jinými měřítky, než revivalové kapely obecně. Mimoto zde nebyla patrná snaha o šíření hudby či myšlenek spojených s hudbou 60. let. Naopak nostalgické vzpomínání, které bývá spojeno s emocionálně nabitými epizodami v jedincově životě, se s výpověďmi jednotlivých aktérů v mnohém shodovala. Obsahem vzpomínek byla většinou svoboda a bezstarostnost spojená s poslechem hudby a konzumací alkoholu a povídání si s přáteli. Také samotné místo, ve kterém se skupina scházela, sehrálo důležitou roli pro utváření vzpomínek. Skupina, která byla obzvláště prominentní v prvních letech existence baru nesla mnohé znaky spontánních *communitas* Victora Turnera. Vzhledem k liminoidní povaze baru, která umožňovala úplné oddělení od vnějšího světa, byla hudba, nebyla hudba rušena externími vlivy, ale naopak byla posílena a stala se synonymem, pro pozitivní pocity, které jedinci v rámci *communitas* zakoušejí. Ve chvíli, kdy začaly do baru pronikat vnější vlivy, tento pocit se začal oslabovat a stal se obsahem vzpomínek namísto zakoušené přítomnosti. Hudba je tak v dnešní době nostalgickou připomínkou mladí a bezstarostnosti.

Závěrem lze tedy říci, že v procesu formování vzpomínek se prolínají vlivy nejen na úrovni kolektivu, ale i na úrovni jedince. V žádném případě nejde o dva oddělené procesy, které by se daly studovat zvlášť, ale o dvě strany téže mince.

## Bibliografie

ARMSTRONG, Karen. 2000. Ambiguity and Remembrance: *Individual and Collective Memory in Finland in American Ethnologist* Vol. 27, No. 3 (Aug., 2000).

ASSMAN, Jan. 2001. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita rozvinutých kulturách starověku*, Praha: Obzor.

BAUMGARTNER, Hans, 1992. Remembrance of things past: *Music, autobiographical memory, and emotion*. Advances in Consumer Research Volume 19, dostupné z: <http://acrwebsite.org/volumes/7363/volumes/v19/NA-19>

BELF, Amy, M. 2015. A neuropsychological investigation of music, emotion, and autobiographical memory. University of Iowa, dostupné z <http://ir.uiowa.edu/etd/1546/>.

BERLINER, David C. 2005. *The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology*. Harvard University.

BITHELL, Caroline, HILL, Juniper. 2014, *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press.

BUDILOVÁ, Lenka, 2015. J. Etnografie a terénní výzkum. In: Toušek a kol. *Kapitoly z kvalitativního výzkumu*. Plzeň: ZČU.

CONNEL, J., GIBSON, C. (2003). *Sound tracks: Popular music, identity and place*. London: Routledge.

CONNERTON, Paul, 1989, *How Societies Remember*, Cambridge University Press.

CRAIK I.M. Fergus, BIALYSTOCK, Ellen, 2006, *Cognition through the lifespan: mechanisms of change in Trends in Cognitive*

Sciences, April.

FRITH, Simon, 2007, Towards an aesthetics of popular music in Taking Popular Music seriously: Selected essays. Hampshire: Ashgate publishing limited.

HALBWACHS, Maurice. 1992, On Collective Memory. Chicago: The University of Chicago Press.

HAVLENA, J. William, HOLAK, Susan, 1991. The Good Old Days: Observations on Nostalgia and It's Role in Consumer Behavior, in NA - Advances in Consumer Research Volume 18, dostupné z: <http://acrwebsite.org/volumes/7180/volumes/v18/NA-18>.

HAMMERSLEY, M., & ATKINSON, P. 2007. Ethnography, principles in practice. London, Routledge.

JURKOVÁ, Zuzana. 2001. Kapitoly z mimoevropské hudby. Olomouc, Univerzita Palackého.

JURKOVÁ, Zuzana, 2017. Hledání modalit hudebního vzpomínání, Lidé města (19).

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

JUSLIN N. Patrick, VASTFJALL, Daniel. 2008. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. Behavioral and Brain Sciences (2008) 31, 559 – 621.

KANSTEINER, Wulf, 2002. Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. History and Theory, Vol. 41, No. 2.

LAVABRE, M.-C. 2005. Užívání a zneužívání pojmu paměť. *Biograf* (37): 15 odst. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanek.php?clanek=3703> [naposledy navštíveno 16. 11. 2017].

LEVITIN, Daniel, J. 2006. *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York, N.Y.: Dutton.

MADDEN, Raymond, 2010. *Being Ethnographic: A Guide to the Theory and Practice of Ethnography*. London: Sage.

MANIER, D., HIRST, W. 2008. A Cognitive Taxonomy of Collective Memories, in *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Deutsche Nationalbibliothek.

MASŁOWSKI, Nicolas – ŠUBRT, Jiří a kol. 2015. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*, Praha: Univerzita Karlova, Karolínium.

MEGIL, Alan. 1998. *History, memory, identity in History of the Human Sciences*, London: SAGE publications.

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

NELSON, K. 2003. Self and social functions: Individual autobiographical memory and collective narrative. *Memory*, 11(2).

NETTL, Bruno. 1964. *Theory and Method In Ethnomusicology*, New York: Glencoe.

PRATT, C. Carroll, 193., *The Meaning of Music*, New York, NY: McGraw-Hill.

ROBBEN, A. C. G. M., & SLUKA, J. A. 2007. *Ethnographic fieldwork: an anthropological reader*. Malden, MA, Blackwell Pub.

SHELEMAY, Kaufman, Kay. 2001. „Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds“. *Ethnomusicology* 45 (1): 1-29.

SCHULKIND, M. D., HENNIS, L. K., & RUBIN, D. C. (1999). Music, emotion and autobiographical memory: They're playing your song. *Memory and Cognition*, 27(6).

ST. JOHN, Graham, 2008, *Victor Turner and contemporary cultural performance*. New York: Berghahn Books.

TIERNEY, John, 2013. What Is Nostalgia Good For? Quite a Bit, Research Shows. *The New York Times*, dostupné z <http://www.nytimes.com>.

TURINO, Thomas, 2008. *Music as Social Life The Politics of Participation*, University of Chicago Press.

TURNER, W. Victor, 1974, Liminal to Liminoid, in *Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, An Essay in Comparative Symbology.*" Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies, 60, no. 3

TURNER, W. Victor. 1969. *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Pub. Co.

VAN DIJCK, José, 2006, *Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory*, Routledge: *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 23, No. 5, December.

YOUNG, James. 1992. The Counter-Monument: Memory against  
Itself in Germany, *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2. (Winter, 1992).

ZHOU, Xinyue, SEDIKIDES C., WILDSCHUT T., GAO DG.  
2008, Counteracting Loneliness: *On the Restorative Function of  
Nostalgia*, *Psychological Science*, Vol. 19. no. 10.

## **Seznam příloh**

### **Příloha 1 - Rozhovor David Hewitt**

Davidovi je 58 let a je původem Angličan. Má bezvadný, až učebnicový britský přízvuk. Nejspíše proto, že v rodné zemi býval učitelem literatury. Posledních asi 12 let žije v České republice a téměř denně chodí do Woodstocku.

#### **Jak jsi poprvé objevil Woodstock?**

Docela náhodou, žil jsem v Praze asi rok a hledal jsem bydlení. Na schůzku jsem přišel dřív a uviděl jsem místo Woodstock bar-café, 60s a 70s hudba. A řekl jsem si, to vypadá zajímavě. Vešel jsem dovnitř a pomyslel jsem si: Hej, jsem doma. Tohle je cool, Beatles, Stones, Kinks a kytary na zdech. To je jako ideální pokoj teenagera v 70. letech doma v Anglii. Takže jsem ten byt vzal. A pořád tu jsem po 11 letech.

