

TEMNÁ NOC, CHLADNÁ ZEM – VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY BLUES

Jan Sobotka

V létě roku 1952 pořídil student antropologie Charles McNutt nedaleko Memphisu dvě desítky nahrávek s černošským zpěvákem Willem Slaydenem, doprovázejícím se na pětistrunné banjo.¹ Jako antropolog se McNutt věnoval prehistorii Ameriky a ke zhruba pětadesátiletému Slaydenovi jej přivedl nikoliv profesionální, ale pouze amatérský zájem o hru na banjo.

Podobně jako v případě kytaristky Libby Cottenové,² šťastnou náhodou objevené v domácnosti muzikologa Charlese Seegera rovněž v 50. letech 20. století, jejíž repertoár byl údajně zakonzervován kolem roku 1915, i ve Slaydenově repertoáru narazíme na zárodečný typ blues, v sousedství ostatních písní ničím výjimečnou písničku *Joe Turner*. Nic nenavědčovalo tomu, že během několika desetiletí první poloviny minulého století se podobné písně stanou nosným prvkem nejvýznamnějších žánrů populární hudby a jejich prostřednictvím pak budou opakovaně ovlivňovat mainstream populární hudby.

Slaydenovo protoblues může posloužit k porozumění vzniku bluesové formy, ale sotva z něj pochopíme, proč právě na počátku 20. století, proč právě na americkém Jihu a proč – z nabídky několika hudebních kultur – právě tato hudba tak výrazně překročila svůj přirozený rámec.

V této geografické oblasti probíhalo již nejméně čtvrt tisíciletí setkávání africké a evropské hudby a blues představovalo velmi zralý plod tohoto procesu.³ K podobně plodným kontaktům docházelo

1) CD *Will Slayden: African-American banjo songs from West Tennessee*. Tennessee Folklore Society 2001.

2) LP *Elizabeth Cotten: Folk Songs & Spirituals*. Folkways 1958.

3) Je velmi příznačné, že v neobyčejně důkladné práci Dana Epsteina *Sinful Tunes and Spirituals* (Urbana 1977), která mapuje dostupné literární zmínky týkající se černošské hudby na americkém kontinentě, nalezneme termín blues v samém závěru, navíc jen ve velmi obecné zmínce.

samozřejmě i jindy a jinde, blues se ale objevuje nejen ve chvíli, kdy nastupují technologie záznamu zvuku a průmysl na ně navazující, ale především v prostoru tomuto hudebnímu průmyslu geograficky nejdostupnějším. Gramofonové firmy v USA dokázaly na přelomu 20. a 30. let prosadit afroamerická blues nesrovnatelně důrazněji, než se to podařilo např. francouzským labelům Odéon, Aérophone, Le Soleil, Perfectaphone či Idéal s nahrávkami pařížských dudáků.⁴

Ve svém domovském prostředí bylo blues zpočátku chápáno spíše jako svěží novinka (Wald 2004), a jako takové tedy mohlo odejít ze scény stejně snadno, jako se na ní objevilo. Příčiny, proč se tomu tak nestalo, byly zřejmě hlubší. Vše nasvědčuje tomu, že kořeny blues sahají do období po americké občanské válce, do situace vzniklé zrušením otroctví, které znamenalo ztrátu problematické ochrany, rozvrat tradičních hodnot a nahrazení jednoho dobře známého ohrožení množstvím neznámých. Podobnou situaci známe i my: „*Za roboty měli jsme pána jednoho a nyní jich máme tolik, kolik je ve vsi statků*“, popisuje vývoj v Čechách kněz a spisovatel Václav Beneš Třebízský (1969, s. 14).

Není náhodou, že starší vrstvy afroamerického zpěvu znějí často jasnějšími barvami; propuštění otroci byli uvrženi do v podstatě již moderního světa a na tuto změnu reagovali vytvářením odpovídající hudby – všeobecně povědomé noty, schopné vyjádřit oprávněnou úzkost z nečekaných hrozeb, všestranné nejistoty a dosud nepoznanou osamělost jedinců, vytržených změněným systémem z tradičních komunit (Tourgé 1999, s. [13–22]).

Základem této hudby se stala jednoduchá, univerzálně přijatelná forma, usnadňující prakticky komukoliv okamžité sebevyjádření, byť pomocí převzatých prvků. Formální rámec byl dostatečně pružný: John Lee Hooker vysvětluje, že když na to přijde, umí zahrát dvanáctitaktové blues perfektně, ale protože tohle není to, čím je proslulý, zbytečně to nedělá. Ale také proto, že přesně odpočítaná forma jej připraví o patřičný pocit (Obrecht 1993, s. 113).

