

STARÉ JAKO ČERNOCH SÁM...

BLUES V ČECHÁCH V LETECH 1924–1966

Jan Sobotka

Příchod blues na českou scénu a jeho další vývoj zde byly již několikrát uspokojivě popsány,¹ přičemž svébytné pojetí, spojené často se jmény Jaroslava Ježka, Jiřího Suchého, Václava Hraběte, Josefa Kainara a dalších, bývá obvykle hodnoceno jako specifický přínos národa českého. Značná část této tvorby byla samozřejmě dosti volnou variací na jen tušené téma, a proto může dnes působit spíše jako aplikace Palackého výroku „*Kdyby nebylo Rakouska, museli bychom si ho vymyslet*“. Otázka ovšem je, zda u nás přinejmenším ve svých počátcích mohlo být blues jiné než pouze tak či onak domýšlené. Zkusme proto zasadit jeho českou cestu do světových, vzhledem k tématu především severoamerických souřadnic.

Termín blues se v našich krajích objevil nejspíše roku 1924, například v názvu foxtrotu *Proč Robinson Crusoe dostal blues*,² obecněji pak jako označení určitého druhu tance.³ Jakkoliv šlo zjevně o záležitost zcela odlišného rázu, spojení tohoto termínu s tancem vykazuje shodu s poznatky amerických folkloristů: „...v roce 1902, když otec [John A. Lomax] nahrával na řece Brazos, zavedl jej jeden bílý plantážník, pod přísahou mlčení, daleko do poríčních nížin, k důkladně zpozavírané chatrči pachtýřů, do které spolu mohli nakouknout a sledovat černé nájemce provozovat ‚blues‘ neboli slow drag, tanec považovaný za tak obscénní, že o tom otec pověděl mojí matce až dlouhá léta poté.“ (Lomax 1995: 364)

Nepřipomínali bychom často citovaný text Artura Černíka, kdyby jeho další slova nenabyla ve světle nejnovějších poznatků nečekaně na aktuálnosti: „*Proto milují fox blues především: milenky v rozpuku lásky, děvčátka patricijských rodin, mladé maminky, čtenářky dívčích*

1. Srov. např. Dostál 1991 a *Blues Czech (& Slovak) made* 2010.

2. Srov. Kotek 1975: 67 obr.

3. Srov. *Ottův slovník naučný nové doby*... 1930: 650–651): „...moderní tanec anglosas. původu. Takt 4/4 nebo C, volný rytmus, klidná a decentního pojetí vyžadující figurace. Objevil se v l. 1922–1923 a byl nazýván Shimmy, v Německu Double Fox...“

románů, snoubenky...“ (Kotek 1975: 65) Zde se náš prvorepublikový autor pozoruhodně shoduje s nedávno publikovanou teorií pianisty, muzikologa a muzikoterapeuta Petera C. Muira, spojujícího termín blues s poněkud starším, do jisté míry módním trendem přelomu století, totiž s neurastenickými problémy, na něž měly být bluesové písně lékem, jako „*sladká, zasněná, uhlazená, utěšující evokace pastorální blaženosti, po níž by zpěvák dychtil*“. Tedy nikoliv jako dnes od blues očekávaný „*homeopatický popis depresivního stavu, který by vedl k nějaké katarzi*“ (Muir 2009: 95).

Už vzhledem k vzájemně si odporujícím užitím termínu blues na zámořské scéně – jako označení pro velmi drsný druh tance a souběžně pro duši konejšící hudbu – nelze samozřejmě klást na porozumění této hudbě u nás kolem roku 1924 nereálné požadavky. Tím spíše, že první dvě nahrávky autentického blues v podání bluesmana Eda Andrewse byly pořízeny teprve na jaře téhož roku.⁴ V následujících necelých dvaceti letech vzniklo podobných nahrávek několik tisíc, ale tato hudba byla zcela izolována od středostavovských bělošských vrstev (Sobotka 2012), a k takto uzavřenému hudebnímu okruhu tedy museli jejich příslušníci zákonitě přistupovat zvnějšku; v Americe přes hranici rasovou, sociální a do určité míry i regionální, v Anglii navíc přes geografickou, a u nás pak samozřejmě ještě přes bariéru jazykovou.

