

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Autentické blues jako reprezentace a historický obraz

Spojené státy americké (Chicago)
1900 – 1960

Břetislav Oliva

2009

Vedoucí práce: PhDr. Blanka Altová

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury. Souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

Trstěnice 2009-02-20

Břetislav Oliva

Velice rád bych poděkoval za odborné vedení a pomoc i všestrannou podporu PhDr. Blance Altové a akademickému malíři doc. Jaroslavu Altovi, kteří této práci věnovali mnoho energie a času. Děkuji rovněž PhDr. Janu Sobotkovi za odborné konzultace a zapůjčení cenných materiálů, své rodině za trpělivost a také Veronice za mimořádně podnětnou přítomnost.

Obsah

1. Metody a cíle práce	1
1. 1. Obraz jako historiografická metoda	1
1. 2. Blues jako historická reprezentace	2
1. 3. Širší společenské uznání autentického blues	3
1. 4. Prameny a metoda poznání blues	3
2. Historické pozadí obrazu blues 1900 až cca 1960	7
2. 1. Konec otroctví – počátek segregace afroameričanů	7
2. 2. První fáze Velké migrace	9
2. 3. Počátek druhé fáze Velké migrace – konce Druhé světové války	10
2. 4. Společenské důsledky Druhé světové války	11
3. Venkovské blues	12
3. 1. Blues a venkov	12
3. 2. Světský a duchovní směr blues – „Saints“ a „Sinners“	15
3. 3. Pracovní písně – „Work songs“	17
3. 4. Výrazové prostředky blues	18
3. 5. Okolnosti vzniku blues	21
3. 6. Rozšíření blues mimo afroamerickou menšinu	23
4. Město a blues	27
4. 1. Odchod afroameričanů do měst	27
4. 2. Realita a metafory města	29
4. 3. Života afroameričanů ve městě	32
4. 4. Proměny obrazů amerických měst	36
5. Chicago	37
5. 1. Život v Chicagu	38
5. 2. Blues ve městě	38
5. 3. Blues v Chicagu	39
5. 4. Chicagská Maxwell Street	40
5. 5. Návrat k venkovskému blues	44
5. 6. Komerční nahrávky autentického lidového blues	45
5. 7. Komponovaná blues	46
5. 8. Nahrávky „klasického“ blues	48
5. 9. „Feedback“	50
5. 10. Nahrávání blues pro vědecké účely	51
5. 11. Osobnosti chicagského blues	53
5. 12. Vznik elektrického blues v Chicagu	57
5. 13. Úpadek chicagského blues	70
Závěr	73
Poznámka k literatuře (z oblasti teorie a dějin blues)	77
Poznámka k použité terminologii	78
Použitá literatura	79
Diskografie	81
Filmografie	82
Obrazová a zvuková příloha	

1. Metody a cíle práce

1. 1. Obraz jako historiografická metoda

Interpretovat určitý jev jako „obraz“ v kulturním procesu je v humanitních disciplínách stále častější a speciálně v americkém prostředí velmi rozšířené. Každá z humanitních disciplin v rámci svého vědeckého pole a s použitím vlastních metod vytváří, používá a tematizuje obrazy různých jevů. Obvyklé slovníkové definice co je to obraz obvykle nabízejí širokou paletu možností: obraz jako zpodobení, mentální reprezentace něčeho, zejména viditelného předmětu, mentální snímek či dojem, názor (idea), představa, názorný či výtvarný popis, podobenství, metafora, řečová figura – příměr, rčení, ale i obraz ve významu optického jevu či odrazu. Každý obraz má svá témata – motivy, kompozici, strukturu a rám. Snad právě ten rám, kterým je obraz vymezen a širší rámeček (před a po), který si vymežíme sami, podle toho v jakých souvislostech chceme obraz vnímat, nás vedou k volbě této metody, která nám pomůže vnímat, popsat a interpretovat blues jako obraz. Zatímco příběhy plynou v čase, obrazy trvají v prostoru. Historický obraz¹ je reprezentací většího množství vybraných jevů, událostí (nebo objektů) a jejich vztahů, kde – na rozdíl od příběhu – pořadí jejich recepce není jednoznačně předepsáno. V historickém obraze můžeme předvést simultánně větší množství vybraných údajů. Jestliže si vymežíme blues jako historický obraz, můžeme ho sledovat jako jeden jev v různých časech a na různých místech. Můžeme vybrat historické předěly, které způsobily určité zlomy nebo změny v tomto obraze. Ukazuje se, že proměny v obraze blues vyvolávají spíše změny ekonomické, které nabízejí afroameričanům nové role a místa působení v americké společnosti, než změny kulturní. Naopak afroamerické blues vyvolává změny v kultuře nejen americké, ale i evropské společnosti. Blues je jedním z nejdůležitějších projevů afroameričanů – tedy etnicky vymezené skupiny obyvatel Spojených států. Rámeček, ve kterém blues sledujeme je tedy vymezen nejen etnicky, společensky, ale i geograficky, politicky a kulturně. Jestliže z blues vytvoříme historický obraz, můžeme ho pro potřeby našeho zkoumání „vyzdvihnout“ z prostoru a času do naší vlastní zkušenosti a blíže „prohlédnout“ v tomto okamžiku z místa a času, ve kterém žijeme, v závislosti na naší subjektivní i objektivní zkušenosti, stupni poznání, úhlu pohledu a cílech. Zkoumáme ze své dnešní pozice blues jako jeden z obrazů kultury