4) CD *Cabrette*. Auvidis/Silex Memoire 1993.

Ve srovnání se staršími vrstvami lidové hudby byla v blues patrná tendence k určitému zjednodušení. Není náhodou, že mnozí z nejlepších interpretů začínali hrát relativně pozdě, aniž by je to jakkoliv handicapovalo. V extrémním případě muzikant jednoduše hrál dokola prakticky jedinou písničku, jindy nepřetržitý tok v podstatě jediného blues postačil na delší zábavu, přizívanou nejen na místě vymyšlenými verši, ale i vstupy obecnstva. Mnozí z mistrů vědomě využívali hrst motivů, jejichž soustavné vybrušování bylo základem jejich hudebního života.

Tímto způsobem ve venkovském zázemí této muziky postupně vykryštovalo tvrdé jádro, představující osobitý způsob sebevyjádření, s odpovídajícími hudebními prostředky a vlastním hodnotovým systémem. Jestliže hudebník nehrál s dostatečnou kontrolou, nebo hudbu naopak hru příliš komplikoval, ohodnotili to jeho kolegové jako ne zcela „opravdové blues“, nebo prohlásili, že už prostě „nehraje blues“. I respektovaní interpreti byli schopni poctivě říci: Ten a ten hraje hlubší blues než já a tamhle ten zas nejde do takové hloubky... (Obrecht 1993, s. 93).

V červnu 1942 byla v terénu pořízena nahrávka Willieho Browna *Mississippi Blues*,⁵ volná adaptace tři roky starého hitu, a hned následujícího dne bylo zaznamenáno *County Farm Blues* v podání Eddieho Son House.⁶ Srovnání obou nahrávek dokládá, kterým směrem a jak daleko dokázalo blues do té doby dojít. Zjevně nebylo problémem osvojit si aktuální trendy a vytvořit formálně vybrušený, technicky perfektní tvar, v podstatě odpovídající nárokům evropské „lehké“ hudby.

Ale byla zde i možnost druhá – ponechat původnímu projevu jeho sílu, spojit samozřejmost tradiční polní halekačky s drsnou instrumentální technikou hry na tzv. diddley bow, aplikovanou na zcela novém nástroji (kytaře), a takto vzniklý potenciál plně využít.

Postupné vybrušování a prohlubování blues je na nahrávkách dobře patrné. Zatímco za časů mládí Cottenové či Slaydena bylo jen součástí

5) CD *Mississippi. The blues lineage*. Rounder 1999, track 2.

6) Tamtéž, track 3.

folklorního repertoáru, u tzv. songsterů jeho význam již stoupá a ještě později – snad po roce 1910 (Evans 2005, s. 18) – se setkáváme s kýmisi, kdo se vědomě a dobrovolně stává někým více a současně někým méně než hudebníkem – se specialistou především na blues, který již neinterpretuje osvědčené písničky, ale v ideálním případě je schopen na místě improvizovat hudbu i s texty. Svým způsobem by teprve tento moment měl být považován za klíčový.

Stará anekdota o umanutém hudebníkovi, který na otázku, proč hraje stále jeden jediný tón, odpovídá „*Všichni ostatní hledají tón po celém hmatníku, ale já už ho našel...*“, pozoruhodně rezonuje s názorem Budyho Guye: „*George Benson⁷ je jeden z největších, které jsem kdy viděl, dokáže hrát odshora dolů. Já mám spíš tendenci zůstat na místě a prodřít do krku kytary díru a hrát jen ten jedinej zvuk. To přece zní tak skvělé!*“ (Obrecht 1993, s. 203–204).

Aby nedošlo k omylu, Guy ve skutečnosti pracuje s širokou řadou tónových výšek, protože se drží hesla, že „*horní E musí dokázat políbit dolní E*“, když vytahuje struny napříč hmatníkem o několik tónů nad jejich ladění. Rozhodující je ale pocit bezprostředně kontrolovaného výrazu, neboť právě o ten jde především. Výsledek jako by byl čímsi více a současně čímsi méně než hudbou.

