

## Překlad textu z „knižního“ formátu remixovaného vydání

**JETHRO TULL**

**WARCHILD**

**DIVADELNÍ VYDÁNÍ KE 40. VÝROČÍ**

### **Té naší show se žádný byznys nevyrovná**

*Před čtyřiceti lety plánovali Jethro Tull natočení celovečerního filmu s názvem WarChild (Děcko války) a zároveň vydání dvou doprovodných dlouhohrajících desek pod stejným názvem. Jedna z nich měla obsahovat orchestrální hudbu a druhá charakteristické rockové písně Jethro Tull. Nakonec spatřilo světlo světa pouze zmíněné rockové album. Ian Anderson vyprávěl Martinu Webbovi, co se zvirtlo a co se povedlo.*

Dne 29. září 1973 se Jethro Tull vrátili z cest. Dohráli právě svá představení A Passion Play v Bostonu v USA. Tisková zpráva z minulého měsíce prohlašovala, že na neurčito končí s živým hraním vzhledem k tomu, jak hudební kritici ztrhali živá vystoupení, konkrétně ta z Londýna. Jak se později ukázalo, nebyl to zrovna správný marketingový tah unáhleného Iana Andersona. Nicméně se náhle vyprázdnily kalendáře s daty koncertů. Co bude tato nejnápaditější a nejpilnější z anglických rockových kapel dělat dál?

Ono nechvalně známé tiskové prohlášení obsahovalo nápoředu – oznamovalo, že příští aktivity Jethro Tull se soustředí na budoucí film, který má být natočen podle muzikálu Iana Andersona. Ale v dobách před vynálezem internetu byly informace o aktivitách skupin či umělců pouze doménou týdeníků typu Melody Maker a NME v Británii, nebo Rolling Stone a Creem v Americe. Tím pádem bylo následné ticho zdrcující. Opravdu kapela ukončila své rock'n'rollové aktivity? Pro fanoušky bylo proto velkou úlevou, když hudební média v polovině roku 1974 napsala o tiskové konferenci Jethro Tull, konané v restauraci Eurohotelu v Montreaux ve Švýcarsku. Tull byli zpátky.

Tisková konference začala zdoluhavým fotografováním. Následně místní starosta prezentoval šek na 50 000 švýcarských franků (dnes v hodnotě asi 100 000 dolarů), který představoval výtěžek charitativního koncertu, jenž Jethro Tull zahráli v roce 1972 v Curychu na Hallenstadionu. Prostředky byly využity na zřízení speciálního hudebního prostoru v montreauxském mládežnickém centru. Prostor je stále využíván, i když Anderson později přiznal, že toto štědré gesto mělo postranní účel – mělo kapele vydláždít cestu k povolení trvalého pobytu ve Švýcarsku (které dostali, ale nakonec nevyužili). Komentoval předání šeku slovy: „Dar skupiny Vám a mladým lidem v Montreaux. Neutraťte to všechno najednou.“

Nakonec se Ian, Martin, John, Jeffrey a Barrie usadili před shromážděnými zástupci médií, aby předestřeli své plány na rok 1974 a aby oznámili svůj mnohostranný projekt WarChild. „V zásadě jde o příběh dítěte“, vysvětlil Anderson. „Jde o dobrodružství typu Alenky v říši divů, které pokračuje i po její smrti. Pracuje se tu s pojmy Nebe a Peklo a se silovými strukturami mezi těmito dvěma alternativami. Jde o to, jak se dívka vyrovnává s tím, co vidí a slyší a do čeho je zatažena. Ale má to vztah i k dnešnímu životu. Skupinové album je více o postavách a obecných ideách, zatímco filmové album je konkrétnější.“

### **Ta Pašijová hra, to je pořád stejná písnička**

Navrhované téma „posmrtného“ života bylo příbuzné tématu alba A Passion Play (Pašijová hra). Když se k tématu vracíme po 40 letech, jak si dnes Ian Anderson vybavuje zranění projektu WarChild? Není překvapením, že přesná chronologie se již ztratila v mlhách času. Není tedy jasné, co bylo dříve slepice – film, nebo vejce – album? Ale autor si vzpomíná, že nápad na film se zrodil v polovině roku 1973. Synopsi filmu psal, když byli na turné A Passion Play v Americe. Naštěstí se výtisk 62stránkové synopse zachoval.

Pod názvem 'WarChild – hudební fantazie' popisuje krátkou zkušenost děvčete jménem Evelyn s posmrtným životem. Nebe a Peklo jsou zde zobrazeny jako opačné strany anglického městečka. Po příchodu do Nebe, které prakticky spravuje G. Oddie & Son Ltd. (B. Úžek & Syn, s.r.o.), tam Evelyn přivítá drzý, sebejistý Peter du Jour, který ale tajně pracuje pro Samuela Lucia 'Lucy' Browna, padlého anděla Satanova. Po sérii podrazů je Evelyn vykázána do Pekla. Du Jour je postupně stále více rozčarován a snaží se ukočírovat násilný střet mezi armádami Nebe a Pekla. Dohoda mezi B. Úžkem a Lucym vyústí v odsouzení Evelyn a du Joura k reinkarnaci na Zemi (která je, konec konců, tím skutečným Peklem). Morálním poselstvím příběhu je to, že si nakonec všichni musíme zvolit svou cestu. Pokus o setrvání kdesi mezi nimi je ve svém výsledku tím nejneodpustitelnějším hříchem.

Na pohled jde o těžký materiál, i když text naznačuje, že (jak se z pera lana Andersona dá čekat) obsahuje spoustu černého humoru. Ten je znát už z parodického divadelního programu, který předtím doprovázel LP A Passion Play. A to včetně postavy G. Oddieho (B. Úžka) a uvedení sálu, kde jsou promítány obsahy životů nově příchozích pro rozhodnutí o jejich dalším osudu. Představa byla taková, že většinu písní bude zpívat Peter du Jour, dále vždy jednu či dvě Bůh a Satan. Měly tam být též četné taneční a mimické sekvence ve formě dialogu. Obecně se také uváděla široká škála interiérových a exteriérových lokací, ve kterých se měly akce odehrávat. Je jasné, že na natočení takového filmu by byly třeba nemalé prostředky. Andersonovi došlo, že k vylákání peněz od produkčních by musel do filmu obsadit známé osobnosti.

Začal na straně tanečních čísel. Oslovil například telefonicky Margot Fonteynovou, vysloužilou baletku. Epizodní roli pro ni měl napsat choreograf Frederick Ashton, který s ní dříve spolupracoval. On i ostatní oslovení byli velice vstřícní. Se spoluprací souhlasila i Jane Colthorpe, balerína z obalu A Passion Play, která se objevila také v krátkém filmu The Hare Who Lost His Spectacles (O zajíci, který ztratil brýle).

Dalším úkolem bylo najít herce hlavních rolí. Ian si nevybavuje, o kom uvažoval na roli Petera du Joura. Rozhodně to prý neměla být role pro něho. Podařilo se mu ale přesvědčit dva vrcholné anglické herce. V synopsi byl popsán ďábelský Lucy a také typický laskavý křesťanský Bůh. Anderson jednal o roli Ďábla s Donaldem Pleasancem a o roli Boha s Leonardem Rossiterem. Pleasance, který již dříve hrál negativní role, překvapivě projevil přání zahrát si pozitivní roli Boha. I Andersonovi se taková proměna zamlouvala. Ian sice sepsal synopsi filmu, ale zdaleka ještě nešlo o scénář. Nešly mu mluvené dialogy. Požádal proto o radu Johna Cleese z Monty Python's Flying Circus, aby dodal filmu komediální aspekt.

Klíčovým úkolem pro realizaci filmu však bylo najít správného režiséra. Ian vzpomíná, že navštívil Lindsey Andersona, který předtím režíroval filmy jako If... (Kdyby, 1968) a O Lucky Man! (Šťastný to muž, 1973), a jehož velkým fanouškem byl. On byl tím, kdo mohl ze surrealistického námětu vytěžit něco víc, dát tomu uvěřitelnou podobu i patřičný komerční dopad. Lyndsey Anderson s tím ale lana vyhodil. Byl velice nerudný, zřejmě jej měl za drzou rockovou hvězdu, která si troufá na filmové umění. Byl prý opravdu nesmlouvavý a až zbytečně krutý. Přes stejné příjmení si s lanem Andersonem do oka nepadli.

Iana to ale neodradilo a hledal dál. Pozitivně reagoval Bryan Forbes. Důvodem Ianova zájmu byla Forbesova dřívější režie filmu Wind In The Willows (Vítr ve vrbách) s Královským baletem. Evidentně tedy uměl skloubit příběh s tancem, kostýmy, barvami atd. Navrhl však Andersonovi celkové přepsání scénáře, a sice do stylu doby II. světové války, kdy by celý děj byl umístěn do stanice podzemní dráhy uprostřed válečného konfliktu. Ianovi sice myšlenka přišla jako zajímavá, ale zároveň netušil, jak by se dostali tanečníci na elektrické vlakové koleje a podobně.

### **Neměl jsi šanci, synku**

Ale to nejhorší mělo teprve přijít. Protože z britského filmového průmyslu nekynuly žádné prostředky, obrátil se Anderson s pomocí manažera Terry Ellise za Atlantik. Američané se však ozvali s dotazy typu: „Jaký Bryan? Který John? Sir Frederick cí? Na to zapomeňte. My tam musíme mít amerického režiséra a americké herce.“ Prostě z toho chtěli mít americký film. V tu chvíli Andersonovi došla pára. Dosáhl bodu, kdy si řekl, k čertu s tím. Zabralo by to spoustu času a práce, a na to nebyla správná chvíle. Chtěl se pohnout dál.