#### **Takže už jsi byl fanouškem hudby 60. let?**

Samozřejmě, já v 60. letech vyrostl. V 60. letech jsem byl dítě a v 70. teenager, takže to byla moje éra.

#### **Takže jsi na hudbě vyrůstal?**

Rozhodně, hudba byla hodně důležitá, byla „kmenová“, skupinu přátel sis tvořil podle toho, jakou hudbu jsi poslouchal. Některé děti poslouchaly jinou hudbu a my si říkali, že nemáme nic společného, o čem bychom mohli mluvit. Jako teenager ses definoval skrze hudbu pokud jsi vyrůstal v 70. letech. Dneska už je to myslím jinak, ale řekl bych, že tady jsou paralely. Ve smyslu, že cool lidi, nebo alternativní lidi měli celkem rádi tu 60kovou hudbu, i když pro mě spíš mainstreamovou ale ne výhradně a obzvlášť v tomhle baru to nebylo jen o mainstreamu.

#### **A co je mainstream?**

Tak řekl bych že Beatles a do určité míry Stouni. V 60. letech byli Beatles hudba co se líbila tvójí mámě, ale Rolling Stones ne, byli moc radikální a trochu moc nebezpeční. Myslím, že něco



podobného se dělo tady, a pořad děje podle mého soudu.

**A ty sám ses někdy snažil tuhle hudbu hrát?**

Nikdy jsem nebyl v kapele jako kluk, ale když jsem učil, když mi byl 23 v Anglii, tak ve všech školách, kde jsem učil jsme měli kapelu zaměstnanců a hráli jsme každé vánoce a před prázdninami. A repertoár co se nám všem líbil a znali jsme ho, byla hudba 60. a 70. let. Takže jsem hrával songy Beatles. A ve škole taky potkáš různé lidi, každý poslouchá něco jiného a něco ti ukáže, třeba pozdější věci. Byli jsme hlavě založeni na kytarách a co hraješ když máš kytary? Hraješ 60. a 70. léta.

**Už jsi mi říkal jak ses dostal do kruhu lidí tady ve Woodstocku, ale mohl bys to zopakovat?**

Když jsem tu byl tak majitel byl Čech-Australan Jiří Šimák. A oni mě zvali na české rock'n'rollové večery s lidma jako (???) ale to byl spíš 50. rock'n'roll.

**A to bylo tady?**

Ne, bývalo to jinde, protože to byly větší akce. Hrávali na Folimance. A já s nimi párkrát šel a pak jsem potkal Frankieho Tria(?), což je super chlápek, skvělej zpěvák a hráč. Hlavně 50. léta. A zároveň jsem se seznámil s některejma lidma, co chodili sem. Kluci z Brouci Band, And The End jako Martin a Marek. Na ty sem chodil často a bylo to fajn. A pro mě byli tihle chlápci byli mnohem lepší než moje školní kapely. Oni fakt uměli hrát. A když jsi šel na Brouci Band tak hrajou naživo líp než kdy hráli Beatles naživo. Replikují nástroje a efekty co používali a tak. I když nejsem extra fanoušek Beatles, tak to pro mě bylo obdivuhodný a občas na ně zajdu, protože to je fakt skvělá show a super hudebníci.

**A co tedy dělá dobrej revival band?**

Hlavně musí umět hrát, a taky je určitým směru důležitý, jak blízko se dostanou k originálu. Nechceš originální interpretace původních písní, protože to jsou standardy, co všichni znaj. Na koncertech teenageři tancují a zpívají texty těch písní. Je to mezigenerační. A řek bych, že obzvlášť ty 60ky, víc než 70ky třeba podle mě. Nemáš třeba David Bowie revival band, aspoň myslím. Máš Doors revival a podobný.

**A taky ses někdy zajímal o ty detaily, na jaký nástroje je co hraný a podobně jako řešili Brouci Band?**

Tím, že jsem vyrůstal v Británii, tak bylo hodně věcí, které jsem mohl říct já jím, stejně jako oni mohli mě. O tom, jaký to bylo vyrůstat ve stejné zemi jako Beatles a tak. Stouny jsem poprvé viděl když mi bylo 14 a několikrát ještě po tom. Takže mi záviděli, já viděl Led Zeppelin, Pink Floyd a tucty dalších díky tomu, kdy a kde jsem se narodil. Měl jsem ty možnosti, které jim byly odepřeny. V 70. letech v Británii byla hodně odlišná situace od té co byla v 70. letech tady.

**Pojďme k Woodstocku, jak se změnil za tu dobu co sem chodíš? Nebo možná lépe, změnil se nějak?**

Nemyslím. Fyzicky je to stejné. Rozhodně to vypadá stejně, ale lidi myslím jsou jiní. Ti co sem chodili když Woodstock otevřel tak jim bylo dvacet-něco, teď jim je třicet-něco. Hodně z nich se oženilo a mělo děti, tak sem nechodí už vůbec nebo hodně málo. A nejsem si jistej, jestli je někdo nahradil z mladý generace, někdo stejně hladovej a fascinovanej 60kovou muzikou. Mladý dneska si můžou vybrat jakou hudbu chtějí. A taky to dělají. Mají rádi 60ky, ale taky mají rádi 90ky a 00ky, současný věci. Protože to je dostupný, nemusíš to hledat, znát někoho kdo má nahrávku...

**Tak proč myslíš, že ti co sem chodili když jim bylo dvacet byli tak zaujatí tou hudbou 60 let?**

To je velmi dobrá otázka. Myslím, že ji vnímali jako cool. Lidi, co nebyli hudebníci žili v 90. letech v 80. letech. Bylo to osmdesátky, osmdesátky, osmdesátky. A pořád to tady trochu je. Ale lidi, co hrajou hudbu nebo studovali hudbu, tak jdou zpátky do 60. let. 80. léta nemůžou vystát, to pro ně není hudba, to je plast.

**A pro tebe to je hudba?**

Nijak zvlášť. Něco jo, ale většina ne. Je to komercializovaný, jde to od producentů a ne od hudebníků. Bylo to vytvořený prodávat desky jako produkt, a ne tvořit hudbu jako sdělení. Kapely 60. let byly prostě mnohem zajímavější. Psali si vlastní věci. Byli nezávislí na producentech a nahrávacích společnostech. A myslím, že Češi tady tohohle ducha poznali a věděli, že v 80kách to není. To

je jen něco u čeho kluci a holky s podivnejma účesama a srandovním barevným oblečením můžou tancovat. Ale není v tom obsah, není v tom rebelie. V 60kách je ta rebelie, tu hudbu dělali mladí muži, kteří se naučili hrát na svoje nástroje. Stejně jako kluci tady, kteří je kopírovali. A má to sdělení. Nejsme součástí staromódní společnosti, v Británii to byli aristokrati a třídní společnost, tady to byla proti tomu zastaralému komunistickému systému. V tom si znal svoje místo, přijal jsi ho a věděl jsi, že ho nemůžeš změnit. Ano, byly tady elementy mladický rebelie, který byly potlačeny, ale pořád to tam bylo v tom undergroundu. Hlavně pak třeba v tom získat desku nebo nahrávku ze západu. Bylo to sdělení o tom, jaký člověk jsi, myslím, a co sis myslel o sociálním systému ve, kterém jsi vyrostl ty nebo tvoji rodiče a příběhy, které ti o tom vyprávěli. Pro ty lidi, kterejm je teď kolem třiceti taky byli malý děti v roce 89. Ale jejich rodiče nebyli. A oni vyrostli s příběhama o tom, jaký byl život když my jsme byli děti v 70. letech, když já jsem byl dítě v Británii. Myslím, že tam je v tom zvědavost a také je v tom postoj. Vyjádření mládí, a taky rebelie a rezistence. Tak, to je moje analýza (směje se).