Velmi přesný obraz domácí situace podává legendární kniha *Jazz* Emila Františka Buriana (1904–1959). Autor krajně výstředního textu je v roce 1928 ještě stále zaujat ragtimem, píše v podstatě jedním dechem o charlestonu, foxtrotu i blues, ale patrně jako první obrací kormidlo představ o tvůrčích jazzu, a tedy ze své perspektivy i blues, ostře doleva: „*Jsouce utlačováni na pouhé podpatky amerických dolarových žoků spějí k cíli vytčenému: ke kulturní samostatnosti*“, která „*znamená znovuvydobytí kulturních prvků, utlačených zaostalými puritány a zuřivými cowboyi*.“ (Burian 1928: 31) (Těmito výroky udělal Burian budoucí socialistické kultuře medvědí službu, neboť jak známo, pomocí takovéto rétoriky bylo možno blues prezentovat i za hodně nepříznivých poměrů.)

4. Srov. písně *Barrel House Blues* nebo *Time Ain't Gonna Make Me Stay*. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=dAW3s32GruU>> a <<http://www.youtube.com/watch?v=B1mhrxJ-e3k>>.

Burian přichází i s vlastním termínem, když popisuje „*bluetický*“ ráz, čímž rovněž udává další z možných směrů chápání této hudby (Burian 1928: 91). Byť později s odstupem reflektoval zvykaný tón své knihy, v níž ve svém obdivu ke všemu *negerskému* dává mimo jiné oproti *francouzskému kýči* či *anglosaským kráskám* za příklad *ideální prsní bradavky* Josephiny Bakerové (Burian 1928: 62), jeho text zůstává cenným svědectvím o úrovni tehdejších vědomostí, protože autor nepochybně patřil v dané době v Praze k nejinformovanějším. V připojeném přehledu literatury neopomněl například významnou práci *The Negro and His Song* Howarda W. Oduma (1884–1954), kterého dodnes u nás nikdo prakticky nezná, zatímco doporučená diskografie naopak neobsahuje zhora nic, co by mohlo být čtenáři k porozumění bluesové hudbě nějak užitečné.

Jak neadekvátní byl Burianův estétský výraz *bluetičnost*, o tom se čeští jazzoví příznivci mohli přesvědčit až po téměř dvaceti letech, kdy se objevila v roce 1947 gramofonová deska se syrovými nahrávkami *Drop Down Mama*⁵ a *Married Woman Blues*⁶ bluesmana Sleepy Johna Estese s harmonikářem Hammie Nixonem z produkce firmy Decca.⁷ Snímky byly důkladně recenzovány v časopise *Jazz* autorem s pseudonymem Dick (patrně pseudonym jazzového teoretika a propagátora Emanuela Uggé /1900–1970/) a byl k nim připojen i torzovitý pokus o Estesovu diskografii, podepsaný iniciálami *E. U.* (zřejmě tentýž autor). Recenzent správně upozorňuje, že tyto nahrávky „*nejsou jazzem v pravém slova smyslu*“, připomíná, že by měly zajímat i příznivce nefalšovaného folkloru, a připojuje stručný životopis i anglický text *Drop Down Mama* (Dick 1948: 47). V dalším textu prozrazuje povědomí o harmonikářích Sonny Terryem a Sonny Boy Williamsonovi I., nicméně harmoniku na nahrávce připisuje chybně – dle dnes dostupných údajů – Noahu Lewisovi. I tento omyl je však dokladem hledání správným směrem (šlo o bývalého Estesova spoluhráče).

Z okruhu jazzových expertů měl právě E. Uggé k nejtradičnějším formám černošského hudebního folkloru nejbližší, věnoval mu řadu

5. Srov. <<http://www.youtube.com/watch?v=JxBVxU6VVvg>> [cit. 1. 11. 2014].

6. Srov. <<http://www.youtube.com/watch?v=LptY0sEHwRc>> [cit. 1. 11. 2014].

7. Decca 0 3562; v témže roce se objevily i podstatně méně autentické nahrávky Joshe Whitea.



Deska Sleepy Johna Estese distribuovaná v Čechách v roce 1947 (z fondu PopMuseum).

rozhlavových pořadů, ale jeho chystaná práce k tomuto tématu se bohužel již nedočkala vydání. Stejně jako jeho příspěvky, tak i materiál Lubomíra Dorůžky (1924–2013) v témže časopise věnovaný blues obecně (Dorůžka 1948) prokazovaly, že chápání blues jakožto tance⁸ či poetické malování světa na modro již byly – alespoň v tomto úzkém dobře informovaném okruhu – překonány.