¹ Z. Vašíček, *Archeologie, historie, minulost*, Karolinum 2006, s. 95.

minulosti. Je to jiná kultura, než ta, ze které čerpáme a dnes žijeme. I od této minulosti jsme vzdáleni. Naše poznání blues a doby, ve které vznikalo a rozvíjelo se tedy nemůže být absolutní ani nevinné. Víme, že se skrze jeden historický obraz se nemůžeme dobrat pravdy o té době, ale můžeme si v této metodě ověřit správnost našeho pozorování a uvažování v této chvíli. „Obrazy vytvářející náš svět jsou symboly, znaky, poselství a alegorie. Anebo jsou to možná jen prázdné přítomnosti, které zaplňujeme touhou, zkušeností, otázkami a lítostí /.../. V obrazech můžeme rozpoznat zkušenost se světem, který nazýváme reálným. /.../. Žádný příběh vyvolaný obrazem není konečný nebo výlučný a měřítko jeho správnosti se mění podle týchž okolností, jež dávají vzniknout samému příběhu.“²

1. 2. Blues jako historická reprezentace

Sledovat blues jako obraz – historickou reprezentaci – tedy znamená dešifrovat ho nejprve jako historický fenomen. O čem může tento fenomen vypovídat? Především jak se domníváme, o procesu adaptace Afričanů na odlišné životní podmínky a role v podmínkách otroctví, osvobození a segregace na americkém jižanském venkově. Takže ho sledujeme jako fenomen společenský. Posléze je možné skrze něj porovnávat odlišnosti života afroameričanů na venkově a ve městě – a v městských ghettech, po druhé světové válce i možnosti jejich „diaspory“ do americké společnosti. Sledujeme ho tedy zároveň jako fenomen kulturní. Blues nevypovídá jen o kultuře afričanů, ale i o vztazích Američanů k nim, takže o americké společnosti jako celku. Může tedy být tématem studia z různých kulturních pozic americké a vzápětí i světové kultury. Vzhledem k tomu, že z blues se stal v celém světě uznávaný umělecký žánr, tak se prostor fungování tohoto obrazu dále otevírá do oblasti umění. Každý projev lidské činnosti je vnímán jako produkt (konstrukt) dané kultury a může být považován za pramen historického poznání. Ale jen některé z těchto výtvorů si zaslouží uznání uměleckého díla,³ takže jako takové neztrácejí charakter historického pramene k poznání určité kultury v dané době a prostoru, ale navíc vypovídají i o tom, co tuto jednotlivou kulturu přesahuje a týká se celé lidské civilizace.⁴

² A. Manguel, *Obraz jako příběh*, in: *Čtení obrazů*, Praha 2008, s. 18-24.