**Mám takovou myšlenku, že většina lidí tady vzpomíná na svoje mládí, nevzpomínají přímo na 60ky, ale na to jak objevovali a hráli tu hudbu v 90. letech.**

To je moc zajímavá myšlenka. Jo, myslím že to je dobrý způsob jak se na to dívat. Je to ta nostalgie. Například někdo jako Honza Chvátal. Byl školák, bylo mu 15, studoval na hudební škole, učil se kytaru a ještě nějaký nástroj. A začal trávit čas v Markově obchodě s deskama. Tam začal jeho zájem, a bylo to všechno co chtěl dělat. Hrát v kapele a hrát 60. léta. Marek ho k tomu nasměroval. A jo, myslím, že on a ta skupina okolo, kteří patřili do té první klientely Woodstocku.

**Tenhle koncept co mám ale neplatí na tebe, protože ty jsi tu hudbu objevoval v jiném prostředí a jiným čase. Ale i tak tady něco sdílíte, tak mě zajímá to co to je?**

A proto je tvoje teorie správná. Protože hudba je pro nás to nejdůležitější a samozřejmě i filmy a další kulturní záležitosti. Ty

věci, které s náma zůstávají celý život, a nezáleží kolikrát je slyšíme nebo vidíme ten film, jsou věci, které jsme objevili když jsme byli mladí, kolem adolescence a mladé dospělosti. Je to čas objevování, nezávislosti, holky potkávají kluky, kluci holky... A čas je taky jinej. Máš školu, máš možná brigádu, ale taky máš dost času, kdy se můžeš jen poflakovat s kamarády. A pak zestárneš podíváš se zpátky, a říkáš si, to byly skvělé časy.

### **A hudba je v pozadí těchhle vzpomínek.**

Ano, ale je to soundtrack tvejch vzpomínek, soundtrack tvýho dospívání. A pak, protože to byly ty formující roky, kdy se z tebe stává ten člověk kterým budeš, a co se ti líbí a co ne. Tak ten soundtrack s tebou zůstane po celý život. Takže když jsem ve 40 přišel sem do Woodstocku tak je mi zase 17. Jsou tu plakáty Stounů jako u mě v pokoji u rodičů, jsem zas doma. Tady se cítím dobře a šťastně. Protože když je ti 17,18,19 tak se ti ty fakt špatný věci ještě nestaly (směje se). Takže je to podobná nostalgie pro ty lidi tady ty 90. léta. Kdy jsi mohl sehnat všechnu tu muziku, kterou já jsem poslouchal o dvacet let dřív. Ale byli stejně staří jako když jsem ji poslouchal. Bylo to pro ně nové ve stejném věku. Pro jejich rodiče to bylo nedostupné. Byl to dekadentní západ. Ta nostalgie, když byl život jednodušší.

### **Myslím, že lidi ve Woodstocku nevnímají šedesátky jako celek, ale zajímá je pouze jejich část. Je to tak?**

To jo, a je to pravděpodobně od 65-68.

### **Třeba tu není žádán známka psychedelie, san-franciského soundu...**

Jsou to stejné kapely, které se označují pojmem britská invaze. Jsou to Beatles, Kinks, Rolling Stones, The Who.

### **To je zvláštní, že se nikdo tady nedostal k těm pozdním 60. letům ne?**

Ne, a někdy to je pro mě celkem frustrující, že se lidi nepohnuli dál. Je tu tolik dalších věcí, ale lidi o ně nemají zájem.

### **A ty poslucháš třeba Jefferson Airplane nebo Grateful Dead?**

Ne, proč bych to dělal, já nejsem z Kalifornie. Americký kapely a scéna mě vůbec nezajímá, nemá to se mnou nic společného.

**Ale vždyť to jsou taky stejný šedesátky.**

Nejsou, je to úplně jiný. Byli to jiný lidi, na jiným kontinentě. A jasně, vím o nich, slyšel jsem je, ale vím, že mě nic neříkaj. Zpívají o životě v Kalifornii v Americe. 60. léta v Americe jsou úplně jinej svět než 60ky v Británii.

**Ale ty jsi rodilej mluvčí, co ostatní. Podle mě třeba texty pro něj taky myslím nejsou důležitý. Takže to nemůže bejt jen o textech.**

Nejsou. Je to o hudbě na úplně základní úrovni.

**A co je tedy ten aspekt, který to dělá tak jiný?**

U hodně písniček ze 60. let můžeš vzít kytaru a zahrát to. U americký hudby ne. Potřeboval si.... Myslím, že to byl jiná úroveň hudebnictví.... (je v rozpacích) Prostě to nezní britsky.

**No a co třeba kapela jako Cream, která hrála od roku 66 a byli to Britové.**

To jo, ale Cream byli super-group. Clapton byl nejlepší kytarista, Jack Bruce nejlepší basák, Ginger Baker nejlepší hudebník. Nebyla to parta kamarádů ze stejný školy, kteří si řekli pojďme založit kapelu. A o Cream se ví, že se navzájem nesnášeli. Nebyla to kapela.

## **Příloha 2 - Rozhovor Miroslav Ševčík**

### **Jak ses dostal poprvé do Woodstocku?**

No myslím, že to bylo v době kdy jsem se vrátil ze Států a zjistil jsem, že moji kamarádi si otevřeli hospodu, tak jsem se přišel podívat.

### **Takže ses s nimi znal už dřív?"**

My jsme se znali už dřív než to otevřeli protože kluci prodávali CDčka, měli krámky po Praze na různých místech, se stěhovali a tak nějak se rozhodli, že by k tomu byla dobrá hospoda.

### **A to byli jaký kluci?**

To byl Marek s Martinem (And the End)

### **Dušan ne?**

Dušan v tom nebyl vůbec zainteresovaný myslím, nikdy, vlastně oni dva jenom, Dušan neprodával CDčka, nebo možná jo, ale nikdy v krámku co si otevřel Marek. Toho jsem poznal jako prvního, věděl sem že má krámek, tenkrát začínal, nebo já se o něm dozvěděl, že má krámek u Karlového mostu. Tam jsem za ním byl, protože jsem... takhle, chtěl jít na nějaký koncert revivalu Beatles, a právě jako jeden z revivalu jsem našel kluky šel jsem se na ně podívat a tam jsem se s nima seznámil v podstatě. A on to nebyl vlastně revival Beatles, oni to tak teda sice psali, ale oni v té době hráli hráli hodně i své věci, což se mi hrozně líbilo, protože to bylo v tom duchu 60. let, měli vlastní písničky, tak proto jsem se s nima seznámil. A zjistil jsem, že Marek má krám a já sháněl nějaký konkrétní CDčko, tak jsem se tam vypravil, slovo dalo slovo, dali jsme se do řeči, seznámili jsme se pořádně, a od té doby se známe, tím pádem se znám i se zbytkem kapely. A pak teda jeden podzim když jsem se vrátil, protože jsem na léto jezdil pryč, tak jsem zjistil, že si otevřeli hospodu, tak jsem se přišel podívat. Tenkrát to nebylo úplně jejich ta hospoda, měl to otevřený nějaký jejich kamarád, tak oni to s ním dali dohromady, že on si otevřel hospodu a oni že budou s ním dělat a u toho budou prodávat CDčka. A tím, že jsem se seznámil s nima, tak jsem se přišel sem podívat a pak

jsem měl i svojí kapelu chvílí, takže zase další lidi. To byli třeba Ondra Skoumal a Honza Chvátal (Brouci band), který se znali spolu. A všichni jsme se prostě znali a jsme kamarádi a tak to vzniklo.