Estestova deska k nám dorazila dvanáct let po svém vzniku (session ze 17. července 1935) a reprezentovala hudbu nahrávanou, jak bylo již řečeno, od roku 1924 – tedy s ještě dvojnásobným, čtvrtstoletým zpožděním. Nicméně pohlédneme-li na věc opět z širšího hlediska, pak vidíme, že ve Spojených státech amerických byla zpočátku tato hudba rovněž předmětem zájmu jen velmi skromné skupiny příznivců, k nimž od 30. let patřili folklorista Alan Lomax (1915–2002) a jazzový producent John Hammond (1910–1987), od 40. let pak solitérní sběratel James McKune (1910?–1971)⁹ či excentrický Harry Smith (1923–1991).

8. Autor tento význam výslovně odmítá titulkem úvodní kapitoly svého pojednání.

9. Srov. Hamilton 2007: 161–197.

Výraznější průlom na americké scéně nastal až pět let poté, co zmíněný H. Smith vydal ze svých sbírek šest dlouhohrajících desek *Antologie americké lidové hudby* z roku 1952.¹⁰

Již dva roky poté připravil Supraphon dvě dlouhohrající gramodesky pod názvem *Zpěvy černého lidu*, takže v momentu, kdy se v angloamerickém světě objevují zárodky folkového (a v jeho rámci následně i bluesového) revivalu, dostal český posluchač k dispozici *Naukové pásmo o lidové hudbě amerických černochů* s nahrávkami songstera Leadbellyho, bluesmanů Sonny Terryho a Brownieho McGhee, kazatele J. M. Gatese, zpěváka holy blues Blind Willieho Johnsona, Dallas String Bandu a dalších. Tyto nahrávky vybral z katalogu firmy Folkways Jiří Cikhart (1918–1971).¹¹

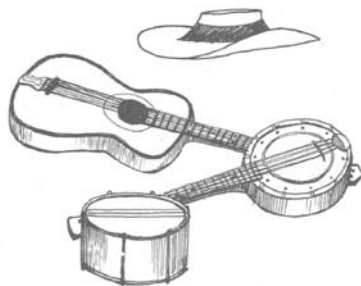
Přes všechny pochopitelné rozdíly zde připomeňme další vzdálenou paralelu, totiž že jak například James McKune či Harry Smith, tak i Jiří Cikhart se k blues shodně dostali v rámci širšího zájmu o hudební folklor. Samozřejmě zatímco bohémský Smith doprovodil svoji edici bizarním esoterickým materiálem, supraphonský komentář se nese v podstatně sušším duchu a s nezbytnými ideologickými připomínkami.¹² Každopádně podává česká kolekce, počínající africkými tam tami a končící bandem George Lewise (a ještě zcela nakonec samozřejmě Paulem Robesonem), velmi vyvážený pohled, v němž je blues citlivě zasazeno do patřičného kontextu a také zcela správně charakterizováno jako spíše novější vrstva, která „byla zpívána patrně již za války Severu proti Jihu“ – tedy nikoliv odedávna (Cikhart 1955: 17).

V roce 1958 pak vychází metodický materiál Ústředního domu lidové tvořivosti z pera Lubomíra Dorůžky s titulem *Hudba amerických černochů*, přinášející řadu zásadních informací a také čtyři velmi střizlivé

10. *Anthology of American Folk Music*. Ed. H. Smith. Folkways Records and Service Corp. 1952.

11. Srov. Bařínková, Jitka; Cikhart, Jiří. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 1. 7. 2014]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1002415>.

12. V této souvislosti připomeňme, že obálka reedice Smithovy antologie byla – navzdory sestavovatelovým výhradám – v 60. letech pojednána použitím fotografie Bena Shanna ve výrazně sociálně kritickém tónu – zde Supraphon dokonce předběhl pokrokové nálady 60. let.



*Titulní list kapitoly
věnované blues v knize
Americká lidová poezie (1961),
kresba Kamila Lhotáka.*

stránky věnované blues (Dorůžka 1958: 35–38). O rok později vyšla pozoruhodná knížka Jana Rychlíka (1916–1964) *Pověry a problémy jazzu*, v níž najdeme rovněž vynikající kapitolu „Pověra o pomalém blues“ (s. 31–41), byť uvažující stále ještě v relacích jazzu.