A bylo to – žádný film se nekoná. V reakci na opuštění tohoto záměru Ian potvrzuje, proč se finančníci do investice nehrnuli: „Vždycky jsem to plánoval jako černou komedii, surrealistický, tak trochu znepokojující kus. Čili v žádném případě komerčně úspěšný film. Mohl by kolovat po festivalech, pokud tehdy existovaly. Ale nikdy by nevydělal peníze. A já sám jsem ho nikdy nechtěl financovat a točit, chtěl jsem ho jen dát do placu. Dál bych nahrával a jezdil na turné a byl k dispozici jako konzultant, zapojený do filmu jen v nezbytně nutné míře“.

„Jako artový film to možná mohlo fungovat, ale musel by přijít opravdu dobrý režisér s vizí. Když se na to dívám zpětně, tak vidím, že má synopse byla celkem naivní. Také elementy černé komedie ne vždy trefily hřebíček na hlavičku. Chtělo by to bývalo silnou osobnost, někoho, kdy by roztrhal mou synopsi a začal od začátku.“

### **Tak spustíte melodii**

Na zmíněné tiskové konferenci v Montreaux, poté, co nastínil plány na film, zmínil se Ian také o plánovaném 'soundtrackovém' albu, které mělo být z větší části orchestrální. Všichni členové skupiny měli být sólisty v rámci orchestru. Mělo jít stále o velice 'skupinové album', ale se zapojením dalších lidí. Jelikož byl projekt filmu zavržen, nekonalo se ani 'soundtrackové' album. Něco z orchestrálních nahrávek se však zachovalo, i když to nebylo určeno přímo pro zmíněný 'soundtrack'. Ten se, jak vysvětluje Ian, skládá až k hotovému obrazu, a nikoli naopak. Nicméně nahraný orchestrální materiál mohl být později rozvinut, přepsán a upraven do kontextu k hotovému filmu.

Při tomto „drahém experimentu“, jak to nazývá Ian, byl angažován David Palmer (nyní Dee Palmerová). Ian se postupně s jeho pomocí naučil skládat hudbu, která mohla být instrumentována pro jednotlivé nástroje, mohla vyvažovat melodické linky s protimelodiemi atd. „V tu dobu byla má idea filmu a vše kolem ní neuvěřitelně naivní. Snažil jsem se o něco, aniž jsem měl potřebnou zkušenost a odpovídající prostředky“, říká.

Ianovy kompozice zahrnovaly Waltz Of The Angels (Andělský valčík), který Palmer připodobnil Čajkovskému, The Beach (Pláž) – jasný odkaz k úvodní scéně navrhovaného filmu, Field Dance (Polní tanec) a 'klasická' verze skladby The Third Hoorah (Třetí hurá). Martin Barre přišel se skladbou napsanou pro akustickou kytaru s názvem Mime Sequence (Mimická sekvence). Ta pak byla rozvinuta do delšího kusu. Patrně nejpůsobivější skladbou bylo hlavní téma WarChild, ve kterém zní ozvěny skladatele Elgara. „Oceňuji Davida,“ potvrzuje Ian. „Odvedl opravdu skvělou práci s velkým, bohatým aranžmá, kdy zachoval základ melodie i akordů a přeměnil skladbu v něco mnohem většího a velkolepějšího.“

Bylo nahráno asi 30 minut hudby. Výsledkem úvodních sekvencí v Morgan Studios v Londýně byly de facto demo nahrávky. Hlavní nahrávání se konalo v londýnské Conway Hall 11. února 1974, plus nějaké dohrávky opět v Morgan Studios na konci měsíce. Jakmile byla nahrávka dokončena, byla uložena na 40 let do archivu – i když nějakých pár minut bylo použito na scéně z pásku jako úvodní a závěrečná znělka na živých vystoupeních v roce 1974/75. Nicméně o čtyři dekady později byly nahrávky exhumovány z trezoru, oprášeny, technologicky zpracovány mně i vám nesrozumitelným způsobem, a jsou v tomto kompletu prezentovány více méně v plné kráse. Ian Anderson je při hodnocení jejich historického významu opatrný. „Hudba moc neodpovídá stylu Jethro Tull. Většina fanoušků ji shledá tak trochu strnulou a nudnou. Ale myslím, že si ji rádi poslechnou.“ Ano, lane, poslechnou.



## Hoši tam jsou hned

Naštěstí jedna část projektu WarChild, a sice 'skupinové' album, přece jen v roce 1974 světlo světa spatřila. V téže roce Ian prohlásil v Los Angeles Times, že „jediným místem, kde může psát, je hotel Holiday Inn“. Pokud tedy psal synopsi k filmu WarChild v průběhu amerického turné A Passion Play, je pravděpodobné, že ve stejnou dobu vznikaly i písně pro album. Tedy kromě Skating Away... a Only Solitaire, které byly zachráněny z odložených nahrávek z Chateau d'Hérouville z roku 1972, a Two Fingers, které představují přepracovanou skladbu Lick Your Fingers Clean – ta zase vznikla už při nahrávání Aqualungu.

Nové písně se nahrávaly mezi prosincem 1973 a únorem 1974 v Morgan Studios v sestavě Anderson / Barre / Evans / Hammond-Hammond / Barlow, která byla do té doby v historii kapely zatím nejsehranější. Anderson si vzpomíná, že nahrávání probíhalo dobře. „Myslím, že po těch tlacích při nahrávání alb Chateau d'Isaster a A Passion Play jsme chtěli vytvořit uvolněnější desku. Atmosféra v kapele byla sebraná a produktivní. A také pomohlo, že všichni bydleli doma a do práce dojížděli.“ Ian se tlemí, když si vzpomene na způsob dopravy Martina Barreho. „Martin si tehdy právě koupil Bentleye a parkoval s ním venku. Tou dobou začínaly známé potíže s IRA, takže Martin se každý den pro jistotu díval pod auto, protože to byl velký, naleštěný přihlouplý Bentley. Pamatuji si, že si musel půjčit v Morgan Studios dva seznamy žlutých stránek, které si dal pod sebe na sedadlo, aby vůbec mohl řídit.“

Následně po 40minutových blocích hudby na Thick As A Brick a A Passion Play se WarChild vrátil ke kolekci písní s konvenčnější délkou. Navzdory názvu alba a jeho vzniku paralelně s připravovaným filmem obsahují písně samotné jen málo odkazů na téma 'posmrtného života'. To se probíralo na A Passion Play a popisovalo v synopsi filmu. Ian vysvětluje: „Než jsme se dostali k nahrávání alba, dívali jsme se na něj jako na separátní svéprávné dílo. Nepředstavovalo soundtrack k případnému filmu. Film jsem bral jako něco mimořádného a zároveň jsem chtěl mít vedle filmu jistotu, že mám něco, co lze tradičním způsobem vydat a vyrazit s tím na turné“.

Zvuk alba je velice dobře rozeznatelný jako zvuk Jethro Tull z let 1973/1974. „Stále mě fascinuje, kolik je na WarChildu saxofonu, prostě úplně po celém albu,“ říká Ian. „I když si myslím, že jsem tehdy hrál na saxofon celkem obstojně, byl to nástroj, který jsem si nakonec vůbec neoblíbil. Zejména z praktického hlediska nutnosti tahat s sebou další kus potrubí na turné, do šaten a všude možně. Takže jsem ho po daném období s úlevou odložil.“

Vzhledem k neúspěšným pokusům o natočení filmu bylo vydání alba zpožděno po nahrání asi půl roku – do října 1974. Dosáhlo 14. místa v britském žebříčku a umístilo se na skvělém 2. místě v Americe. Na přední straně obálky Ian Anderson vystavuje na odiv svou nově zastřiženou faraonskou bradku, třímaje v ruce římskou standardu s orlicí. V pozadí vidíme panorama australského Melbourne. Zadní strana je fotokoláž členů kapely, manželek, přítelkyň, pracovníků nahrávací společnosti a modelek z agentury. Každý z nich ilustruje jednu z písniček na albu. Jak říká Ian, nebylo to ale v plánu od začátku. „Myslím, že původně jsem chtěl jaksi znovu navodit pocit z alba This Was. Měl to být vizuálně hutný obrázek s množstvím lidí, raději než psů, na přední straně obálky, zatím co já bych byl na zadní. Ale tak nějak se to otočilo. A, upřímně řečeno, výsledek je hrozný. Je to děsný pantomimický obal! Chudák fotograf měl nazáviděníhodný úkol nějak spojit všechny ty lidičky v absolutně nesourodých kostýmech, formách a obrysech. Nějak to stmelit dohromady do jedné fotografie. Nemohlo z toho nikdy vyjít nic jiného, než chaos, což se také stalo.“