**A vy když jste hráli taky covery nebo vlastní?**

My jsme hráli covery, snažili jsme se potom i složit něco, ale tím, že jsme netrvali moc dlouho a že já jsem jim odjížděl na léto tak to nemělo dlouhý trvání, aspoň teda se mnou. Pak oni ještě jednu nebo dvě sezóny pokračovali dál, protože místo mě tam přišel ten Ondra a pak jeden z členů odešel, nebo ho vyhodili spíš a místo něj nastoupil Honza Chvátal.

Takže hráli v týhle ty kapele no a pak se seznámili, protože ta naše kapela nebyla nic moc a jsme takový začínající hudebníci a tihle dva nás talentově převyšovali, takže se dali dohromady s těma oficiálníma revivalama.

**A vy když jste hráli, měli jste třeba nějakou vizáž šedesátkovou?**

My jsme se snažili, aspoň v té době, kdy jsem tam já působil, oni pak odehráli víc, když jsem tady nebyl. Snažili jsme se, aby to mělo nějakou vizáž, takže nějaký černý košile akorát, aby to nebyl každá pes jiná ves. Takže jenom černý košile, nebyl to klasickej revival jako takovej, kterej se snaží hrát jednu skupinu, my jsme hráli všehochuť 60. let. Věci, který jsme tenkrát objevovali, protože jsme byli mladý a líbily se nám, tak jsme to hráli. A pak já jsem složil jednu písničku a ten kluk Adam Nešikar(?), kterej to založil se mnou, tak taky složil jednu nebo dvě. Ale to jsme hráli jednou dvakrát, jinak jsme hráli ty covery no.

**Mě se zdá, že teda většina kapel co se tady kolem toho pohybovala, tak se jim vlastně líbila ta hudba a brali z ní tak nějak všechno, plus občas něco vlastního.**

Přesně tak, třeba Endi ti jsou daleko starší, už počítaj 20 let nebo kolik, tak ti taky hráli covery a pak začali v tom duchu skládat své věci, a když já je poznal, tak měli svoje první cdčko a byly to všechno jejich věci česky, texty ale v tom duchu 60. let a to se mi líbilo.

### **Mám se vůbec ptát na to co je duch 60. let?**

Co to je duch 60. let (Směje se). No pro mě je to asi to, co jsme tady zažívali nebo co jsem já zažíval. Že člověk objevuje tu muziku, poznává víc těch kapel a víc těch písniček než jenom to, co slyšel v rádiu, protože se pozná s lidma, který se tomu už věnovali, takže toho znali víc a seznamovali mě s různěma věcmi. A prostě ta hudby té doby se nám hrozně líbila a chtěli jsme i dělat svojí muziku v tom duchu, aspoň pro začátek, tenkrát tam nebyla žádá ambice dělat něco co by nebylo přímo napojený na 60. léta. Takže v tom je ten duch, prostě se nám ta muzika líbila té doby, a chtěli jsme ji hrát, takže nejdřív covery, a pak že budem zkoušet psát vlastní věci.

**No a jak to pak vypadalo v tom Woodstocku v průběhu, říkal jsi, že se to dost změnilo. Jsi mluvil třeba o tom, jak se tady diskutovalo o tom, jak se co má hrát, kdo hrál na jaký nástroje. A nezaslech jsem, že by tohle někdo řešil.**

Víš co, to se tak nějak vytrácí tím, že lidi stárnou, tehdy jsme neměli nic jinýho na práci, protože nám bylo nějakých dvacet, mě teda trochu víc, ale neměli jsme jiný starosti než se zajímat o hudbu, a to jsme pořád jenom probírali, protože nás to bavilo, a snažili jsme se to napodobovat a učit se to.

### **A ted' už to umíte?**

No někteří z nás se to naučili docela slušně, dva z nich hrajou profesionálně, a navíc byli mnohem víc talentovaný než my, takže o nich se dá říct, že to uměj. Uměj na ty nástroje hrát, naučili se pak i basový party. O nich se dá říct, že to jsou opravdu muzikanti, my jsme takový šumaři hospodský.

### **A je opravdu potřeba bejt tak dobrej a všechno to znát aby člověk moh hrát šedesátky?**

Tak oni ty věci co jsme hráli byli věci na který jsme stačili, pak poznáváš toho víc, víc se toho naučíš, tak se snažíš hrát i ty zajímavější a složitější věci, ale tak daleko jsem se nedostal, protože moje zájmy se rozptylovaly, a neměl jsem na to tolik času.

**A když se řeknou šedesátky, tak to je takovej dost širokej pojem, tady se mi zdá že ty šedesátky jsou dost ohraničený a**



### **končej rokem 66 nebo 67.**

No my jsme si z toho dělali i legraci, že Marek neuznával cokoli co se natočilo od 1. ledna 1970. Což nebylo úplně přesný, ale znělo to vtipně. Oni byli zaměřený vyloženě na ty 60. léta.

### **Ale i 69 jsou šedesátky, třeba Hendrix.**

Ale to mi tenkrát nějak nepřišlo že šlo o Hendrixe nebo art-rock, to až postupně, zvláště, když ti kluci se naučili hrát na kytary dobře, tak zjistili že hrát Pink Floyd je taky fajn a že to taky jde, a už jim nestačej odrhovačky na 4 akordy a chtěj dělat něco i složitějšího. Ale co se týče Marka s Martinem, tak Marek hodně takovej ortodoxní, nebo jsme si to o něm mysleli, a ten se držel hodně v mantinelu těch 60. let, to ho nejvíc zajímalo a tvrdil, že co se natočilo po 60. letech je jenom reckyklace a moc současná hudba ho nebrala. Ale ono se všechno přejí, takže pak taky zabrousil do těch rannejch sedmdesátek. Nechci říkat, že by o tom nic nevěděl, jen ho bavily hlavně ty 60. léta. Což nás teda ze začátku taky, pak jsme objevovali Pink Floyd a další. A to funguje v podstatě i dál. My jsme prostě začali u 60. let, protože jsme měli rádi Beatles, to bylo takový stmelovací pouto pro nás. Byli jsme takový beatlemaniaci, i když se to pak zvirtlo v to, že bejt v nějakym fanklubu, kterej měl pod palcem člověk, kterýho jsme moc neuznávali, protože jsme se o tom dozvídali víc věcí a měli jsme pocit, že jsme chytřejší než on, takže říkat si beatlemaniaci bylo spíš urážející. Tohle bylo pro takový fanoušky vyloženě, my jsme to brali, že toho víme víc a jdeme do hloubky. Kluci (Ondra s Honzou) byli opravdu fanatici, sbírali dokumenty, kdy co se přesně a jak natáčelo a co přesně tak kdo s Beatles hráli. To jsem já původně taky dělal, ale neměl jsem na to tolik času, ani výdrž ani vůli se to učit, takže mě samozřejmě předběhli.

### **A to se dělo všechno ve Woodstocku, že jste se scházeli tady?**

To byl takovej meeting point, taková základna, protože tady bylo to společný téma, a tím, že jsme byli kamarádi, tak z toho vyplývalo, že nemáš co jinýho, než chodit sem, když tady je všechno co tě baví.

### **Ale mě se zdá, že se toho všichni tak nějak přeposlouchali?**

### **Když už teda i ten Martin s Markem...**

Všichni ne, Marka to nepřestalo furt bavit, pořád je do toho zapojenej, kupuje ty CDčka a desky, Martin taky, ale ten má větší záběr, dokáže vnímat i věci mladší.

### **Protože když se na to podívám tady, tak to je prostě Beatles, Stouni, Anglie**

No jasně, to je taková srdcová záležitost, která tam furt je. Samozřejmě když už jsi slyšel všechny ty hity milionkrát, tak si chceš pustit něco jinýho, ale nikdy to nešlo jiným směrem. I ty kluci jako Ondra s Honzou a já jsme tu začali pouštět věci co se nám začaly líbit jak šel čas v těch 90. letech a dál. Petera Gabriela a dál, normální muziku, dneska už je to taky oldies.

