



EVOKACE

Petr Dorůžka
ŠUPLÍK PLNÝ ZAPPY

Kronika té nejlepší hudby
pro odpůrce sladkých lží

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

Petr Dorůžka

ŠUPLÍK PLNÝ ZAPPY

Kronika té nejlepší hudby pro odpůrce sladkých lží

Copyright © Petr Dorůžka, 1981, 1988, 2016

ISBN 978-80-7511-308-5

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

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



Petr Dorůžka
**ŠUPLÍK PLNÝ
ZAPPY**

Kronika té nejlepší hudby pro odpůrce
sladkých lží

„Co děláte, když jste sám?“

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

Trpaslíci se každý týden mění, takže se nezačnu nudit.

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

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

Jak vidíte, mám spoustu fantazie.“

(Z rozhovoru s Frankem Zappou z roku 1966)

POZNÁMKA K VYDÁNÍ ROCE 2016

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

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

15. ledna 2016

ÚVOD Z ROKU 1991

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

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

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

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

ZAPPA JAKOŽTO HISTORICKÝ ÚKAZ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Z LANCASTERU DO CUCAMONGY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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