Nicméně hudba byla kritiky přijata vstřícně, a to včetně těch, kteří o rok dříve ztrhali A Passion Play. „Senzace jménem Jethro! Žurnalisté chválí nové album!“ – tak zněl titulěk časopisu Sounds, uvádějící

skvělou recenzi Steve Peacocka. Asi ještě nevěděl, že právě on je cílem lanovy ironie v písni Only Solitaire. NME napsal, že jde o návrat ke klasickým Tull, jen ty „hrozné smyčce ne a ne ztichnout“. O čtyřicet let později to Ian Anderson tak trochu chápe. Řada písní je příkrášlena smyčcovým kvartetem, vypůjčeným ze souboru Philamusic of London, který řídil David Palmer. Ian říká: „Zdá se mi, že nezapamatovatelnější orchestrální smyčcovou linkou je ta, která se vine písni Bungle In The Jungle – je důležitou součástí, která skladbu odlišuje od zvuku běžných rockových kapel. Ale zároveň to tu píseň při mixování dost zahustilo a znepřehlednilo. To byl častý problém, ale David je v tom nevinně. Dost často musel řešit úkol napsat něco „mezi řádky“, hledat místa, kam by se daly vklínit smyčce. Někdy to bylo dost složité, protože už tak se toho ve skladbách dělo dost. Všichni členové kapely chtěli na písničkách být slyšet. To bylo dáno částečně jejich nadšením a částečně také obavami o honorář za píseň, na které by se nepodíleli. Je proto mojí vinou, že jsem jako producent, skladatel, textař a aranžér nechal dopustit, že hudba byla přehuštěná a netransparentní, zejména na WarChildu. Na Minstrelovi už to bylo jiné, orchestrální zvuky jsme se naučili používat vyrovnanějším způsobem, ne jen tak vršit různé zvukové hodnoty na sebe.“

Jak tak sedíte, a čtete tyto řádky, možná právě posloucháte 5.1 *surround mix* WarChildu. Ten odlehčuje uvedenou zahuštěnost distribucí do šesti reproduktorů. V roce 1974 byl nejbližším řešením kvadrofonní zvuk. WarChild se stal první deskou Jethro Tull v této úpravě. Anderson se v Los Angeles setkal s techniky z JVC, kteří pracovali na nové technologii zakódování kvadrofonního zvuku do drážek LP. Řekl o tom Terry Ellisovi a Chrisi Wrightovi. Když v roce 1975 vybavovali Maison Rouge mobilní studio, nechal tam dát jeden pult na kvadrofonní nahrávání, jen pro případ, že by se tento zvuk stal normou, a Jethro Tull by hrozilo, že zůstanou pozadu.

### **Dvorní šaškování, bez chvilky oddechu**

Při vydání alba Steelye Span *Now We Are Six* si Anderson mohl odškrtnout svou první roli producenta mimo Jethro Tull, i když to je, jak rychle dodává, nesprávné označení. Ian album neprodukoval celé, ale pouze smíchal, přičemž produkoval jednu či dvě nedokončené skladby. Nebyl ale jedinou celebritou, svázanou s albem. Na jedné ze skladeb chtěli mít Steelye Span part rock'n'rollového saxofonu. Kdosi se dočetl, že na saxofon hraje také David Bowie, a tak ho chtěli získat. Ian o zájmu Bowieho pochyboval, ale zkusil ho kontaktovat. Nakonec Bowie překvapivě souhlasil a přišel. Byl vlastně tak trochu fandou Steelye Span, líbilo se mu, že jsou z úplně jiné oblasti hudby, než jakou dělal sám. Takže dorazil se svým saxofonem, ale také se svitou obdivovatelů. Ve studiu, kde byli i všichni ze Steelye Span, bylo náhle těsno. To Andersona štvalo, protože by bylo mnohem lepší, kdyby byl ve studiu jen on, režisér a David Bowie. Nicméně práce byla odvedena rychle a poctivě, všichni byli s výsledkem spokojeni a Bowie odešel. A nikdy ani neposlal fakturu. Mnohem později se s ním jednou v televizním studiu v Německu Anderson srazil a povídá: „Chtěl jsem ti poděkovat, že jsi mi nastavil laťku – od té doby už jsem sám hrál na deskách spousty lidí a taky jsem za to nikdy nic nechtěl. Byl jsi prvním člověkem, který to pro mě a pro Steelye Span udělal, tak ti děkuji za to gesto, za nezištnost a za příklad pro mě.“ A Bowie odpověděl: ‘Cožeee?? To chceš říct, že ti můj manažer neposlal účet??’ Byl otřesen!

Bylo na čase se vrátit k normální práci a vyjet na turné. Ještě předtím však šla kapela v dubnu a v červnu 1974 do studia nahrát skladby Glory Row, March The Mad Scientist a Rainbow Blues s cílem vydat je případně jako singly. Světlo světa však spatřily až za čas, a to na pozdějších výběrech Jethro Tull. Ian se domníval, že by se mohly ukázat jako dostatečně chytlavé, protože jsou formálně klasickými písničkami ve smyslu slok a refrénů. Ale nakonec se na singly neukázaly jako dost dobré. Jak říká Ian, mají právo být bonusy jen proto, že jsou z daného období; ale nebyly původně napsány pro album WarChild. Tehdy bylo běžné, že když se nahrál singl, vydal se zvlášť a neumísťoval se na aktuální album. Šlo totiž většinou o

nápadně komerčnější styl singlu, který by album jaksi pošpinil. Podobně je to i s písněmi Saturation a Paradise Steakhouse, které byly nahrány při tvorbě WarChildu, ale vydány doslova o několik desetiletí později. Nebo byly vydány až teď, jako Tomorrow Was Today a Good Godmother. „Byl pro to důvod, že se nedostaly v roce 1974 na album“, říká Anderson - „buď neodpovídaly kontextu alba, nebo měly jisté kazy, vzhledem k nimž je nešlo vydat. Nevadí mi, že je teď fandové uslyší, ale je třeba chápat, že byly mimo základ obsahu alba WarChild.“

### **Protančí dny a protančí noci**

Po nezvykle dlouhé pauze 10 měsíců se Jethro Tull vrátili v létě 1974 k živému hraní. Zkoušky se odehrávaly v Manticore v londýnském Fulhamu. Ianovi se tam nelíbilo. Šlo o staré sešlé kino, které si Emerson, Lake a Palmer do budoucna vybrali jako sídlo své nahrávací společnosti. Bylo tam nahrávací studio a zkušební místnosti. Samozřejmě se s prostorem nikdy nic neudělalo – bylo to podle Iana rozbité, opuštěné, nechutné, špinavé, smradlavé, hrozné staré místo. Byla tam jen scéna a hlediště, kde se dalo umístit zařízení a řádně zkoušet, kromě toho ale žádné tvůrčí pohodlí.

‘Comebackové’ turné bylo zahájeno 25. července 1974 v Centennial Hall v Adelaide v Austrálii. Ian pobaveně odmítá poznámku, že se rozhodli znovu hrát na druhé straně světa proto, aby byli co nejdále od britských kritiků. „Objížďeli jsme Austrálii, Nový Zéland a Japonsko, protože Mr. Udo, japonský promotér, před časem řekl Terry Ellisovi, že se musíme do roka vrátit do Japonska, protože jinak na nás jejich publikum zapomene. A to se také stalo. Nebyli jsme tam od roku 1972, od turné Thick As A Brick, a jak Mr. Udo předpověděl, museli jsme si znovu pracně budovat pozice.“

Ale Austrálie a Nový Zéland, to bylo něco jiného. V Sydney se, například, vyprodala úvodní show během pár hodin a přidávaly se čtyři koncerty. A přestože do vydání alba WarChild scházely ještě tři měsíce a vystoupení obsahovalo řadu písní, které publikum neznalo, fandové i kritici byli jednotní v nadšení z nového materiálu. „S Tull je svět báječný“, rozplývaly se místní noviny v Adelaide po první show.

### **Barvy věčně v tanci**

Vizuálně byla pódiová prezentace výraznější než kdy jindy. Bubeník Barrie Barlow zářil v rudém tílku, rudých šortkách, rudých podkolenkách a s několika potítky. Kytarista Martin Barre střídal nevkusný rudý saténový oblek s křiklavými květovanými kostýmy od Laury Ashley, které vypadaly minimalisticky. Klávesista John Evans měl na sobě klasický bílý oblek, který, jak si Ian vzpomíná, nebyl krejčovsky tak vypracovaný, jak vypadal z třetí řady vzadu. „Byl to vlastně pracovní oblek, vyrobený z opravdu levné a sprosté odolné bavlny – koupil si ho někde v Americe v pracovních oděvech.“ Zářivě žlutá košile a velká rudobílá puntíková kravata už to bohužel nespravila.

Ian Anderson nosil křiklavý vyšíváný oblek potulného zpěváka ve stylu středověku a zavazovací škorně ke kolenům. K tomu punčochy a zdobný poklopec, který měl chránit jeho cudnost. Kdo proboha tenhle kostým navrhoval?

„Nepamatuji jeho jméno“, říká Ian. „Ale byl to kostymér Královského baletu. To on přišel s prvním skutečným pevným poklopcem – na rozdíl od toho černého trojúhelníku, který jsem nosil přes punčochy v letech 1972-73 a který baleťáci zpravidla nosili POD punčocháči. Pamatuji si, jak jsem šel na zkoušku kostýmu, a on se vytasil se třemi poklopci. Byly pěkně vytvarované a vespod pečlivě podšité pevnou plstí. Ta byla také tvarovatelná a měla na sobě potah v jasných barvách. Zkusil jsem si jeden – připevňoval se malými háčky – a povídám, no páni, tenhle je perfektní. Jak jste to jen sakra mohl tak trefit? Ušklíbl se, a povídá, no, já jsem ho vlastně modeloval podle sebe. Vypadá to, že máme asi stejnou velikost...“

„Zejména byl hrdý na jeden z těch poklopců, který nebyl uniformní a symetrický, nýbrž měl nepravidelný tvar – vypadal, jako by obsahoval plazícího se hada. Řekl jsem mu, že to už snad přehání! Myslím, že jsem si ten poklopec s plazícím se hadem nikdy nevzal, měl jsem jen ty dva symetričtější. Obávám se, že ale už dávno zmizely. Podezřívám svoji ženu, že měla sklony vyhazovat kostýmy, které jí nebyly po chuti. Možná se někde v High Wycombe pohybuje popelář v mé maskáčové bundě a s jedním či dvěma poklopci.“ (Člověka napadne, že lanova žena Shona také stála za zmizením toho třpytivého trikotu, který nosila, když lanovi kdysi podávala na scéně nástroje – byla lanovým nejpřitažlivějším technikem všech dob...).