### **A bylo to teda vždycky o tý muzice spíš než o těch ideálech.**

Ne, v tom ideály žádný nebyly, lidi neměli nic jinýho na práci, než chlastat a bavit se muzice, a samozřejmě ji i hrát. Takhle jsem to vždycky viděl, a bylo to fajn dokud byl člověk svobodnej a mladej, tak si nemusel nic jinýho řešit, než hudbu a chlast. Prostě kamarádi se tady scházeli, který měli ty samý zájmy a byly schopný prosedět hodiny a klábosit o tom, jak se co hraje a tak. Tak jsem to vnímal, oni tady trávili daleko víc času, takže možná probírali jiný věci.

### **No a teď se to tady ale proměnilo, myslím lidma.**

No jasně, tenkrát jsem ani nevnímal, že by tady byl někdo jinej než my. A občas jestli někdo přišel tak jsme to neřešili. To by věděli barmani kolik sem přišlo „cizinců“, prostě lidí mimo kruh. Ale já vždycky chodil za kamarádama, bylo to taková základna, takový doupě, tady je druhej domov, taková klubovna.

### **A kdo byl v tom kruhu?**

Spousta lidí, některý chodili častějc některý míň, známý Marka s Martinem, hudebníci další. Sou další lidi, se kterejma já nemam vazbu. Minimálně těch prvních 10 let, celejch 10 let to byla klubovna. Teď se to rozměnilo a vytrácí, to souvisí s věkem, lidi maj jiný starosti než chlastat a probírat muziku, maj rodiny žejo. Takže začali chodit lidi z ulice, který s tím neměli co do činění, nebyli součástí klubu, ale pořád tím že to byl jejich bar (Marka s Martinem) tak se ta atmosféra udržela.

**Mě se třeba zdálo, že jsem do toho trochu náhlídnul, když byl teď ten koncert Mňouka a Šmekoraldy. Tak jsem si představoval, že to tak muselo vypadat.**

Přesně tak, ten Lukáš s tím druhým to byl vlastně asi první revival, kterej sem viděl. Kde hrál ten kluk co hrál s Lukášem, tenkrát měl o hodně kilo míň a připadal mi úplně suprovej. A tam (klub na Vltavské) jsem viděl, oni se jmenovali Generations myslim, to jsem byl úplně uchváceněj. Protože hráli i věci, co já jsem pořádně neznal od Beatles, neměl jsem ten katalog celej úplně naposlouchanej. A pamatuju si oni hráli Hey Bulldog, sem si říkal, to je úplně boží písnička, to si musím zjistit co to je. To vyšlo na nějaký žlutý ponorce album (Yellow Submarine) a tu jsem neměl naposlouchanou, takže jsem se k tomu dostával. A teď mě napadá, že oni proti nám mladší, ono tam nějakých 10 let bude. Ale tak to je i mezi mnou a Ondrou. Následovníci to jsou, ale ne o tolik mladší, takže nejde říct, že by nastupovala nějaká nová vlna, nějaká nová generace.

**Mě se právě zdá, že tu žádná není.**

Není no, takže to je další vysvětlení toho proč to vyprchává trošku ten genius loci, ale občas sem pořád zajdou tyhle lidi. Takže, taky to pořád nekončí, pořád tady máš Beatles na jídeláku...

**A kde se vzala Katka (nová majitelka)?**

Katku já moc si nepamatuju, musel sem ji tady vidět, že sem chodila pít. Ona pak taky odjela, nebo byla nějak mimo, ale tím, že se znala s klukama taky, tak to potom si dali říct, že potřebujou změnu a ona do toho šla, ale jaký byly její důvody se musíš zeptat jí.

**Teď budu asi trochu sugestivní, ale když jsme byli na tom Zvonimírovi a Šmėkoraldovi tak jsme to s přítelkyní poslouchali a říkali jsme si, to je fakt super a říkali jsme si čím to je, co z toho dělá ty šedesátky. A uvědomili jsme si, že to jsou asi ty dvojhlasy. (No jasny, taky) Dokud hrál sám tak to byla taková hospodská písnička s kytarou a až ve chvíli kdy tam byly ty dva hlasy tak to byly ty šedesátky.**

Víšco, Lukáš má svojí kapelu Basketles a hraje na Palmovce, a já je

asi neviděl, možná jednou. Ale jsou revivaly a revivaly. Oni nejsou úplně takový... Tím, že já jsem kamarád s Honzou a Ondrou a vím jak jsou hudebně zdatný, tak samozřejmě všichni ostatní jsou pro mě ne horší kategorie, ale nižší level. Takže i to, co kluci tady předváděli bylo asi lepší než co já bych dokázal zahrát a zazpívat, protože se tomu nevěnuju, ale na jejich úroveň to nedosahuje.

### **Je teda důležitý u těch revivalů jak dobře to hrajou?**

Sou samozřejmě revivaly, který jsou na nějaký úrovni a pak jsou kluci, který to maj rádi jako jsme to kdysi měli rádi my a hrajou to na úrovni jako my když jsme začínali.

### **A co teda čekáš od dobrýho revivalu?**

No, hlavně že to nebude falešný samozřejmě, že ty party budou umět, že ty hlasy budou ladit.

### **A že to bude stejný?**

No hodně podobný, když už to má bejt revival tak se maj snažit aby to bylo hodně stejný, i když mě taky moc nebaví už tyhle show komerční, když oni to dělaj profeisonálně, maj ty obleky všechny a stylizujou se přímo do toho. To je hezký jednou za čas se na to podívat, ale to je pro to platící publikum, ale není to to důležitý, mě stačí když kluci se sejdou a zahrajou na kytary v hospodě to se mi líbí furt, přijde mi to fajn. Tamto je komerční záležitost, není to, že kamarádi hrajou spolu dohromady. Tenkrát jsme se tady všichni sešli a až jsme toho dost vypili tak chytli kytary a začalo se hrát a hrálo se několik hodin, a hráli jsme co nás bavilo, 60. léta Pink Floyd, všechno možný.

### **Ted' nerozumím, na jednu stranu to má bejt co nejlíp zahraný, ale na druhou stačí když si to zahraješ s kámošema.**

No když bych chtěl poslouchat revival, tomuhle neříkám revival, tohle hrajou lidi bez toho, aniž by jim někdo za to platil, ale hraješ si věci který tě bavej, pak ty nároky nejsou vysoký. Vlastně revivaly mě moc nebaví. Jen čas od času je fajn vidět někoho, kdo to umí, a dělá to líp než ty lidi v hospodě.