S ohledem na světovou scénu opět nebylo lze čekat více – teprve v tomto roce totiž vyšla první kniha Samuela Charterse *The Country Blues* (1959), emancipující ve světovém měřítku blues ve vztahu k jazzu a určující další směr naslouchání této hudbě. Následovala práce Paula Olivera *Blues Fell This Morning* (1960), zaměřená na slovesnou stránku. U nás pak o další rok později přispěla k porozumění blues samostatná kapitola překladů „Ach blues, trpká blues“ v antologii *Americká lidová poezie* připravené Lubomírem Dorůžkou (1961). A konečně je zde dvojalbum *Hudba černého lidu* z roku 1962, jehož polovinu tvoří samostatná LP gramodeska *Blues*, otevírající se hlasem Zdeňka Štěpánka („*Blues je staré jako černochoch sám...*“), s nahrávkami Blind Lemona Jeffersona, Tommyho McClennana, Bukka Whitea, Washboard Sama, Leadbellyho, Sonny Terryho, Memphise Slima, Memphis Jug Bandu



Album Hudba černého lidu z roku 1962.

a řady dalších, méně známých. Album kromě rušivého mluveného slova napříč nahrávkami provází rozsáhlý tištěný komentář.

Opět připomeňme, že do té doby (až na zcela zanedbatelné výjimky) vyšly ve Spojených státech amerických pouhé dvě srovnatelné dlouhohrající desky autentického blues: *Country Blues* (Folkways 1959), doplňující výše zmíněnou Chartersovu knihu, a profilové *Charlie Patton! 1929–32* (OJL-1 1960); pak zde byla už jen legendární reedice nahrávek Roberta Johnsona *King of The Delta Blues Singers* (Columbia 1961). Se supraphonským albem měl tuzemský posluchač možnost pronikat do světa toho nejautentičtějšího blues prakticky v téže chvíli.

Konečně v roce 1966 přijíždí na Mezinárodní jazzový festival do Prahy sdružení *American Folk Blues Festival*, vybraná skupina zcela neoddiskutovatelných bluesmanů, kteří byli právě v těch letech hvězdami newportského folkového festivalu: Robert Pete Williams, objevený v roce 1959 folkloristou Harry Osterem ve věznici Angola, a shodou okolností i výše zmíněný Sleepy John Estes s mandolinistou Yankem Rachellem, plus významný představitel aktuálního elektrického blues Otis Rush. Ani Zbyněk Mácha (1928–2007), udržující kontakty s Alanem Lomaxem a Petem Seegerem, si ovšem zjevně nevěděl rady:

„*Legends ožily a vydaly svá svědectví o celé historii černošských blues. Sám jsem byl donedávna přesvědčen, že Sleepy John Estes, který natáčel své první snímky již v polovině dvacátých let, dávno nežije. A hle on zpívá stejně jako na starých ošumělých deskách, a jeho hlas nic neztratil na své hluboké expanzi písní, které složil. [...] projev Roberta Williamse jistě nebyl ten nejatraktivnější, ale kdo mohl sledovat text jeho primitivních blues, musel být okouzlen uměleckým projevem tohoto prostého muže. Lepší pochopení by vyžadovalo porozumět i textové stránce. Proto by jistě bylo užitečné publikovat v programu i texty písní. O tom, že by to šlo zajistit, jsem plně přesvědčen.*“ (Mácha 1966: 252–253)

Lze-li některá blues nazvat primitivními, pak rozhodně ne osobitě písňě Roberta Peta Williamse. Rovněž představa fixních, tištěných textů svědčila o jistém nepochopení věci. Nicméně přesvědčení, že bluesmani z gramofonových nahrávek jsou jaksi samozřejmě po smrti, bylo tehdy i v prostředí amerického folk revivalu velmi rozšířené a může nám dobře posloužit jako závěrečný doklad shody v pohledu na tuto hudbu u nás a ve světě. Je tedy zřejmé, že v historii blues se u nás setkáváme s překvapivě úzkým, někdy zákonitým, jindy spíše náhodným souběhem s vývojem chápání této hudby v celosvětovém měřítku. Časový rozdíl zdaleka nebyl tak významný, mnohdy prakticky ani neexistoval; lišila se především kvantita dostupného materiálu. A od konce 40. let již zde pro alespoň úzký okruh příznivců existovalo blues bez počáteční zátěže nepatřičných asociací, zkreslujících formulací a často zcela zavádějících informací.