Ale zdaleka nejvýraznějším dojmem turné z let 1974/75 byl svět černobílých pruhů basisty Jeffrey Hammond-Hammonda. Měl černobíle pruhovaný oblek, černobíle pruhovanou elektrickou basovku, černobíle pruhovaný kontrabas a černobílého psa jménem Brian. S ním předváděl duet v písni How Much Is That Doggie In The Window...? (Kolik stojí ten pejsek v okně...?). A samozřejmě také černobíle pruhovanou zebrou, která kadila černobíle pruhované tenisáky, se kterými Jeffrey žongloval. (To, co nahradilo tenisové míčky o posledním koncertu turné, bylo diskrétně přikryto látkou.)

Ian Anderson vzpomíná, že poprvé se pokoušeli vytvořit pruhovaný kostým o několik let dříve na turné v Americe. Jeffrey si tehdy koupil stejný průmyslový oblek jako John Evans, ale šedý. Kapela na něm vytvořila izolepou pruhy a přestříkala oblek autolakem ve spreji. Kvůli smradu to dělali na chodbě hotelu, kterou tím pádem také částečně vymalovali. Když barva uschla, oblek byl tak tuhý, že sám stál. Jeffrey si ho postavil na chodbě před svým hotelovým pokojem. Ale na turné WarChild už měl řádně ušitou verzi ohozu a své nástroje také jaksepatří přestříkané, takže disponoval kompletním černobílým diagonálně pruhovaným vybavením.

Ian s úsměvem také vzpomíná na Jeffreyho na pódiu. Na krku kontrabasu nejsou pražce a Jeffrey nebyl trénovaným hráčem. Označili mu proto na krku nástroje voskovou pastelkou místa, kam má klást při hraní prsty. Značky se ale časem částečně smazaly a Jeffrey hrál s nosem těsně u kontrabasu, aby na ně viděl. Odmítl je ale obnovit a zkoušel hrát bez nich. Bylo to, jako když dítěti sundáte z bicyklu pomocná kolečka.

Přesto byl jakýkoliv dojem, že Jeffrey není 'řádným' hráčem na basu, přehlušen nebývale energickým výkonem – žádný jiný neškolený hráč by nehrál s jeho šikovností tak, aby zároveň nabíjel scénu svou nevázaností. A přitom ještě hrál ty správné noty. Vlastně celá kapela i přes technicky náročnou hudbu byla na scéně stále v pohybu. Ian Anderson byl samozřejmě znám svými živými baletními figurami, ale i Martin Barre po velkou část večera sprintoval po pódiu ze strany na stranu. Ale největším bláznem ze všech byl John Evans, jehož vrcholným číslem byl gymnastický kotoul, následovaný zdánlivým uvolněním do záchodové mušle, připevněné z boku k jeho klávesám.

### **Tak povstaňte, všechny vy jemné mladé dámy, a vyrukujte na scénu**

U rockových kapel ze 70. let nebylo obvyklé, aby byly rozšířeny o dívčí smyčcové kvarteto. U Jethro Tull tomu tak od začátku evropského turné v říjnu roku 1974 bylo. Dívky měly na sobě černé večerní šaty a obří platinové paruky. První sestavu kvarteta tvořily Kathy Thulborn (cello), Liz Edwards, Helen Brown a nyní zesnulá Rita Eddowes (housle). Po několika měsících Helen Brown nahradila Bridget Procter. A jak se kapele s nimi hrálo? Bylo to peklo, říká Ian. Braly prý celkem vážně hudbu, kterou hrály, to nebyl problém. Ale pro ně samé to bylo velice těžké, protože se na scéně neslyšely – a kapela je neslyšela také – takže jen stěží držely tempo a melodii. Zkoušely nejdříve hrát doslova na mikrofon ve stojanu. Ale samozřejmě, že mikrofony chytaly všechno, včetně velice hlasitých bicích Barrieho Barlowa. Takže vznikala pěkná změt' zvuků. Pak jsme jejich housle vybavili konektory, aby mohly běžet přes zesilovače. Musely ale sdílet jeden odposlech, což byl zase problém. Kapela totiž hrála poměrně hlasitě a smyčce byly slyšet jen v tichých

pasážích. A případné zesílení smyčců vyústilo opět ve zhoršení zvuku ostatních nástrojů. Takže experiment živého hraní se smyčcovým kvartetem byl zvukově celkem neúspěšný.

„Ale byly to milé, osobité dámy. Užívaly si přítomnost na turné a trochu té srandy a smíchu okolo. Jedna z nich, kterou nebudu jmenovat, pila jako duha gin s tonikem. Také byla velice hrdá na své housle a nedovolila, aby se jich někdo z techniků vůbec dotknul. Byla jediná, kdo si mohl s sebou vozit pouzdro s houslemi. Měla ho stále u sebe – v letadle, v hotelu, všude. Jednou jí celníci na letišti přiměli pouzdro otevřít, což ji opravdu rozzlobilo. Udělala tam obrovský rozruch a přitáhla k sobě spoustu pozornosti. Když celníci nakonec pouzdro otevřeli, nebyly v něm housle, ale velká flaška ginu. Odhalili jsme, že s pomocí jistého bedňáka celou dobu tajně skrývala své housle v jedné z cestovních beden,“ vypráví Ian.

„A také se s kuráží účastnily mých vozíkových časovek v hotelu Plaza v Hamburku. Měl jsem v roce 1975 v Německu v Kielu úraz na scéně, kdy jsem si poškodil vazy v kotníku u nohy. Měl jsem na pár dní sádku a byl jsem na vozíku. Měl jsem elektrický vozík s jedinou ovládací páčkou. Když měl nabitou baterii, tak jezdil docela rychle. Jednou, když jsme měli volný večer a celkem jsme se nudili, rozhodli jsme se, že si uděláme překážkovou dráhu. Táhla se přes dvě nebo tři patra hotelu a překážkami byly ty velké popelníky na podstavcích, židle z pokojů a tak. Dráha také zahrnovala couvání do výtahu, sjetí do nižšího patra, absolvování dráhy v něm a návrat výtahem zpět nahoru. Trvalo to celé asi dvě a půl minuty a všichni jsme se snažili na vozíku dosáhnout co nejlepšího času. Bohužel jsem při couvání do výtahu strhl plech jeho nerezového obložení a taky tam zbyly velké kusy rozbité sádky. Utekli jsme a schovali se v pokojích. Nakonec jsem se ale rozhodl, že se přiznám, tak jsem šel na recepci, přiznal se, omluvil se a zeptal se na případné náklady na opravu, že je zaplatím. Oni řekli: 'OK, ne, ne, to je v pořádku, nemějte obavy'. Pomyslel jsem si, že je to od nich pěkné, takže jsme se odhlásili a následující den odjeli. Když jsme byli v Anglii, dostal jsem po pár týdnech účet na neskutečnou částku, na tisíce marek, které stála oprava lišty výtahu. Za tu částku by si člověk koupil celý nový výtah. Odmítli jsme to zaplatit a byla kolem toho velká právní tahanice. Zakázali nám doživotně přístup do onoho hotelu. To nás štvalo, protože to bylo blízko místa, kde jsme hrávali, a to byla velká výhoda. Takže když jsme se asi za dva roky vrátili, tak jsme použili falešná jména a falešné jméno kapely s nadějí, že nás neodhalí. A povedlo se. Keith Moon by na nás byl hrdý! I když, kdybych byl přemýšlel rychleji, mohl jsem to svést na některou z děvčat ze smyčcového kvarteta...“

### **Ať nechytím ten z duhy splín**

V listopadu 1974 se přesunulo turné do Británie. V tu dobu bylo album WarChild vydáno a tisk nebyl vystaven té nepříjemnosti z roku 1973, kdy musel poslouchat neznámou hudbu. Recenze byly stejně pozitivní, jako byly v případě A Passion Play negativní. „Jethro Tull zpět v úžasné formě – lekce kontroly, dokonalosti a dynamiky“, „Odezva byla skvělá, propukly nadšené ovace teenagerů v reakci na opravdu nádhernou a vskutku profesionální show“, a „Jedna z nejlepších a nejvíce strhujících muzik, co jsem kdy slyšel“, hlásaly Melody Maker, NME a Sounds. Čtyři londýnská představení v Rainbow Theatre (Duhové divadlo) byla vyvrcholením britského turné. Jethro Tull měli nečekané hosty. Ian Anderson vysvětluje neobvyklou volbu. V Americe prý hráli s dívčí kapelou zvanou Fanny, a tak ji pozvali předskakovat na britské turné. Zároveň je napadlo, že pro představení v Rainbow Theatre rozvinou téma dívčích souborů ještě dále, ale že místo dalšího předskokana představí nějaké taneční těleso. Terry Ellis navrhl skupinu Pan's People (Panův lid). Anderson moc nevěřil, že by měli zájem, protože byli v té době hvězdami na Top Of The Pops. Nakonec se jim podařilo přesvědčit choreografku Panova lidu Flick Colbyovou a Anderson napsal instrumentální kus speciálně pro ně – Pan Dance (Panův tanec). A Panův lid samozřejmě předvedl i přes omezený prostor na zkoušky velice dobrý a profesionální výkon.