### **Příloha 3 - Rozhovor Honza Chvátal**

#### **Jak ses dostal k Woodstocku?**

Přes kluky, co to zakládali. Znáš Marka a Martina? Ti by ti k tomu řekli nejmíň. Já sem se seznámil přes kolegu z kapely (Ondra Skoumal). Kdy to bylo... Maturoval jsem, ne on maturoval. My jsme tenkrát měli jako náctiletí kapelu s kamarádama, začali jsme hrát bítlsáky a začal jsem hrát na kytaru a po pár letech jsme říkali, že chceme lepší kapelu, tak jsme dali inzerát do nějaký anonce nebo do muzikusu, že hledáme bubeníka a ozval se právě Ondra Skoumal. Tak jsme spolu začali hrát a právě jsme kupovali CDčka bítlsácký a kluci Marek s Martinem měli krám na Starým Městě, Oldies but goodies myslím se to jmenovalo. A oni tam měli spoustu CDček, kde byly outtaky, nevydaný věci a session nahrávky těch bítlsáků co nás zajímalo. Tak mě tam dotáh a tam jsem se seznámil s barmanem co tady pak byl, s pozdějším majitelem Márou a Martinem. Ty tam byli, pak se přestěhovali s tím krámem na Jiřího z Poděbrad, tam byli taky pár let a furt měl Marek takovej sen, že by to chtěl spojit, že by si otevřel hospodu, kde by se ty CDčka a LPčka zároveň prodávaly a lidi by přišli, pustili si to CDčko a dali si k tomu pivo, že by byl ten byznys k tomu, protože vždycky v tom krámě bylo 20 lidí a pouštěli CDčka jeden přes druhýho a nešlo to pořádně zhodnotit, protože furt někdo něco chtěl. Tak si říkal, že by bylo super udělat hospodu, tam by se to rovnou objednávalo, prodávalo by se to tam, bylo by to vystavený na zdech, pustila se k tomu ta muzika, lidi by si dali pivo, a prostě by z toho byl kšeft. Umysl to byl dobrý... A tak to vzniklo. Že kluci přes jednoho člověka, Jirka Šimák, ten v 50. nebo 60. letech hrál v Crazy Boys s Miki Volkem, emigroval do Austrálie, a pak se sem vrátil a dělal tady byznys. Tak s ním se domluvili, že tady otevrou tu hospodu, tak to vzniklo 2003, někdy v létě jsme to tady budovali, támhleto podium bejvalo na druhý straně, pod tim sou desky, ty máme ještě podepsaný každej jeden singl, a tak to vzniklo. To je celý.

### **Takže to byla myšlenka, že by to bylo pro vás hlavně?**

No pro nás, pro kluky co měli ten krám. Marek byl do toho nejvíc zapálenej si myslím, tak ten chtěl svoji hospodu s tou muzikou, s prodejem CDček a aby si lidi o tom mohli pokecat a že se tady bude hrát na kytary, dělat koncerty a bude to hospoda přátel týhletý hudby a zároveň se tady budou dělat takovýhle akce, tenkrát za starejch časů sem chodil Petr Smolek, jeden z největších sběratelů rock'n'rollu u nás, tak se tu dělávaly přednášky, třeba o začátkách rock'n'rollu, a přines nějaký CDčka a vyprávěl o tom historii a to byly celovečerní pořady, kdy jsme tady seděli a on přednášel, a nebo jsme tady kecali, chlástali a nakupovali CDčka a bylo to takový pěkný. Takže ten důvod byl spojit tohleto a aby si lidi mohli dát to pivo.

### **A já jsem slyšel, že to byla hodně uzavřená společnost.**

Tak chodili sem z drtivý většiny kamarádi Marka s Martinem a kamarádi jejich kamarádů, takže svým způsobem to byla poměrně uzavřená společnost, když sem přišel někdo úplně cizí a neměl k tomu úplně vztah, tak si myslím, že se tady dlouho neohřál a už se sem třeba nevrátil, protože to je tady takový, co si budem povídat, tenkrát to tady bylo dost... řekněme, že obsluha nebyla jako v pětihvězdičkovým hotelu, restauraci a bylo to takový hodně lidový, takže když někdo trochu zlobil, tak se se zlou potázal. Takže bylo to hlavně přes známý a většina lidí tady umí na něco hrát, hraje v nějakých kapelách a maj k tomu vztah. Takže uzavřená společnost v tomhle smyslu, ale hospoda byla samozřejmě otevřená pro všechny.

### **A možná ještě víc zpátky, ty jsi hrál v nějaký tý kapele Beatles než ses s nima poznal?**

No, akorát, že tenkrát jsme nebyli ještě vyloženě Beatles revival, že

bychom hráli jenom Bítlsáky, měli jsme takovou kapelu, jmenovali jsme se The Chords a to jsme hráli obecně kapely z 60. let. Všechny ty Hollies, Kinks a podobně, něco podobnýho co hrajou And the End, tak jsme začínali. A pak s Ondrou v roce 2002 nám přišla nabídka, že bysme mohli hrát v (???) protože se rozpadali na dvě poloviny, takže v té době jsme to začali dělat čistě jako Beatles revival a od té doby jsme se tím začali i živit.

### **A k těm 60kám ses dostal kdy nebo jak?**

Já už nevím, kolik mi bylo, ale pamatuju se, že jsme šli se základní školou, mohlo mi bejt tak 10, tak na Strašnický u metra mi kamarád ve walkmanu pustil Can't buy me love a já jsem nevěděl, co to je za kapelu, já jsem poslouchal samý srágory, chlapecký kapely a podobně a Dalibora Jandu, co nám doma pouštěli rodiče, a já jsem nevěděl co to je za kapelu, jen sem slyšel, že někde existovali nějaký Beatles, a že to je dobrý. Tak mi pustil tuhle a říkám: Jé, to je přesně ta písnička, co se mi hrozně líbí, tak to sou teda ty Beatles jo? Říká: No to sou Beatles, a já mám doma ještě LPčka a kazetu. Hned za 14 dní jsem si přes jinýho kamaráda nahrál na kazety kompletní diskografii Beatlesáku a od té doby jsem myslím asi pět let neposlouchal nic jinýho než jen ty Beatles. Fakt, od rána do večera jenom je. A díky tomu jsem se začal učit na kytaru, protože já hrál jako malej na akordeon v lidušce, klasiku, a v dechovým orchestru Pražská Vršovanka.

### **Takže to nebylo vůbec od rodičů?**

Ne, to vůbec. Doma se poslouchal Zmožek(?), Na české a moravské svatbě. Táta má rád country, takže hodně tyhle ty věci a jak říkám i Daliborové Jandové a Michalové Davidové. Rodiče jsem, řekněme, k týhle hudbě přived já.

Takže přes tohohle kámoše, a pak jsem si stáh ty bítlsáky. No a pak, když jsem potkal Ondru Skoumala, tak ten mě přitáh na ten krám na Starý Město, do Prokopský. A tam teprve mě kluci říkali: Hele,

ale vždyť jsou i Johnny and the peacemakers, vždyť jsou i Hollies, vždyť jsou Kinks, vždyť jsou Rolling Stones. A pak jsem se začal seznamovat s těma kapelama 60. let.

**No a teď se dostáváme k některým problémům, který já v té diplomce řeším. Třeba to, všichni mluvej o 60kách, ale ty 60ky pro všechny lidi tady ve Woodstocku končej rokem 66 v zásadě, 67 maximálně.**

To si myslím, že končí pro Marka, on to teď má do roku 73 myslím, dřív to měl tak, že do roku 69 a co se vydalo 1.1. 1970, tak už to byla největší sračka na světě. To už samozřejmě teďka změnil, ale dřív to tak měl no.

**Myslím, že ale jde o scénu skoro jen britskou, a skoro jen tu modovou, beatovou.**

Když bych to bral čistě jako Marek, tak ten znal všechno. Začal sbírat Američany, pak českou muziku 60. let. A dneska má doma všechno. Nějaký 90ky 80ky asi ne, ale 70. léta má taky pokrytý. A dřív to tak hodně měl, že jel všechny ty vzácný a raritní kapely těch dob a všechny mono verze a singly, různý vydání. Mě to bylo vždycky jedno, ale samozřejmě jsem ty kapely objevoval přes kluky, takže mě se to líbilo, neříkám, že všechno, ale Marek v tobě doved probudit takovej zájem o tu hudbu: To si musíš prostě koupit chlape, to už nebude! Tak já si to koupím, dobře, Marku, děkuju. Pak jsem si to pustil dvakrát, zjistil, jsem, že Searchers jsou hrozně blbá kapela, to se ale nesmí říkat Markovi, tak jsem to zase prodal: Proč to prodáváš ty blbe!

