

## LOMAXOVA KLÁDA: NĚKOLIK PŘÍKLADŮ PREZENTACE AMERICKÉ LIDOVÉ HUDBY

*Jan Sobotka*

Ne každý je tak sebedbalý, aby si k nácviку vystoupení na scéně, konkrétně v londýnské Royal Albert Hall, postavil doma – tedy za scénou – místo mikrofonu smeták, jako to svého času učinila rodina Cooperova ze Sussexu,<sup>1</sup> nicméně je asi všeobecně žádoucí, aby distance mezi hudbou na scéně a hudbou mimo scénu byla tak malá, jak jen to okolnosti dovolují. Ve hře je vždy mnoho proměnných: umělec může být introvert zpívající si v podstatě jen pro sebe, může být zvyklý suverénně ovládat své lokální publikum nebo být protřelým bavičem, třeba více, než je zdrávo. Publikum pak může být zcela nepřipravené, ale vnímavé, ale může také mít leccjaká nemístná očekávání. Situace se mění s časem i prostorem, případ od případu, jak ukazuje několik různých zkušeností z prostředí tradičního černošské hudby a jejího revivalu v 60. letech 20. století, samozřejmě v nejednom aspektu odlišném například od naší scény folklorní i folkové.

Jako první lidový hudebník uvedený na scénu rodícího se revivalu byl osobitý songster Leadbelly (Huddie William Ledbetter 1888–1949) anoncován v tisku titulkem *Zmizerného negra dobrým pěvcem* a fotografií rukou na kytarovém hmatníku s popiskou „*Tyto ruce kdysi zabíjely*“ (Robinson – Reynolds 2008: 101) a v kostýmu trestance či česáče bavlny pak koncertoval před svrchovaně kultivovaným obecnstvem – popiska vycházela ze skutečnosti, že byl opakovaně odsouzen za zabití. Takto jej v roce 1935 uvedl na scénu John A. Lomax (1867–1948); když se pak jejich cesty dramaticky rozešly, ujal se nespoutaného songstera Alan Lomax junior (1915–2002) a obsadil jej do poněkud pozměněné role trpčícího černého soudruha pozvedajícího hlas proti buržoazii.<sup>2</sup> Jakkoliv

1. CD *World Library of Folk and Primitive Music. England*. Rounder Records, 1998. Booklet, s. [6].
2. Srov. jeho *The Burgeois Blues*. K problematice autorství viz <[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Bourgeois\\_Blues](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bourgeois_Blues)> (cit. 22. 11. 2015).

se nám může zdát jeden případ takové stylizace nepatřičněji než druhý, je třeba si říci, že pokud by bylo vše ponecháno na Leadbellym, koncertoval by nejspíše v obleku právě módního střihu i barvy a jeho repertoár by sestával z čerstvých šlágrů. A dost možná – vzhledem k jeho zásadní roli v historii folkového revivalu – bychom do Náměšti nad Oslavou jezdili na nějaké docela jinak *folkové* prázdniny. Nebo taky na žádné.

Ani třicet let poté, kdy se s nastupujícími 60. lety obecenstvo radikálně proměnilo, nemusela být situace vždy jednoduchá: Mississippi Johna Hurta (1892/3–1966) už nikdo do ošuntělého venkovského oblečení *za scénou* neoblékal, protože v něm prostě z domova přijel, ne nepodoben dobrotivému ladovskému vodníkovi. Producent newportského festivalu George Wein sledoval s napětím Hurtův nástup: „*Víte, tyhle večery přitáhly sedmnáct, osmnáct tisíc lidí. A pokud jste se jim nelíbili, neváhali vám to dát najevo. Stál jsem po straně podia a díval se na ten dav, a pak kouknul přes scénu do kulis, [...] a tam stál ten malej černoch v pracovních šatech a buřince. A už měl s tou dřevěnou kytarou jít na podium a já si říkal: Tak tohle bude ošklivý. Ti ho zničí! Sežerou ho zaživa. A pak Johna ohlásili a on vyšel ven, bylo to, jako by byl doma na zápraží. Jako by byl v houpací židli. S první písničkou je úplně umlčel. A po dvou písničkách je měl v hrsti. Zamilovali si ho. A když skončil, všichni byli na nohou a nechtěli ho nechat jít. Nechtěli ho nechat jít. Byla to ta nejúžasnější věc, kterou jsem kdy viděl. Dokázal, aby si ho jeden každý z těch sedmnácti tisíc lidí zamiloval.*“ (Cushing 2014: 74)<sup>3</sup>