Většinu fanoušků, kteří navštívili koncerty v Rainbow Theatre, se představení Panova lidu, skotačícího na magnetofonové záznamy The Witch's Promise, Living In The Past a Pan Dance, zapsalo nesmazatelně do paměti. Ianu Andersonovi nikoliv, ale vzpomíná si na selhání oděvu jedné z tanečnic: „Babs byla jedna z nich, ta s velkými prsy. Stala se jí s nimi nehoda, která vyžadovala zákulisní pohotovostní zásah. Hned bylo všude plnou rukou, ochotných pomoci vyklouzlé části těla připojit se zpátky ke svému bráškovi...“

A v Rainbow Theatre byl ještě jeden překvapivý host. „Říkali jsme si, že bychom měli mít konferenciéra“, vysvětluje Ian. „A protože jsme chtěli někoho neobvyklého, napadlo nás jméno Stirlinga Mosse, bývalého automobilového závodníka F1, nyní zábavného komentátora. Skvělé bylo, že souhlasil. Takže jsme dali dohromady neobvyklé spojení: dívčí rockovou kapelu, Panův lid a Stirlinga Mosse! První večer přišel ve smokingu a udělal z toho zábavný pořad. Když nastoupil na pódium, nějaký vtipálek z obecnstva ho pozdravil: 'A kde je teda Jackie Stewart?' Moss nasadil svůj nejlepší nóbl anglický hlas. 'Dobrý večer, dámy a pánové. Jsem Stirling Moss a jsem tady, abych představil skvělou skupinu, bla, bla, bla.' A bylo to strašně, neskutečně trapné. Posléze se nás ptal: 'Jaký jsem byl? Nebylo to trochu moc formální?' A my na to: 'Asi ano, spíše než s promyšleným proslovem bys mohl přijít s něčím trochu uvolněnějším, prostě řekni cokoli, co tě napadne, buď trochu civilnější a uvidíme, jak to zabere.' Tak to zkusil a asi třetí večer nastoupil a povídá: 'Dobrý večer, kluci a holky, chci vám představit tuhle super boží rockovou kapelu...' Snažil se mluvit jazykem, o kterém si myslel, že je moderní, něco jako Jimmy Saville na Top Of The Pops, a to bylo ještě mnohem trapnější. Ale byl to prima chlápek, prostě se jen snažil pochytit ducha toho všeho.“

Turné k albu WarChild dorazilo do Severní Ameriky v lednu 1975 a křižovalo kontinent po tři měsíce. V únoru Tull vyprodali čtyři večery v losangeleském Foru, stejně jako další dva večery v blízkém San Diegu. Vyvolalo to palcové titulky v Melody Makeru, který se ptal: „Jethro – nyní největší kapela na světě?“ Ian Andersona takové statistiky a výsledky nechávají klidným. „Myslím, že to bylo tím, že Elton John vyprodal jen tři večery. Možná by jich vyprodal pět, ale on jich pět nechtěl hrát.“ Ian také není nijak nadšen hraním v tak velkých arénách. „Forum pojalo 15 tisíc lidí, takže ne tolik, co Madison Square Garden. Ale byla to jedna z těch větších arén. Po Thick As A Brick jsem od roku 1972 říkal Terry Ellisovi, že opravdu nechci hrát na těchto rozlehlých místech. Jen proto, že je zájem o lístky, nemusíme všechno splnit. Ale hráli jsme v nich sem tam občas dál, protože bylo těžké hraním po divadlech generovat zisk. V současnosti máme opravdu asi polovinu počtu techniků, než jsme měli v 70. letech, a také polovinu vybavení díky technologickému pokroku. Takže se dá pracovat efektivněji, ve vztahu k ceně lístku. Ale ty velké arénové show nebyly příjemné. Tehdy tam nebyly žádné video obrazovky a člověk byl pro velkou část publika jen malou tečkou v dálce. A tak na konci představení neměl pocit, že komunikoval se všemi. Bylo to spíš jako kdybyste byli spektáklem, objektem vzdáleného pozorování lidí, kteří měli levné lístky vzadu. Měli jsme odehrát jen pár vyprodaných večerů v divadle Wiltern Theatre a táhnout do háje.“

### **Uvidíme se na velkém zvažování**

Takže to byl příběh WarChildu očima muže, který si předsevzal velký projekt, který nakonec ztroskotal. On ale vytrhl úspěch z čelistí málem zmařené příležitosti v podobě znamenitého rockového alba. Objel s ním svět spolu s kapelou hudebně talentovaných a vizuálně osobitých kámošů. Kam by Ian Anderson zařadil WarChild v rámci diskografie Jethro Tull po čtyřiceti letech?

Ian je opatrný. „Mám dojem, že mezi asi třiceti alby se najde deset nejlepších, deset středně dobrých a deset spodních. Jsou jasné desky jako Aqualung, Stand Up, Thick As A Brick, Songs From The Wood a Crest Of A Knave, o kterých často říkám, že představují špici mých producentských, skladatelských a hráčských snah. A pak jsou další alba, která nejsou špatná, jen se prostě nedostala do té vrcholové formace. Ale nerad

bych zklamal lidi tím, že to bude znít jako příliš příkrá kritika jakéhokoli alba – to bych vlastně kritizoval fanouška, který si dané desky cení a je jeho oblíbeným a skrze něco speciálním. Co se týče WarChildu, nesmíme zapomínat, kde je vlastně v celém schématu jeho místo. Byla to doba post-progresivní, kdy se od hudby čekalo, alespoň v našem případě, že se vrátí k trochu základnější písničkové struktuře. K většinou kratším, chytlavějším kusům se slokami a refrény, nikoli nutně napsaným s cílem jednotného námětu. Písň z WarChildu vážně nebyly určeny do filmu. Daly se jen tak hrát a případně vmanévrovat do daného prostoru, pokud by film vznikl. Byla tam také ta trochu falešná teatrálnost. Ta myslím ilustrovala éru, kterou odstartovali Roxy Music a která se přelila do 80. let s Novými romantiky a Spandau Balletem a všemi těmi lidmi. Byla to velice britská stylizace a celé to bylo celkem pošetilé. Když se ohlédnu, bylo to, myslím, všechno tak nějak vyumělkované, více méně nalinkované a promyšlené. Byl to takový designérský pop rock. Takže se domnívám, že WarChild trůní někde na horní příčce střední skupiny našich alb. Není to špatné album, jsou na něm některé povedené písň. Ale podle mých norem je tak trochu moc...“ Ian se zastaví, chvíli rozvažuje, a povzdechne „... rozverné.“

## WARCHILD SKLADBU PO SKLADBĚ

*Tu hudbu milujete, broukáte si ty melodie celá desetiletí. Ale co proboha některé ty texty znamenají? Ian Anderson odhaluje pozadí písni, které byly i nebyly na albu WarChild.*

### ALBUM WARCHILD

#### WarChild (Děcko války)

Pravděpodobně někdy v roce 1974 jsem prohlásil: „Píseň WarChild je o agresi. Jde o polaritu lásky a nenávisti oproti polaritě dobra a zla, která byla na A Passion Play. Neoslavuje válku nebo nic podobného. Jen říká, že v nás všech je jistý duch agrese a soutěživosti, ať už utváří naše 'já' cokoli. Jde zdánlivě o milostnou píseň, ale nikoli ve skutečnosti. Zpracovává téma agrese a říká, že ji máme uvnitř, ale musíme ji používat konstruktivně. Uvědomit si její sílu a nepoužívat ji ke špinavým trikům na lidi. Využít jí k vlastnímu posunu a k pokroku lidstva.“

No tedy. To zní trochu moc vznešeně, že! Nejsem si jist, co mi tehdy letělo hlavou, ale nemyslím si, že bych tam zpíval nějakou milostnou píseň. Je to spíše jakási idealistická idea. Nevím už, co mě k ní inspirovalo, ale myslel jsem nepochybně na dítě uprostřed zóny konfliktu kdesi ve světě. Snaží se být živeno a vykoupeno i přes temné zážitky z dospívání. Takže ta malá holka z obalu alba prožívá patrně ten samý scénář, jehož jsme v poslední době svědky v Africe. Tam si děti berou zbraně a jsou s nimi vrženy do světa, protože jsou naivní a chtějí si hrát na dospělé. Ale jako píseň, stejně jako pár dalších kousků na albu, mě to trochu nudí. Zdá se, že to bylo psáno těžkou rukou, a to jak po stránce hudební, tak aranžérské. A...ehm...je tam zase ten saxofon. Naštěstí už ho nikdy nevidím...

Mimochodem, původní pásky se zvukovými efekty na začátku písň WarChild s otázkou „Would you like another cup of tea, dear?“ (Dáš si ještě šálek čaje, drahý?) je nadepsán „Jackie Talking“ (Jackiino povídání). Vědomostní nadšenci mezi vámi budou potěšeni, když zjistí, že Jackie byla opravdu dámou, která vařila čaj v Morgan Studios a prodávala nealko nápoje a sendviče v licencovaném baru tehdejšího Studia 1.

## Queen and Country (Pro královnu a zemi)

Slova mají kořeny v tom dost bukanýrském duchu a romantickém historickém odkazu vstupu do světa, kde shledáte věci krásné a vytoužené a také komerčně využitě. Jde o poměrně přímočarý text s připomínkou alžbětinských námořníků. Když se na to ale dívám zpětně, je ostuda, že jsem je tehdy nepřenesl do moderního světa. Bylo by bývalo pěkné, kdybych napsal tu první sloku z historické perspektivy, a pak bych přeskočil do světa první světové války. V optimálním případě by byla píseň na albu, které by vyšlo o deset let později, v době války o Falklandy.