Literatura:

Anthology of American Folk Music. Folkways 1952.

BAŘINKOVÁ, Jitka: Cikhart, Jiří. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 1. 7. 2014]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1002415>.

Blues. 1930. In: *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k Velikému Ottovu slovníku naučnému.* Díl I. Sv. 1. A–Bo. Praha: J. Otto, s. 650–651.

Blues Czech (& Slovak) Made. Katalog ke stejnojmenné výstavě Popmusea o osudech blues na území bývalé federace. Připravil R. Diestler. Praha 2010. Dostupné z: <<http://www.popmuseum.cz/exhibit/data/2010%20Cz%20and%20Sk%20Made.pdf>>.

BURIAN, Emil František 1928: *Jazz.* Praha: Otto Štorch-Marien.

CIKHART, Jiří 1955: *Zpěvy černého lidu. Poznámky Jiřího Cikharta k naukovému pásmu o lidové hudbě amerických černochů, vydanému na dlouhohrajících deskách Supraphon.* Praha: Gramofonové závody.

- DICK 1948: Nové desky. Sleepy John Estes. *Jazz*, 2, č. 3, s. 47.
- DORŮŽKA, Lubomír 1948: Blues. *Jazz* 2, č. 2, s. 24–25.
- DORŮŽKA, Lubomír 1958: *Hudba amerických černochů*. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti.
- DORŮŽKA, Lubomír (ed.) 1961: *Americká lidová poezie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- DOSTÁL, Pavel 1991: *České blues*. Studie. [Praha]: Unijazz.
- CHARTERS, Samuel B. 1959: *Country Blues*. New York: Rinehart.
- HAMILTON, Marybeth 2007: *In Search of the Blues. Black Voices, White Visions*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Hudba černého lidu*. LP. Supraphon, 1962.
- KOTEK, Josef 1975: *Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků. I, 1903–1938*. Praha: Supraphon
- LOMAX, Alan 1995: *The Land Where the Blues Began*. New York: Delta.
- MÁCHA, Zbyněk 1966: Mezinárodní jazzový festival Praha 1966. *Melodie* 11, s. 252–253.
- MUIR, Peter C. 2009: *Long Lost Blues. Popular Blues in America, 1850–1920*. University of Illinois Press.
- OLIVER, Paul 1960: *Blues Fell This Morning*. London: Cassell.
- RYCHLÍK, Jan 1959: *Pověry a problémy jazzu*. Praha: SNKLHU.
- SOBOTKA, Jan 2012: Race a hillbilly – černobílé slyšení světa? In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 129–135.

As Old As the Negro Himself... Blues in the Czech Lands in 1924–1966

In the paper, the author comments on the introduction, use and understanding of the term blues and blues music in the Czech lands. In 1924, blues came to the country mostly understood as a dance, whose therapeutical qualities were recommended for curing neurasthenia. Unlike the blacks, white middle-class people were only outsiders to the blues, they perceived it through racial, social and geographical barriers; the foreign language was one more barrier in the Czech lands. A book called *Jazz* (1928) by E.F. Burian provides a valuable testimony of musical thinking of that period. The first authentic blues recording was available in the country only two decades later. Blues was still perceived through jazz, and the reviewer, saying that “it is not real jazz”, recommended it to the attention of folklorists. In the early days of folk song (and blues) revival in the English speaking world, the Czech audience learnt more about authentic recordings of African-American folklore and blues as well. As soon as blues was recognized as a separate category and the first books in English about the genre were published overseas, the Czech audience got book anthologies of American folk poetry (in translations) and authentic blues recordings; there the Czechs could catch up with the development of the blues almost concurrently with people abroad. Finally, in 1966, a group of black bluesmen stopped in Prague during their European tour; the period reviews show that local writers appreciated the same qualities as reviewers abroad. In conclusion, from the 1920s to the 1960s, the understanding and acceptance of the blues by its white fans followed a similar pattern in the Czech lands as it did in the USA, says the author.

Key words: Blues in the Czech lands; writing about blues; musical journalism.