To byl ovšem mimořádně šťastný případ prakticky nulové distance, kdy zkrátka stačilo umělce jen posadit před mikrofon. Podobně musel působit texaský songster Mance Lipscomb (1895–1976), který pak poskytl obsáhlé paměti, z nichž je patrné, že poté, co hrát celý život sousedům na zápraží, nanejvýše na lokálních tancovačkách, se naráz ocitl před čtyřmi tisícovkami diváků velmi odlišné sociální kategorie. A to už zase tak jednoduché nebylo: „*Koukalo mi tam do vobličejje jednaštyrycet tisíc [ve skutečnosti stovek] lidu. Teda nekoukali mi přímo do vobličejje, páč sem měl sklopenou hlavu, klobouk dólu přes voči. A nikdy sem se*

3. Tento a další texty v článku přeložil z angličtiny autor příspěvku.

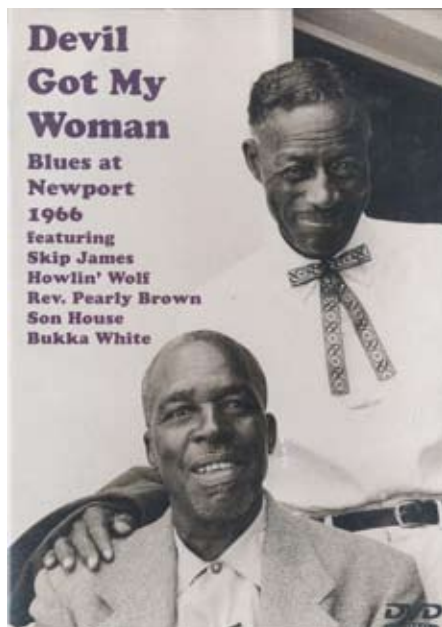
*nepodíval nahóru, páč sem se celej klepal. Jako malej kluk, když má vylézt na jeviště a vodříkat nějakej proslov.“ (Alyn 1994: 416) Když pak Lipscomb na žádost z publika hrál píseň *Siroty to maj těžký, když jim umře máti*, zjistil, že za ním stojí policejní ostraha: „*Tak sem se vohlíd a povídám si: ‚Ojoj, a ted’ už mě jistojistě zavřou. ‚Von povídá: ‚Lipscombe! ‘ A já říkám: ‚Ano, pane?’ Povídá: ‚Musíš toho nechat. ‘ Já říkám: ‚Jako čeho?’ Povídá: ‚Musíš přestat hrát tuhle smutnou písničku. Podívej se na diváky. [...] Všichni jsou úplně hotoví. Nevidíš, že všichni brečej a naříkaj a vyváděj?’“ (Alyn 1994: 421)**

Legendární Eddie Son House (1902–1988) byl – slovy pamětníka – „prvoligový“ alkoholik, který neměl doma ani kytaru a navíc svůj repertoár za dlouhá léta prakticky zapomněl. Bylo tedy třeba na něm za scénou trochu zapracovat, čehož se ujal mladičký Alan Christie Wilson (1943–1970), později známý z kapely Canned Heat: „*Wilson třeba začal lekcí slovy: ‚Ve třicátém roce jste hrál ‚My Black Mama’ takhle. Přehrál tu písničku Houseovi, který pozorně sledoval jeho ruce. A pak, když v jednatřicátém přišel Alan Lomax a nahrával vás, tak jste ji hrál zase takhle. House vykřikl: ‚Jo! Jo! To je ono! Už si začínám vzpomínat...‘“ (Davis 1998: 43)*

Méně sympatické okolnosti provázely výběr Son Houseova nástroje: Když mu chtěli koupit kytaru, natáhl se po červené kytaře se třemi snímači, ale jak víme z četných nahrávek, fotografií i filmů, nakonec na scéně vždy vystupoval s celokovovým archaickým Nationalem, který ovšem tehdy za scénou v obchodě nejprve odmítl jako starý krám (Beaumont 2011: 137). Jak uvádí Phil Spiro (\*1940), on a stejně tak i John Fahey (1939–2001) se v této věci dopustili dosti vážného zásahu, když vybavili staré kytaristy (Son House a Bookera T. Whitea, 1909–1977) právě těmito v podstatě nepatřičnými nástroji a nechtěně tak dali vzniknout zavádějícímu, velmi houževnatému stereotypu (Cushing 2014: 268).