## Ladies (Dámičky)

Opět přímočarý text o dámách a o noci. Ale dává jim jistou důstojnost a nechává otevřenou možnost, že snad jsou ohleduplnými a starostlivými lidmi. Dívky z písně jsou luxusní prostitutky, ale mají jistý rozměr Florence Nightingaleové (*anglická viktoriánská ošetřovatelka šlechtického původu, autorka lékařské literatury, která již od mala měla v sobě silné sociální cítění, pozn. překl.*). Nejsou to dravci, jde jim jen o peníze. Jsou elegantní a mají jisté dekorum. Dělají to, co dělají, ale chtějí odvádět dobrou práci. Takže tady mluvíme o sexuálním pracovním vztahu k lidem, ale dáváme jim respektuhodnou tvář. S prostitutkou jsem se vědomě sešel pouze při jedné příležitosti. Bylo to před mnoha lety v hotelu Hilton poblíž kruhového objezdu Shepherds Bush v západním Londýně. Pracovali jsme s Dave Peggem opravdu pozdě do noci ve studiu Maison Rouge a šli do hotelového baru na schůzku s Johnem Martynem. Ta holka k nám přišla, ale myslím, že věděla, že s námi třemi žádné štěstí neudělá, a to z nejrůznějších důvodů. John Martyn byl tak opilý, že by se na nic nezmohl. A Dave Pegg byl brzy ve stejném stavu jako John, takže jsem byl jediným přítelkým, se kterým mohla mluvit. Ale musela si pomyslet, že těch pár hodin by mohla strávit i na horších místech, a tak si nakonec s námi dala drink a pokec. Nečekala ale, že udělá kšeft. A to mě fascinovalo.

Ale když jsem psal tuhle píseň, měl jsem spíš na mysli jejich velice profesionální přístup k obživě. Jako mnozí z nás jsem byl vychován v názoru, že prostitutky jsou špinavá stvoření. Takže v této písni jsem jim chtěl dát nádech respektu k tomu, co bývalo historicky odpornou profesí. Z mé strany se ale jednalo o velmi romantickou představu, protože v té době jsem ještě žádnou prostitutku nepotkal.

## Back Door Angels (Podezřelí andělé)

Hmm... to zní jako ten samý nápad, že. Trochu umělé, trochu vykonstruované. A zase to je ta Florence Nightingale s pěknými kozama, krátkou sukni a sexy nohama. Jde o jakýsi imaginární popis osoby, která to doopravdy nedělá jen pro peníze. Ale je to jen konstrukce... Stejně jako v mé každé druhé písni se tu může zdát, že jde o reálnou ženu z mého vztahu, ale není to tak. Napsal jsem za celý svůj život snad jen půl tuctu písní o konkrétní osobě. Většina z mých 'vztahových' písní jsou totální výmysly, ve kterých si jen někoho představuji. Například Black Satin Dancer – naprostá fabulace. Člověk se snaží napsat sexy píseň, musí to být založeno na něčem, co zná, ale musí to být sexy, aniž by prozrazoval konkrétní osobu nebo reálný vztah. Hádám, že Budapest je založena na jistém momentu z fotografické paměti. Ale jak je z písně zřejmé, nemá to nic společného se skutečným využitím příležitosti, není tam na konci žádný ten rock'n'rollový moment. Myslím, že právě to je ten eroticky vzrušující moment, ale zůstává na správné straně. Takže Podezřelí andělé jsou rozhodně na jedné straně další Florence Nightingale, dělají to pro lásku, a ne pro peníze. Na druhé straně Dámičky to dělají pro peníze, ale 'o tom se nemusíme bavit, pošli fakturu'.

## Sealion (Lachtan)

Tohle je svého druhu alegorie na tlaky moderního života, ovšem v souvislosti s nadcházejícím scénářem ekologické katastrofy. Ve stejnou dobu, kdy jsem tuhle píseň psal, se hodně mluvilo o životním prostředí, o znečištění, o přelidnění, globální změně klimatu. V tu dobu se ještě věřilo, že půjde spíše o globální ochlazení, než oteplení. Proto také následující píseň – Bruslím teď pryč na tenkém ledě nového dne. Ale na začátku 70. let rostlo i mimo vědeckou komunitu uvědomění si dopadů znečištění atd. Zde mluvím patrně o lachtanovi, který je barometrem zdraví, chce se pěkně lesknout a tak. Ale také si dělám srandu z cirkusu a z karnevalové podoby toho dost šoubyznysového pozlátkového světa zvířat. Ta se zdánlivě ochotně zúčastňují lidské zábavy. Jde o přebytek z té spousty materiálu, nahraného na Chateau d'Isaster – využití zvířeny jako metafory pro lidské typy a jejich chování.

### Skating Away On The Thin Ice Of The New Day (Bruslím teď pryč na tenkém ledě nového dne)

Jedna ze skladeb, zachráněných z pásků z Chateau d'Isaster, ale s akordeonem a navrstvenými flétnami na konci, možná také s Barrieho bubnem tabla. Bylo to namícháno v Morgan Studios v době nahrávání WarChildu. Píseň pojednává o malé době ledové, vzešlé z globálního ochlazení – to se v té době předpovídalo. Předcházelo to 80. letům, kdy se začaly brát vzorky ledu v Arktidě a v Antarktidě, a kdy si lidé uvědomili, že jde o kontinuitu téhle záležitosti v čase. Ukázalo se, že se efekty znečištění oxidem uhelnatým zvětšují. Ale píseň má i optimistickou stránku – my jsme tu byli i dřív, my to zvládneme. Je to příběh našeho živočišného druhu. Člověk jako druh je tu právě díky klimatické změně, to je jasné jako facka. Z různých hominidů, kteří žili převážně v Africe někdy před 100 – 150 tisíci lety, nás pravděpodobně jen pár stovek zvládlo z Afriky odejít. Místo aby Afrika zůstala kontinentem s bujnými džunglemi a vysokou produktivitou, začala vysychat. To donutilo naše rané předchůdce *Homo Sapiens* odejít a kolonizovat Asii a Evropu. Tudiž jako druh jsme si poradili, zatímco naši bratraci, neandrtálci, tak dobří v přežití nebyli. V téhle písni jsem tedy mluvil o nadcházející další době ledové; ale mohla to být jen ta malá, na rozdíl od velké.

### Bungle In The Jungle (Řádění v džungli)

Tohle je další přepis jednoho ze záznamů na páscích z Chateau d'Isaster. Pásky zahrnovaly kusy jako Law Of the Bungle (Zákony řádění) a Tyger Toon (Tygří nápěv). Různé texty, ale stejná idea lidí, představujících zvířecí stereotypy. Terry Ellis, který byl náhodou zrovna poblíž, se na obal oblékl do tarzanovského ohozu spolu s buřinkou a aktovkou. Zobrazuje ten typ dominantních mužů, které v poslední době vidáme jako městské obchodníky. Vydělávají svůj kapitál na cizí účet. A o tom ta píseň právě je. Líbí se mi ten odkaz na opice v ní, protože ony nejsou druhořadé, i když jen tak pokřikují v pozadí; jde o obdobu Planety opic – ony totiž po nás zdědí ten konečný vývoj světa.

Není to špatná píseň, a byl to úspěšný rozhlasový hit, obzvlášť v Americe, napříč spektrem různých stanic. A jako singl se vyšplhala na 12. místo žebříčku časopisu Billboard „Horká stovka“. Ale jaksi jde člověku s tím svým chytlavým refrénem za chvíli na nervy. Co se týče písní s chytlavými refrény, tak pár jsem jich napsal, a tohle je jedna z těch lepších. Celkem ji mám rád, ale nejsem s ní spokojen úplně. Rád bych ji slyšel zpívat Paula Rodgerse (Free) nebo Lou Gramma (Foreigner) spíše než sebe. Byla by to skvělá pecka pro někoho jiného. Já se v ní cítím trochu divně – je pro mou osobu až sakra moc chytlavá!

### **Only Solitaire (Jenom pasiáns)**

Tohle je ta druhá píseň, která přežila z nahrávání v Chateu a dostala se na WarChild. Ta řádka na konci, „Ale to se mylíš, Steve“, je odkazem na Steve Peacocka, který o mně osobně v hudebním plátku Sounds napsal něco velmi tvrdého. A já udělal něco, co by nikdo dělat neměl, a sice jsem si na oplátku šťouchnul do kritiků. Taková reakce jen ukazuje na vaši slabost, jen to nabízí další návnadu, neměl jsem to dělat. Takže v písni Jenom pasiáns v zásadě říkám, nestarej se, protože to nedělám pro tebe, dělám to všechno pro sebe. Tohle jsem já a bavím se sám hraním svých písní, a když se ti to nelíbí, tak je to tvůj problém. Byla to taková moje dětinská reakce na negativní kritiku, za což se hluboce stydím, a tajně jsem na ni také hrdý, protože jde ve skutečnosti o docela těžkou písničku.

### **The Third Hoorah (Třetí hurá)**

Tahle je ta divná, triumfální. Na základce v Blackpoolu jsme měli školní píseň od Pirátů z Penzance: „ Když protivník tasí meč, tarantará, tarantará, není nám to po chuti, tarantará!“. Pamatují si ji jistě i Jeffrey a John. Měla takový bojový náboj ve stylu tří mušketýrů A Třetí hurá je realizací staré školní písně, ale v trochu více skotském a folklórním hávu. Je to 'třetí' hurá, protože z jakéhosi důvodu lidé vždy skandují „hip, hip, hurá“ třikrát. Říkal jsem si, proč je tam vždycky to třetí hurá, proč se nezastaví na dvou, nebo nepokračují k pěti? Co je tak zvláštního na tom třetím?