**Vždycky jste tím pádem řešili hlavně tu muziku, nešlo tam o nějaký ty ideály třeba toho poselství těch 60. let, který se k tomu někdy přisuzují?**



Co mě se týče, tak to bylo vždycky o muzice a o nástrojích. Tím, že jsme hráli v kapele, všichni vlastně. Vždycky se řešili kytary a co vyšlo na CDčkách, jak je tady na písničce sólovka, kdo ji hraje. Kecali jsme o koncertech a takovejch věcech, ale samozřejmě i o normálním životě jsme se bavili. Ne že bysme tady seděli a vždycky: Tak co vyšlo novýho? Normálně, jdeš do hospody a kecáš o věcech, o který máš společnej zájem.

**A teď nevím, kdo to zmínil, snad Mirek, duch doby 60. let. Je něco takovýho pro tebe?**

Já nevím, co se tím přesně myslí?

**To já taky ne.**

Duch doby, když si to tak vezmeš, byla to naprosto revoluční a výjimečná doba. Ať už v oblékání, v uměleckém světě, co vznikalo za hudbu, která je dodneška prostě funkční a pořád se k ní vracej. Dodneška se dělaj miliardy cover verzí starejch písniček kolikrát, když to řeknu blbě, tak mladší generace neví, že jsou to písničky, který napsal někdo před 50. lety. Vznikalo spoustu dobrejch věcí co se umění týče, mody, malování, bylo to hrozně plodný období. Který nám se samozřejmě líbí.

**Mám teď spíš než otázku, myšlenku, a zajímalo by mě, jestli se s ní ztotožníš nebo ne. Domnívám se, že většina lidí tady, který tady byly v době toho vzniku a tvořili tu skupinu, tak se hodně vzpomíná ani ne na 60ky ale spíš na to jak jste byli mladý v té době...**

To tak dávno není ne, 15 let. Mě bylo dvacet, teď je mi 34. Nějaká velká vzdálenost časová... možná je vlastně, možná si to nechci připustit.

**Jo, jestli se na to díváš s nějakou nostalgií?**

Tak svým způsobem jo, člověk zažil spoustu historek. Byla tady spoustal legrace, spousta šílenejch věcí, co se tady odehrálo, tak na to člověk samozřejmě vzpomíná.

### **No a ty hraješ v těch Broucích, což... říkáte si, že jste revival?**

No my jsme revival. Brouci band Beatles revival. Když hrajeme převzatou muziku, tak jsme revival, to je jasný. Každá kapela která hraje cover verze tak je revival, ne když udělá coververzi po svém. Ale když lidi se snažej to dělat v kostýmech a hrajou ty písničky ve stejnejch formách, jako to bylo nahraný, tak to je prostě revival. A protože těch revivalů je víc, tak se odlišujeme názvem, protože těch kapel, který hrajou bítlsáky je miliarda.

### **A co teda dělá dobrej, kvalitní revival?**

Co si myslím já, tak je to především,aby to byli dobrý muzikanti, který dobře hrajou hudbu. Aby to zahráli co nejpřesnějc, nejdvěřjc těm originálním nahrávkám, a snažili se napodobit atmosféru, jak to asi tenkrát v tý době mohlo bejt. A tím, že máš k dispozici všechny videozáznamy, tak máš nějakou představu jak to vypadalo, tak se to snažíš napodobit. A protože jsme všichni muzikanti a fandové do toho nahrávacího procesu, a jak se to tvořilo, kdo co hrál, kde, kdo, co zpíval tak nás strašně bavilo a baví dodneška, tak nás to bavilo pitvat a snažili jsme se to pak přenášet i na pódium, aby to znělo co nejpodobnějc a co nejpřesnější. Není to jenom o těch kostýmech a že si koupíš tu samou kytaru, dáš si na hlavu paruku a oblíkneš se do černýho saka, když mluvím konkrétně o Beatles

### **To je spíš to co chtěj ti pořadatelé?**

Protože pořadatelé nejsou většinou muzikanti, ale řečeno hodně zjednodušeně řečeno bába na úřadě, která dělá městskou slavnost a

chce tam aby zahráli kluci písničky Beatles. A jí je úplně jedno, jestli zahraješ dobře nebo blbě, jí jde o to, aby tam někoho měla, ten člověk byl hezky oblečenej a zahrál She loves you, yeah, yeah, yea. A jestli v tom uděláš 20 chyb a ty vokály neladěj, to ona už nepozná a nepozná to 99 % lidí. V tom my jsme se třeba hodně spletli. My jsme šli především po tý muzice, po tom živým přednesu a úplně nás to nezajímalo, nechci říct jak to bude vypadat, to my jsme ty kostýmy měli, to k tomu patří, ale řekněme, nepřikládali jsme tomu důležitost, protože jsme si říkali, že se odlišíme tím, že to budeme hrát dobře, protože ty ostatní revivaly to hrajou blbě, nebo hůř než my. No a myslím si, že jsme se v tom spletli. Nás chválej vždycky zvukaři, jiný muzikanti s kapel, ale běžnej posluchač tomu to je jedno, ten ti to pochválí: "To bylo hezký kluci, my jsme tady měli minulej rok jinou kapelu a oni to hráli taky pěkně". Teď jim nevysvětlíš, že oni to zpívaj o dva tóny níž, protože nevyzpívaj ty vysoký tóny, že to hrajou jinak, zjednodušenějc.

### **David o vás říkal, že hrajete Beatles naživo líp, než Beatles.**

David je možná trochu neobjektivní, protože jsme kamarádi dobrý. Ale myslím, že David třeba pozná přízvuk. To nám, když jsme hráli v zahraničí, říkali, že vy jediný zníte výslovností, že není poznat rozdíl, že máte liverpoolskej přízvuk.

Paradoxně, když to řeknu blbě, já kolikrát ani nevím, co zpívám a jaký slova zpívám, protože to mám naposlouchaný od malička, jak jsem poslouchal ty kazety, že jsem jenom opakoval „zvuky“. A třeba ani nevím, co je to za slovo, teď už samozřejmě jo, ale tehdy jsem jen opakoval, co jsem slyšel z té nahrávky. A ve výsledku to pak od toho člověka zní nejpřirozenějc, „on to má naposlouchaný i s tím přízvukem“ třeba sem ani nevěděl, co zpívám za slovo.

**A proč zrovna ty 60ky. Evidentně jsi tomu zasvětil dobrejch 10-15 života, možná ještě dýl. Tomu vyšperkovat ty Beatles k dokonalosti.**

Byl to koníček a práce teď už.

**Ale proč zrovna Beatles, člověk si může vybrat spoustu interpretů nebo dob.**

Nojo, ale já jsem je neznal. Já znal na začátku jen ty bítlsáky, z toho jsem vycházel a našel jsem přes inzerát toho Ondru, kterej měl stejnej zájem, takže jsme spolu jeli jen ty bítlsáky, pak jsme začali hrát v tom revivalu. V té době jsme už poslouchali jiný kapely, ale tohle je taková ta životní láska. Když to řeknu blbě, každě začínal na Beatles. Je to nejlepší kapela všech dob na světě, jedna písnička hezčí než druhá. Poslechneš si desku, řekneš si tam každá písnička mohla bejt singl. Kdyby ta nejhorší kapela na světě udělala nejblbější písničku od Beatles tak za ní budou rádi žejo. To co Beatles napsali za minutu a dali to tam jako vyplňovák, protože měli deadline s vydáním desky. Což je taky šílenost jak oni vydávali desky strašně rychle, jakej tlak tam byl. Tak jaký psali neskutečný písničky a všechno to jsou hrozně hezký, melodický a jednoduchý věci na poslech pro běžnýho posluchače i pro člověka, kterej Beatles neposlouchá. Znáám spoustu lidí, co by si Beatles nesputili, ale když jdou na koncert, tak jsou z toho hotový. Je to muzika na kterou se dá skvěle tancovat, všichni to znaj, protože pořád se to hraje v rádiích a pořád je to muzika strašně dobrá, i v dnešní době jsou ty písničky strašně dobrý, pořád to funguje. Když dneska vyjde něco od Beatles nebo se udělá reedice, tak je kolem toho hrozný haló. Když se dostali na Spotify, tak měli šílený čísla poslechů, to žádná jiná kapela na to nemá, možná někdo jo, ale byl to unikát. Tím neříkám, že by Stouni nebo Kinks byli horší, ale bítlsáci jsou nejprístupnější pro obecný publikum, univerzální. To si poslechne desetiletý dítě i 70letý člověk. Není to nic blběho a ty texty pozdějc měli taky skvělý. Strašně přístupná muzika a přitom není blbá.