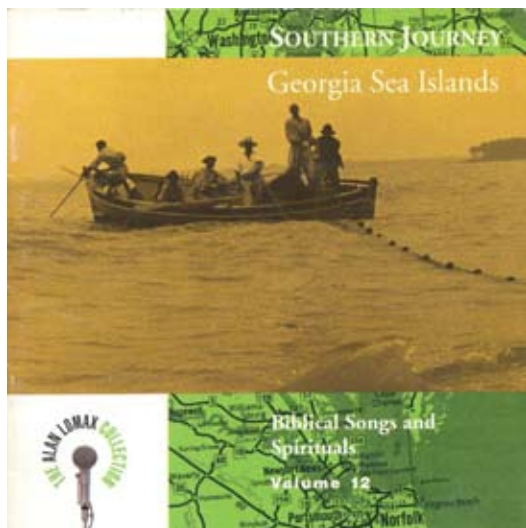
Samozřejmě takováto příprava umělce pro scénu představuje mezní polohu, dále už máme co do činění s přímou intervencí režie. Scénická prezentace folkloru se u nás na scéně často řeší aplikací stylizovaných rekvizit výrazně neškodnějších než jejich předlohy za scénou, ale Alan Lomax neváhal a dal na newportský festival v roce 1965 přitáhnout poctivý kmen stromu a na scéně jej – po pečlivé zvukové zkoušce –

*Devil Got My Woman. Blues at Newport 1966.*  
DVD Vestapol, 2001



opravdoví trestanci opracovávali s příslušnou písní na rtech, přičemž málem sekerami přesešli hlavní kabel. Je příznačnou ironií, že v kontextu folkového festivalu byla i Lomaxova kláda chápána jako přespříliš akademická záležitost – míra autenticity byla v dané chvíli určována zcela odlišnými parametry.

Lomax ovšem byl v těchto věcech notně ostřílený. Již dříve, při nahrávání na Georgia Sea Islands, dal například dohromady smíšenou sestavu sestávající z místních černošských zpěváků reprezentujících velmi zachovalou podobu afroamerického folkloru, bílé a černé muzikanty z kontinentu a zpěváka ze sousedních ostrovů – to vše za účelem vytvoření autentického soundu pro film o koloniálním městě Williamsburgu. Na dochovaných nahrávkách slyšíme terénní nahrávku skupiny A místních zpěváků z roku 1959, pak skupinu B z nahrávání hudby pro film, tvořenou týmiž zpěváky spolu s přizvanými Hobartem Smithem (1897–1965) z Blue Ridge Mountain a Natem Rahmingsem



*Georgia Sea Islands. Biblical Songs and Spirituals. Southern Journey vol. 12.*  
CD Rounder Records, 1998

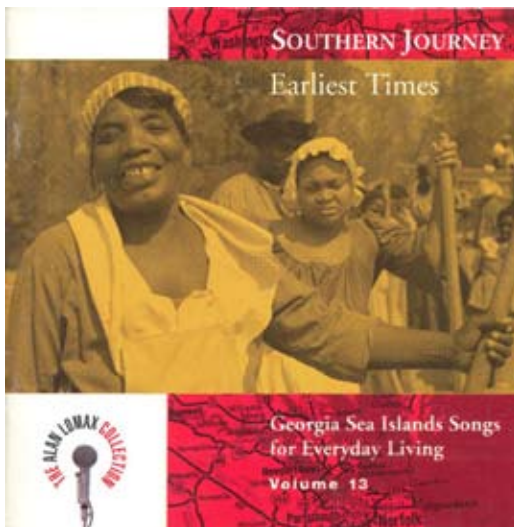
z Miami a Edem Youngem z Mississippské vrchoviny – tedy v podstatě jakési pokusné myši různé barvy srsti, pochytané na velmi vzdálených polích a zavřené do společné klece. Po natáčení se ale tyto muzikanti, označení jako skupina C, dali do společného spontánního muzicírování a svým způsobem se z polohy na scéně vrátili zpět za scénu, takříkajíc sami k sobě.<sup>4</sup>