Výjimečný příběh se váže k dudám – šel jsem takhle kolem obchodáku Selfridge's, a slyším a vidím mladého pouličního muzikanta s tím ďábelským skotským nástrojem. Tak jsem jemu a jeho dvěma kámošům hodil lano, aby šli se mnou do studia. Doprovázet dudy je oříšek, protože jejich stupnice je specifická. Museli jsme kvůli zvuku dud při vrstvení nástrojů měnit rychlost pásku, aby to pasovalo. Hráči měli být uvedeni na obalu alba, ale nebyli. Mrzí mě to. Třetí hurá má také ten folklórní rozměr, který nacházíme v některých z Beethovenových děl, například ve Třetí a Sedmé symfonii. Rozhodně tedy můj nápad nepocházel z poslouchání Fairport Convention nebo Steelye Span. Takže tolik k hudbě. Ale emočně jde o mou starou školní píseň o mužské romantické představě bitvy. Toto téma je pak znovu popsáno na albu TAAB2.

### **Two Fingers (Dva prsty)**

Tahle byla původně nahrána v roce 1971 jako Lick Your Fingers Clean (Volízni si prsty) při natáčení Aqualungu. Zní jako Tull z dřívější éry, jako by tam šlo tak trochu o rock'n'roll. De facto je to téměř rollingstonovská věc, jako něco, co by mohlo být na Beggars Banquetu. Jako bych v ní byl rock'n'rollovým pouličním hrdinou. Paradoxně jde o jedinou skladbu na albu, která pojednává o Nebi a Peklu. Ale nemyslím si, že by to bylo kvůli celkové myšlence WarChildu. Myslím, že nám jen došly písničky!

### **DOPLNĚNÉ SKLADBY**

Než si budeme procházet 'doplněné' skladby, chci uvést na pravou míru, že většina z následujících písní nebyla zamýšlena pro album WarChild a z nějakého důvodu se na něj nedostala. Jde naopak z valné většiny o jednorázové kusy, kdy jsme je přišli zvláště nahrát do studia, protože jsme ten den neměli nic jiného na práci, nebo šlo o pokus přijít s písní pro rádio, nebo na B stranu singlu, či podobně. Mají zde své místo, ale jen z toho důvodu, že pocházejí ze stejného období jako skladby alba WarChild.

## **Paradise Steakhouse (Restaurace Ráj)**

Jedno bistro v Kentish Town se jmenovalo Paradise Café. Nacházelo se mezi stanicí metra a tím, co je dnes známo jako Forum. Chodili jsme tam občas s Jeffreyem, když jsme se poprvé přestěhovali do Londýna. Jeffrey tehdy bydlel na Archway. Vlastně jsme tam jednou měli vánoční oběd. Byl to rozhodně krocan, ale jinak jste tam dostali nějaké staré maso s převařenou růžičkovou kapustou a s bramborami, všechno za pár šupů. Bylo to místo, kam jsme si mohli dovolit chodit jíst, on jako student umění a já ve svých raných tulcích letech. Vlastně si myslím, že jsme tam šli i s Martinem Barrem, když přišel dělat ten svůj slavný konkurs bez zesilovače, a já si musel dát hlavu až k jeho kytarě, abych ho slyšel hrát. A tak jsem za nějakých pět let použil název bistra v písničce. Mluvím v ní o tomto místě, jako by to byl nějaký gurmánský podnik a jako bych bral děvče do opravdu vyhlášené restaurace. Ale skutečné místo bylo opravdický zapadák a pokud vím, nikdo tam nikdy v dámské společnosti nešel (bavíme se o konci 60. let, pro případ, že tam bistro stále je a majitel by tohle četl...).

## **Saturation (Naplnění)**

Rovnou vám řeknu, o čem tahle věc je – o knížce Raye Bradburyho '451 stupňů Farenheita', o sci-fi příběhu, který jsem četl asi ve 14-15 letech. Prvky z té knihy se mi velice barvitě vtisky do paměti; takže když jsem v písni zpíval „Opustili mě a nechali můj barák v plamenech...“ a „Spálili mi knihy a auto rozbili...“, jde o mladické vzpomínky na čtení této knihy o zlých silách vlády, která páčila knihy. Byly to děsivé noční můry o lidech, kteří napadli můj dům. Když přemýšlím o písničkách, které jsem napsal, dostanu se někdy zpět přesně do toho momentu, kdy byla píseň napsána, a okamžitě si vybavím, o čem to bylo. Jindy zase vím, o čem jsou slova, vím, co ta píseň znamená, ale musím se zastavit a zapřemýšlet, než se mi to vrátí zcela jasně. Saturation a její spojistost se '451 stupni Farenheita' je zřetelnou vzpomínkou právě díky těm vizuálním dojmům. V písni destiluji sci-fi příběh a jistou scénu ve své hlavě – plameny a drancování domu.

## **Good Godmother (Dobrá kmotra)**

Na to, že jde o píseň, která nebyla nikdy vydána ani hrána živě, jsem se poté, co jsem ji slyšel poprvé po 40 letech, dostal zpátky s obdivuhodnou rychlostí. Jde o další píseň, která pojednává o obyčejných dělných lidech, zde konkrétně o vlivu kmotry. Hovořím zde zdánlivě v první osobě o někom, kdo je dospělý a je ve víru obchodu nebo průmyslu, ale je stále pod vlivem své matky. Není to zrovna týpek, který by někoho ubodal ve sprše, nebo uchovával svou matku mumifikovanou v houpacím křesle. Zní to ale jako příběh o trochu nezdravém a nedospělém vztahu k mamce. A to vás nutí se o něj tak trochu bát jako o člověka, který má v dospělosti ten divný přístup ke své matce. A o rodiče, kteří stále jaksi uplatňují kontrolu nad svými ratolestmi a nenechávají je jít. Nebo o ty děti, které tak nějak závisejí na té bezpečnostní síti, zatímco možná zároveň nesnášejí s tím spojené sekýrování.

Jeden z veršů mě docela rozesmál – „Ó, no tak, slečno Sekerková (Ms Hatchet); pojdte, do restauračky Vás zvu...“. Slečna Sekerková zní jako ta strohá osobní sekretářka v kanceláři tajné služby MI6, zhruba z doby Jamese Bonda. Taková ta protáhlá kamenná tvář osobní asistentky, kolem které musíte projít, když se chcete dostat k šéfovi. Pokud si dobře vzpomínám, tak slečna Sekerková byla čirým výmyslem. Ale smál jsem se, když jsem to viděl. A taky, když jsem slyšel – „A tančit budeme celou noc v tom klubu za rohem, dokud nenadejde do postele čas jít ... spát“. Šlo o pokus o slovní humorný přehek, kdy se snažíte trochu pozdě napravit právě způsobenou škodu.

Spolu s písní *Kdyby zejtřek dneškem byl* jde o píseň, kterou bych charakterizoval syrovým hlasovým projevem – není tak hrozný, ale je mi jasné, že jsem v něm měl pár věcí opravit. Takže si myslím, že obě skladby jsou pro mě v kategorii 4 bodů z 10.

### **Tomorrow Was Today (Kdyby zejtřek dneškem byl)**

Tahle pochází z takové riffové věci, kterou jsem hrál kolem roku 1969. Myslím, že veškerý text, který jsem měl, zněl „Silver lights are flashing all along the motorway (Podél celé dálnice stříbrná světla se míhají)“. Učinili jsme nedbalý pokus ji nazkoušet ve studiu, ale nějak se to stále nerýsovalo. Možná to bylo tehdejší sestavou kapely. Ale oživil jsem to na začátku éry s Barrie Barlowem, Jeffrey Hammondem-Hammondem a Johnem Evansem. Myslím, že mě nejspíše vedla ta první řádka, která mi ležela v hlavě. Bylo těžké začít úplně znovu, ale dal jsem dohromady nějaká další slova.

Zapomněl jsem, že jsme to hráli v roce 1971 živě, v mnohem kratší verzi s jiným textem, a rozhodně jsem zapomněl, že jsme udělali skoro hotovou nahrávku. Ale zjevně to nebyl dost dobrý kus, který by patřil ke zbytku alba WarChild. Mám tam intonační problémy, které jsem mohl ještě odstranit v případě, že by měla skladba spatřit světlo dne. A taky si myslím, že jsem zpíval trochu jako Stanley Unwin a komolil slova. A dělám to pořád. Stalo se mi to dvakrát i při nahrávání *Homo Erraticus*, kdy jsem to musel předělávat a přezpívat dva verše, když jsem dal vedle sebe dvě slova, která spolu vůbec nedávala smysl.

Skladba dává posluchači onen pocit „tlaků života“, stejně jako *Locomotive Breath*. Kdybyste analyzovali mých cca 350 písní, najdete tam pár jasných námětů, ke kterým se stále vracím. A celkem často jsou tam slovní hříčky a věci, které se vynořují až po čase. Rád bych se domníval, že to bylo vždy celkem dobře zvážené a úmyslné. Ve skutečnosti si ale myslím, že mi jich pár uniklo. Že jsem použil známé populární výrazy a kladl vedle sebe přídavná jména, aniž bych si všiml, že už jsem je použil jinde. Člověk se schválně snaží vyvarovat vyslovování stejných věcí, jinak se z nich stávají klišé či vlastní vykrádání. Ale pokud chcete vytěžit téma trochu více, nejde často o nedostatek nápadů, nýbrž o fascinaci tématem, které chcete líp vysvětlit, či ho dát do trochu jiné souvislosti, či ho jinam namířit. Jako to dělají malíři, jako to dělá Quentin Tarantino. A obzvláště, když cítíte, že to tak nedělá každý. Bylo by silným klišé a nudou, kdybych psal jen milostné písně. Takže je pro mě zajímavé si tyhle věci znova číst a vidět své silné i slabé úhly pohledu. Některé věci znějí dobře zpívané, ale vypadají hrozně na papíře, a jiné se zase zdají v pohodě rytmicky a taktově v tisku, a přesto se nezpívají přirozeně či lehce. Člověk musí pracně hledat způsob, jak je zazpívat.