## **Příloha 4 - Rozhovor Marek**

### **Proč jste se rozhodli pro šedesátkový bar?**

Protože ty CDčka byly na ústupu v tom roce 93-92 a já nechtěl zabalit tu živnost (prodejnu hudebních nosičů) a říkal jsem si s hospodou by to nebylo špatný, protože máme spoustu známejch a stejně jsme chodili do hospody. Tak by ti lidi chodili ne do hospody tam, kam jsme chodili, ale do hospody, kterou by měl někdo z nás. A ještě by tam byla ta muzika.

### **A proč šedesátky ale?**

Protože si myslím, že šedesátky jsou nejlepší. A nic takovýho tady není. Kdybych to měl jako Hausba(?), tak jich je mraky přece. Já jsem už ten krám měl striktně. To už byl totiž bigbít, já byl jedinej kdo měl takhle striktně krám. Oni to všichni zabalili během roku, takovejch pokusů tady bylo hodně, bluesovej... Takovejchle šílenců je pár, to neuživí. A ještě nejsme tak velká země. Teď ještě vlastně nebyl internet. Ono se to dneska zdá divný. No počítače nebyly, tohle by fungovalo jen kdyby byl internet, propojit to s nějakou databází na internetu a prodávat to takhle. Takže jsme to udělali s hospodou, že hospoda tomu pomůže. No, a že to bude atypická hospoda, a to byla.

### **A proč jste to pojmenovali Woodstock, mě se zdá, že všichni posloucháte spíš britskou hudbu.**

No Woodstock, protože to je známý. Martin snad chtěl, aby se to pojmenovalo BackBeat (název obchodu) a taky to tam bylo na tý výloze dlouho, ale ten blbec to udělal blbě a napsal tam BackBeet.

### **Takže to nemělo spojitost s hippies?**

No, mělo. To je takovej symbol, takový zakončení těch 60. let

## **A pro vás to mělo význam? Jestli jste nějak prožívali ty ideály hippies?**

Ne, to ne. Já se přiznám, že mám rád tu muziku, ale čím dál tím víc mě serou ty hipíci jako takový. Ta láska a mír to všechno je bezvadný, to samozřejmě každé normální člověk asi to... Ale to jsou ty co dneska dělají tu politiku, to jsou ty bejvalí hippies, a to je podle mě nahovno. Takže ideály se zvrty, tady zůstaly nějaký podivný hodnoty a podivný práva, který nevím kde vzal někdo štempl. Takže mě to bylo čím dál víc cizí jo, a ty, v tom blátě souložící osoby... Říkám v té době ve dvaceti se mi to taky líbilo. Ten film Tři dny lásky a míru a ten dokument je pěkný. A já to mám rád všechno, i ty folkaře toho Richieho Havense... Já jsem měl rád tu muziku veškerou, tak jsem to pojmul, že ten název Woodstock je známej. To znaj lidi který o té hudbě moc nevěděj, třeba neznaj jméno Hendrix. Tak ale ten Woodstock, o tom nějaký podvědomí je. Tam potom bylo i napsaný na té výloze: První československý rock'n'rollový klub.

## **A kdybys se zeptal, kdy jsi objevil ty 60. léta. A proč tě tehdy zaujaly, jestli bys dokázal vypíchnout ten moment?**

Já si to pamatuju přesně tohle, jsme byli parchanti, já jsem totiž s Martinem bratranci. A Martinův táta měl doma nějaký desky a mezi nima byli Beatles. A měl k tomu nějaký vztah, takže tam byla deska Beatles 62-65 a já jsem do té doby mu říkal, že to je sračka určitě a poslouchal jsem Boney M. A jednou mi Martin pustil ty Beatles a já jsem si ještě nahrál na kazetu tu desku. Tam jsou vlastně AB strany singlu do roku 65. No, a tam to bylo, jako kdyby mě někdo praštil palicí do palice. Opravdu mě to změnilo život, ale teď opravdu. Já jsem se stal uchyláckým sběratelem ještě navíc, měl jsem krám a žral jsem suchej chleba abych mohl prodávat tu muziku.

### **A víš kolik ti tak bylo zhruba?**

Já nevím, jestli to bylo dvanáct, třináct let. My jsme jezdili k Martinovi na chatu a tam se chytal Bayern Drei, což bylo německý rádio. To byl totáč totiž, a tady nešlo nic sehnat. Tam kde jsem se pohyboval já tam nešly koupit desky, tam nic takovýho nebylo, takže jediné od někoho a já nikoho neznal. Já znal jen toho Martina a Dušana (druhý bratranec) Teď jsme nemohli nic sehnat, tak třeba Dušan měl spolužáka, který měl nějaký desky Beatles. Pamatuju jak přines ke mě bílý dvojalbum a to silver Beatles s tím bestem, to byla kombinace. A byl jsem fascinovanej i tak... A Martin jezdil tam a nahrával kazety kde hrával Bayern takovou hodinku oldies, tam hráli takový ty Kinsk a Herman's Hermits, Hollies a já byl úplně vodvařenej, ale ze všeho, furt ty rány se stupňovaly, ty Beatles byla první, největší, to se mi zabřesklo. A tady totiž v televizi cokoliv co se ozvalo byl ten debilni sytnezátrovej zvuk alá Michal David. Já sem opravdu lez po zdech. Tak jsem zapnul televizi, tam bylo Sanremo a Miloš Skalka, ostrý obraz a kvalitní zvuk a teď tam byly ty sanremácký sračky, takový popový srágoro. Už jako malýho mě to sralo. Bylo to takový zakázaný ovoce, nikdo to tady nešířil, nešlo to zakoupit... Proto já mám k tomu vztah, protože jak to bylo strašně těžký to sehnat. Takže já jsem tím vlastně nasáklej furt.

### **Příloha 5 - Text písně Let's go to Woodstock**

#### **Let's go to Woodstock – Zwonimír Mňouk a Wolfgang Šmekoralda**

Černá jako půlnoc temná,  
hlavou myšlenka prochází,  
od srdce mi bolest jemná,  
tu myšlenku provází.  
V hlavě mě tíží,  
jak těžkej sen

snad alkohol pomůže, dostat ji z ní ven.

Vcházím tedy do Woodstock baru,  
tam snad duši vyléčím,  
vejdu, a hned vidím Máru  
jak už mi pivo natáčí.  
Sedám za bar,  
v duši zmatek,  
hudba hraje, je zas pátek  
snad zejtra bude líp.

Tak mi nalej panák ginu,  
ať se můžu zase smát,  
klidně ať mám kocovinu,  
jen ať pak jsem zase rád.

Na tu holku zapomenu  
slibuju, že to udělám,  
jen mi nalej panák ginu,  
aspoň tady nejsem sám.

(ještě jednou to udělám)

Noční tramvaj mě zas mívá,  
ale já ji nevnímám,  
v hlavě se mě duše svíjí,  
slzy v očích zakrejujám.  
Opilej a padlej na zem  
nešťastnej snad přešlej mrazem  
nevím už vůbec nic.

Tak to chodí ze dne na den  
v noci se mnou nechce spát  
chlastám hodně jako blázen



přestávám se ovládat  
jen tři schody schody  
a pár kroků,  
denně chodím do Woodstocku  
tam je mi nejlíp.