Potřebám takto se utvářející hudby odpovídal vývoj instrumentáře – rachotící slaydenovské banjo bylo „odhozeno v dál“ a nahrazeno kytarou s delším, tvárnějším a temnějším tónem, zůstala však možnost ladění nástrojů, do mollových či durových akordů. Tvárný tón foukací harmoniky byl dokonale využit, zatímco mechanický systém harmoniky měchové neobstál, jak dokládá četnost nahrávek. Nástroje byly od počátku používány způsoby, z nichž se jejich konstruktéři jistě obraceli v hrobech. Nejstarší – tisíckrát citovaná – zpráva o blues popisuje hráče klouzajícího nožem po strunách. Tato technika umožňovala pohybovat se po kytaře, laděné zřejmě jako banjo do akordu, nožem, zvířecí kostí, skleněnou lahvičkou či uraženým hrdlem lahve zcela nezávisle na

7) George Benson byl jazzový kytarista.

evropském tónovém systému, kdesi mezi dur a moll, a to s orientální precizností. Muddyho Waterse označují za „Pana Mikrotóna“ a časopis *Guitar Player* výstižně poznamenává: „Navlečte si tu věčičku na prst, a najednou už není výška tónu věci správného pražce, ale správné molekuly!“ (Wheeler 1993, s. 37).

Nejde ale pouze o samotnou výšku tónu, ale především o možnosti výrazové. Téhož samozřejmě dosahují kytaristé i obyčejným vytahováním strun; někteří rovnou nastupují k tónu o pole níže, aby si tak otevřeli prostor oběma směry. Harmonikáři používají ze stejných důvodů dokonce nástroje jiných tónin, než ve kterých je skladba hrána, a škrcení či nárazy vzduchového proudu spolu s dotvarováním výsledného tónu dlaněmi jim poskytují tak bezprostřední kontrolu výrazu, jakou neumožňují žádná kvákadla, boostery a podobné efekty.

Taková svoboda ovšem narážela tu a tam na určité limity, jak dokládají čtyři nahrávky, v nichž blues již tak trochu překračuje samo sebe. Nejprve jde o takzvané „svaté“ blues Blinda Willieho Johnsona *Temná byla noc, chladná byla zem, na níž položili mého Pána*, v němž prakticky celou píseň odezpívá kytara a hlas beze slov jen přizvukuje a vytváří zcela jedinečnou náladu.⁸ Ve druhém případě, Son Housově *Pearline*,⁹ zpěvák vlastně jen naléhavě opakuje dívčí jméno a přenechává sdělení kytáře. I John Lee Hooker bezezbytku využívá prostor, který mu blues poskytuje a který se postupně ještě dále rozšířil s pronikáním tohoto žánru k dalším vrstvám obecnosti. Chceme-li zaslechnout smích blues, poslechněme si černý humor, s nímž John Lee Hooker v písni *Jesse James* líčí, jak škrtí pod vodou svého kamaráda a za extrémně strohého doprovodu nezapomene ani na poslední bublinky unikající oběti z plic.¹⁰ A chceme-li slyšet pláč blues, poslechněme si, jak tentýž zpěvák líčí svoji osamělost v písni *Dark Room*.¹¹ V těchto nahrávkách ale stojíme již na samých hranicích žánru. Blind Willie

8) CD *The Complete Blind Willie Johnson*. Columbia 1993, track 1/5.

9) CD *Martin Scorsese presents Son House*. Columbia 2003, track 9.

10) CD *John Lee Hooker Alone*. Tomato 1989, track 1/2.

11) Tamtéž, track 1/3.

Johnson i Son House vyznívají v jistém smyslu bezradně, Hooker si již vypomáhá jistou stylizací projevu s nádechem teatrálnosti, jakou si jen stěží můžeme představit v původním prostředí této hudby – v kontaktu s univerzitním obecnstvem dosahuje zpěvák záviděníhodné volnosti, ovšem také již postrádá sílu vrcholných blues.

Období formování blues jakožto samostatného hudebního jazyka se do určité míry shoduje s rozvojem zcela odlehlého hudebního slohu, rovněž úzkostně reagujícího na radikálně se měnící svět – hudebního expresionismu. Je příznačným paradoxem, že jediným místem, kde se expresionisté s bluesmany snad mohli setkat tváří v tvář, byl děsivý svět zákopů první světové války.

K požadavkům expresionismu patřily přímočarost a síla hudebního vyjádření, rozšíření instrumentálních a vokálních technik a co nejpřímější sebevyjádření, nezávislé na vzdělání, intelektuální výbavě nebo zručnosti. Takto formulovaným požadavkům blues nepochybně odpovídalo, v některých bodech dokonce lépe než sám expresionismus.