Takže *Tomorrow Was Today* má stejného ducha, jako některé jiné písně. Vybavuji si, že to byl jeden z těch nápadů, kdy jsem chtěl, aby opravdu fungoval. Ale někdy to nevyjde a ty tu práci necháš být, protože je příliš těžké dál s něčím bojovat, když to nesedí všem. Píseň není úplně marná, ale není zas až tak zajímavá.

### **(Sealion II) Lachtan II**

K téhle napsal text Jeffrey. Já bych rozhodně nikdy nenapsal: „Můj přítel Cecil je vlhký a hladký“! Myslím, že jsme ji nahráli jako instrumentálku, a pak přesvědčili Jeffreyho, aby něco zazpíval. Bylo to jako chtít pohnout horou. Náhle se do toho ponořil a dokonce tomu věnoval spoustu nadšení, vervy a ujeté kreativity. Tenhle jeho rys trochu komplikoval práci s ním. Dlouho se sním nedalo hnout, a pak se náhle do věci vrhl a šokoval sám SEBE. Viděli jste ho, jak zjišťuje, že se probouzejí děsivé stránky jeho vlastní vnitřní osobnosti. Přitom si to ale škodolibě užíval. A Barrie ho ještě vždycky povzbuzoval, 'no tak, Jeffrey, dej tomu průchod'.

Patrně nepřemýšlel o Lachtanovi II příliš dlouho, asi si jen něco naškrábal na kousek papíru a šel na to. Šlo o spontánní text. A všechny nás to velice pobavilo. To bylo krásné na Jeffreyho příspěvcích, byly nádherně surrealistické, téměř naivní a dětské, až na to, že zněly celkem jako tvrdé, vážně míněné texty. „Lachtan Cecil je klidás – nenosí brýle ani šálu.“ Brilantní.

### **Quartet (Kvarteto)**

Přehrávali jsme pásku s tímto instrumentálním kouskem přes zesilovač jako úvod živých vystoupení dlouho předtím, než byl konečně vydán na albu Nightcap. Jeffrey hrál na kontrabas a John hrál na akordeon, takže jsme dosáhli dojmu jakéhosi zaplivaného francouzského klubu z doby války. Jde mimochodem o nejlepší věc, jakou jsem kdy hrál na saxofon.

### **WarChild II (Děcko války II)**

Mohu jen spekulovat, proč jsme nahráli alternativní verzi WarChildu. Když ji slyším, tak zjišťuji, že je kratší, věci se tam dějí trochu jinak, s odlišným pořádkem textu. Takže si myslím, že jsme asi byli pod nějakým tlakem nebo doporučením nahrávací společnosti, abychom nahráli verzi pro rozhlas. Ne nutně, aby z toho byl singl, ale aby to mělo parametry omezení komerčního rádia. V Americe bylo velmi důležité AM rádio, jakási obdoba středních vln v Británii. Bylo totiž rozšířené po celé Americe. Každý měl AM rádio, ale ne každý měl FM, takže prostřednictvím AM se dosahovalo mnohem většího záběru.

### **Glory Row (Chodník slávy)**

Další saxofonovka s krásně pomalým lehkým tempem. Hraji tu celkem pěkně na altový saxofon. Zním tady jako skutečný saxofonista. Na A Passion Play jsem hrál hodně na sopránový a sopráninový saxofon, na které se hraje dost těžko, obzvlášť, když chcete hrát melodii. A tenorový saxofon je na mne moc troubivý. Nejvyrovnanější mi přijde altový. Hrál na něj i Charlie Parker.

Glory Row je jedna z mála písní, která pojednává o hvězdnosti. Jedna dobrá je také na albu Too Old..., a sice Crazy Institution. Ale Glory Row není nutně jen o pozlátkovém popu – mohou to být filmy, tanečnice v Las Vegas, cokoliv podobného. Zpívá se v ní o ambicióznosti lidí, snících o úspěchu v šoubyznysu. Ambice mohou mít dobré, ale někdy se cestou ke slávě ztrácí dobrý vkus a umělecká úroveň. Pár takových jsem potkal, nechtěli být umělci, ale 'hvězdami'. Dělalí to kvůli limuzínám, špičkovým hotelům, hromadám peněz, super hadrům, spíše než kvůli tomu, aby jim někdo řekl, 'tohle je bezva písnička'.

Ale vůbec si nevzpomínám, jak jsme natáčeli Glory Row. Asi jsme se naučili podkladovou skladbu a já jsem pak přidal saxofon, zpěv a tyhle věci. Víte, nikdy jsem jako skladatel nechtěl zasvěcovat kluky ze skupiny do toho, co si myslím. Nikoli z nějakých sobeckých důvodů, ale doopravdy jsem si nebyl jist tím, co píši, nebyl jsem si jist tím, zda to budu schopen zpívat, či dokončit úspěšně písničku. A tak jsem klukům rozhodně nikdy nechtěl ukazovat texty, když už jsem je měl. Oni nikdy neslyšeli píseň, dokud nebyla hotová – a samozřejmě nesměli být ani ve studiu, když jsem zpíval. Ale je tomu tak proto, že jsem nesnesl, když tam někdo byl. Někdy jsem posílal pryč i režiséra! Člověk zkoušel několik různých verzí, různých úhlů, nějak se toho zhostit. A věděli jsme, že existují skandální děsné nahrávky lidí ze studia, které si nahrál technik, aby se jim s kamarády mohl smát. Nechtěl jsem se zesměšňovat, a přitom jsem potřeboval zkoušet zazpívat různými způsoby, což zákonitě zahrnovalo skřehotání a pletení věcí, moc a moc zahambující věci. Tehdy jsem ani nechtěl klukům říkat názvy a texty. Dneska je to to první, co vědí, aby měli ponětí, co mají hrát.



## **March, The Mad Scientist (Březen, ten šílený vědátor)**

Mám pocit, že tahle písnička vznikla už v éře Aqualungu, nebo mezi Aqualungem a Thick As A Brick. Nicméně, nenahrál jsem ji dříve než v roce 1974. Možná měla být B stranou ke Glory Row, která se nakonec jako singl nenatočila. Rozhodně pochází z doby, kdy jsem vyvíjel svůj styl hry na akustickou kytaru, kdy jsem kombinoval vybrnkávání not a hraní akordů. Nakonec jsme ji hráli i na akustickém turné v roce 2009. Ovlivnil ji svět současného folku – Roy Harper, Bert Jansch, John Renbourn, Al Steward aj. Rozhodně bez Roye Harpera by nebyl žádný March, The Mad Scientist.

## **Rainbow Blues (Duhový blues)**

Duhový blues je jednou z těch mála písní, které pojednávají o konkrétní situaci a osobě. V 70. letech vlastnila Chrysalis londýnské divadlo Rainbow Theatre. Šel jsem tam se Shonou Learoydovou, jak se tehdy jmenovala. Nebylo to zrovna naše první rande, ale skoro. Neměli jsme ještě pevný vztah a ona pracovala v nahrávací společnosti. Bydlela nedaleko mne ve čtvrti Marylebone v Londýně nad indickou restaurací s názvem Diwan I Am (ta se od té doby přestěhovala o několik ulic dál). Měla byt vedle prostitutky – bylo to takové divné rázovité místo. Tak tedy šli jsme do Rainbow Theatre, abychom shlédli týpka, který byl bez práce a zápasil o přežití. Snažil se udělat si jméno ve světě populární hudby a Shona ho znala pod jménem Paul Gadd. Šli jsme zadním vchodem a já si následně vymyslel píseň o balení holky na prvním rande. Ano, byl to Gary Glitter, kdo tehdy hrál v Rainbow Theatre. Takovou historku jste nečekali, co??

## **Pan Dance (Panův tanec)**

Tuhle jsem napsal pro Panův lid a jejich tanec při představeních v Rainbow Theatre. Jako hudební kus byla složena zcela účelově, a to velice, velice rychle. Během pár dní poté, co Panův lid souhlasil s vystoupením. Pak jsme museli rychle běžet a nahrát to. A tak tento kus není ani dobře zahrán, ani správně natočen a je trochu vyumělkovaný. Vlastně hodně vyumělkovaný. Ale takový byl i Panův lid. To byl jejich styl. Všechno to byla moc hezká děvčata, ale byly to profi šoubyznysové tanečnice, takže jsem tomu musel dát ráz jakési pantomimy. A humorná nadsázka, která v té době fungovala, se teď může zdát trochu uhozená. Celé to bylo napsáno ve spěchu, nahráno ve spěchu a nakonec i nazkoušeno a odtančeno ve spěchu.

*Zapsal Martin Webb.*

## **WARCHILD – HUDEBNÍ FANTAZIE**

V roce 1973 Ian Anderson sepsal 62stránkový 'Konceptní nástin' celovečerního filmu, ve kterém načrtl četné představy o 'posmrtném životě', o zápase 'dobra se zlem', tytéž, jaké byly zkoumány na albu *A Passion Play*. Filmový projekt musel být nakonec opuštěn pro nedostatek prostředků, ale ohmataný výtisk Nástinu se zachoval u lana Andersona doma. Znovu ho našel, když hledal jiné historické dokumenty... V bookletu „knižního“ formátu remixovaného vydání *Jethro Tull – WarChild* je pro skalní zájemce k dispozici text prvních deseti stránek tohoto nástinu...

Translation©Vladimír Řepík 2016