Mistrovským Lomaxovým dílem pak byl záznam večírku, který za scénou newportského festivalu uspořádal (a zachytil pro filmový dokument) v roce 1966 se shromážděnými bluesovými hvězdami Howlin' Wolfem (Chester Burnett 1910–1976), Son Housem, Skipem Jamesem (1902–1969), Bukka Whitem a dalšími.<sup>5</sup> V milionářském prostředí přímořských lázní vytvořil cosi na způsob mississippského

4. Srov. CD *Georgia Sea Islands. Biblical Songs and Spirituals. Southern Journey vol. 12.* Rounder Records, 1998 a CD *Earliest Times. Georgia Sea Islands Songs for Everyday Living. Southern Journey vol. 13.* Rounder Records, 1998.

5. Srov. DVD *Devil Got My Woman. Blues at Newport 1966.* Vestapol.

*Earliest Times.*  
*Georgia Sea Islands*  
*Songs for Everyday*  
*Living. Southern*  
*Journey vol. 13.*  
CD Rounder Records,  
1998



*juke jointu* se všim všudy, včetně spontánně doutnajícího osobního konfliktu mezi Housem a Wolfem.

Je samozřejmě otázkou, jak podobné snahy uměle překlenout vzdálenost mezi světem *za scénou* a *na scéně* hodnotit. Námitek by se pár našlo, ale jedno mají všechny výše uvedené příklady společné: navzdory nejrůznějším manipulacím byly výsledky vždy překvapivě přesvědčivé. Což ovšem nehovoří ani tak ve prospěch podobných experimentů, jako spíše svědčí o mimořádně vitálních hudebních tradicích a kromobyčejné síle talentu uvedených interpretů.

## **Prameny a literatura:**

- Alyn, Glen 1994: *I Say Me for a Parable. The Oral Autobiography of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*. New York: Da Capo Press.
- Beaumont, Daniel 2011: *Preachin' the Blues. Life & Times of Son House*. New York: Oxford University Press.
- Cushing, Steve 2014: *Pioneers of the Blues Revival*. Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press.
- Davis, Rebecca 1998: Child is Father to the Man: How Al Wilson Taught Son House How to Play. *Blue Access*, č. 35 (Fall), s. 41–43.
- Devil Got My Woman. Blues at Newport 1966*. DVD Vestapol, 2001.
- Earliest Times. Georgia Sea Islands Songs for Everyday Living. Southern Journey vol. 13*. CD Rounder Records, 1998.
- Georgia Sea Islands. Biblical Songs and Spirituals. Southern Journey vol. 12*. CD Rounder Records, 1998.
- Robinson, Tiny – Reynolds, John 2008 (eds.): *Lead Belly. A Life in Pictures*. Göttingen: Steidl.
- World Library of Folk and Primitive Music – Volume 1: England*. CD. Rounder Records, 1998.

## **Lomax's log: Selected examples of presenting American folk music**

In the 1930s and 40s, when the blues and other American folk music was presented outside its natural environment for the first time, a certain stylization was obviously necessary, which today can be seen as an almost insulting manipulation. Later on, in the 1960s, the blues was presented on stage almost without any problems; only the increasing size of the audience (at festivals) could be controversial, as well as situations when the folk artist simply forgot most of his or her repertoire and instrumental skills. Promoters also presented the blues through the use of various stage devices, when they aimed to reconstruct an authentic situation in which the blues was sung. While Alan Lomax had a group of real inmates with axes cutting a log to the rhythm of the song on stage, some other promoters came up with vague or non-existent situations in their attempt to present the Colonial times or a rough atmosphere of a Delta juke joint (which was made up in an East Coast millionaire's resort for a film documentary). There is always the question of the validity of such experiments, but after all these examples were all obviously successful, at least on an artistic level, and even accepted by the performers themselves.

**Key words:** The blues; folk revival; stage presentation; manipulation; authenticity; experiments.