V blues byl od samého počátku opuštěn ideál krásného hlasu či tónu, soustavně se zde pracuje s řadou záměrných nečistot, také zde hudba zpracovává zvukové podněty nové doby, texty balancují na hranici pornografie a současně pronikají do povážlivých temnot lidské mysli. Zvuk nástrojů se tu výrazně vokalizuje, jinde je redukován na perkusivní složku, zatímco zpěv se posouvá do poloh mluvy či naopak používá bizarních odstínů – příkladem toho všeho může být Robert Johnson v *Last Fair Deal Gone Down*.¹²

Chceme-li popsat blues v jeho nejniternější podobě, neodbytně se nám nabízí právě charakteristika expresionismu vyslovená filozofem Theodorem Adornem, tedy „osamělost jako styl“ (Adorno 1966, s. 49–50). K pochopení shod i rozdílů srovnajme alespoň dva citáty – první z nich, výrok amerického bluesmana Eddieho Son House, vychází z již zpracovaných zážitků, druhý, od maďarského skladatele Bély Bartóka, vyjadřuje spíše obecněji citěné obavy:

12) *Robert Johnson: Complete Recordings*. Columbia 1996, track 1/20.

„Blues je, když jseš docela sám. To je blues, když začneš být sám a trápíš se, nevíš co dělat, myslíš na své blízké, na lidi, od kterých by sis přál, aby k tobě byli milí, a tys chtěl být milý na ně, ale najednou tě zklamali, a teď máš blues, nevíš co dělat, chtěl bys vědět, o co jim jde, co tím sledují. Proč mne zradili, když jsem jim věřil ve všem, udělal pro ně všechno, ze všech svých sil, s důvěrou, a oni nakonec přišli a zradili mne. A teď nevíš, co s tím, a jen pláčeš. A tohle je to blues. B.L.U.E.S.“¹³

„Jsem osamělý člověk! Snad jsem oblíbený ... snad mám i přátele ... přece však nastanou chvíle, kdy si náhle uvědomuji skutečnost, že jsem naprosto sám! ... A předvídám, mám předtuchu, že tato duchovní samota bude mým osudem. Rozhlížím se v hledání jakéhosi ideálního druha, a přece si plně uvědomuji, že je to marná snaha. Ikdybych uspěl a někoho našel, jsem si jist, že budu brzo zklamán (Bartók in Crawford – Crawford 1993, s. 7).

Zdaleka ne vždy dosáhlo blues skutečně přesvědčivě vyostřeného výrazu schopného vyjádřit podobné pocity, často setrvalo ve výchozí poloze banální odrhovačky. Nicméně verš Sleepy Johna Estese *A lidé stáli na mostě – křičeli a nařikali’* ..., vyjadřující úzkost vyvolanou konkrétní přírodní katastrofou, naléhavostí projevu – a vlastně i samotnou Estesovou tváří –, zaskočí posluchače svojí příbuzností s křičící postavou u mostního zábradlí v patrně nejproslulejším díle Edvarda Muncha, obraze *Skrik* (též *Der Schrei der Natur*).

Blues bylo zřejmě v pravý čas na pravém místě, nejen pokud jde o geografickou polohu a technologické podmínky, ale patrně proto, že nejúspěšněji odpovědělo na naléhavé volání doby. Vytvořilo k tomu všeobecně přijatelný hudební jazyk a dokázalo nejen použít tradiční prostředky, ale najít i zcela nové, jen aby dosáhlo potřebných cílů. Když dva dělají totéž, nebývá to samozřejmě totéž. Příčiny i důsledky blues i expresionismu mohly být a také byly v mnoha ohledech odlišné. Ale shoda zvukových fragmentů, dunivých i kvílejících glissand, skřehotavých, barvy zbavených pizzicat či drtivých akordických úderů

13) Slova Edwarda Son House z filmu *Festival*, režie Murray Lerner.

ukazuje směr, kterým blues kráčelo – od bezohledného rachotu Slaydenova banja až na samý konec svých možností.

Literatura:

- Adorno, Theodore W. 1966: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Crawford, John C. – Crawford, Dorothy 1993: *Expressionism in twentieth-century music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Evans, David 2005: *The NPR Curious Listener's Guide to Blues*. New York: Perigee Books.
- Obrecht, Jas (ed.) 1993: *Blues Guitar. The men who made the music*. San Francisco: GPI Books.
- Tourgée, Albion Winegar 1999: A Fool's Errand. By One of the Fools. In: CD *Expressin' the Blues* (booklet). Cello.
- Třebízský, Václav Beneš 1969: *Na Slánských Stínadlech*. Praha: Odeon.
- Wald, Elijah 2004: *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad.
- Wheeler, Tom 1993: Tube That Finger. *Guitar Player*, 26, č. 12, s. 36–37.