³ Co je to umění definujeme s pomocí knihy C. Brandiho, *Teorie restaurování*, Kutná Hora 2000, s. 20: „Umělecké dílo se uměleckým dílem stává prostřednictvím jedinečného uznání, které se odehrává ve vědomí každého individua.“

⁴ Tato cestu blues z jedné kultury k ostatním a z oblasti lidové kultury skrze nesporné společenské uznání do oblasti umění a lidské civilizace popisujeme s vědomím, jak vysvětluje rozdíly mezi pojmy „kultura“ a

1. 3. Širší společenské uznání autentického blues

Proč a jak si blues zasloužilo širší společenské uznání? Populární kulturou prostoupený západní svět vděčí blues za mnohé. Od první poloviny šedesátých let 20. století jsou blues, jeho melodika, rytmus i textové obrazy, základními stavebními kameny všech žánrů takzvané populární hudby, tedy nejen jejího „středního proudu“, ale i většiny jejích „alternativních odnoží“. Existenciální rozměr blues, přejatý a přetavený bělošskými hudebníky v jejich autorské skladby, vnesl do „prefabrikované“ a unifikované populární hudby tehdejší doby výraznou „přidanou hodnotu“ a učinil z ní do té doby nevídanou platformu pro sebevyjádření jejích autorů a interpretů.⁵ I když dnes možná není toto dědictví blues už tak jasně patrné, jako v době před dvaceti či třiceti lety, přesto ho můžeme velmi dobře identifikovat a uvědomit si, jak velký dopad na kulturu a potažmo umění západního světa mělo a stále má. Nabízí se další otázka, jaký vliv mělo a má širší společenské uznání blues na uznání afroameričanů v širším společenském rámci? Odpověď na tuto otázku přesahuje rámec naší práce, nicméně je jedním z podnětů k výběru tématu a přístupu k němu.

1. 4. Prameny a metody poznání blues

I dnes se interpreti i posluchači blues vesměs shodnou, že blues je možné si užít (prožít) jen v živých koncertech. Takže žádné prameny, ze kterých můžeme v naší práci dnes vycházet, nám nemohou tento zážitek zastoupit, ale jen do určité míry zprostředkovat.⁶ Proto také uvádíme naše téma jako obraz a máme na mysli obraz ve

„civilizace“ N. Elias . Kulturu vnímáme jako projev (a znak) určitého národa v dané době a místě. Zatímco pojmem civilizace označujeme obecně lidské chování a jednání. Viz N. Elias, *O procesu civilizace I*, 2006, s. 68-69. „Pojem kultura vymezuje a odlišuje. V pojmu civilizace ustupují rozdíly mezi národy do jisté míry do pozadí a akcentuje se v něm naopak to, co je nebo by – podle cítění jeho nositelů – mělo být všem lidem společné.“ Elias toto rozlišení pojmů kultura a civilizace uvádí na příkladě jejich různého užívání v Německu a na druhé straně v Anglii a Francii. Zdůvodňuje potřebu Němců v národním sebepojetí hrdě vymezovat, co je jejich národní kultura v rámci lidské civilizace zatímco Angličané a Francouzi hrdě označují své jednání a chování za součást lidské civilizace.

⁵ Do té doby bylo v populární hudbě spíše výjimečné, pokud si zpěvák i psal „své“ písně. Využíval služeb profesionálních skladatelů, což například odráží i názvy organizací chránících autorská a vydavatelská práva. Viz ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers). Největší skladatelskou „manufakturu“ představovala ve Spojených státech od počátku dvacátého století Tin Pan Alley v New Yorku.

⁶ P. Oliver vyslovuje dokonce názor, že pravé poznání a zkoumání blues, stejně, jako většiny ostatních forem lidové hudby je možné pouze přímou percepcí hudby samotné či jejích autentických nahrávek; notový zápis nedokáže postihnout jemné rytmické i melodické nuance lidové hudby, které jsou navíc školenými

smyslu historické reprezentace. Tento metodický postup z oblasti sémiotiky a literatury⁷ přenášíme na téma blues, které vidíme v kontextu kultury. „Reprezentace je proces (a jeho výsledky), jímž se zastupuje nějaká skutečnost ve formálním aparátu lidské komunikace a vnímání; rozumí se, že tím dochází k určité redukci či jiné proměně výchozí skutečnosti.“⁸

Jestliže budeme blues považovat za reprezentaci určité doby, místa, společenské skupiny a kultury, tak ho vidíme jako „událost“, součást tehdejšího společenského „diskurzu“. Blues dokonce může splňovat i třetí požadavek kladený na reprezentaci z hlediska obsahu, může posloužit k „rekonstrukci dobové kolektivní identity“⁹. Navíc je blues přes různé historické změny a zlomy stále trvajícím kulturním jevem, který se z oblasti etnicky vymezené lidové kultury přenesl do širší oblasti kultury „nadnárodní“, populární a díky výkonům některých interpretů si získal i celosvětové uznání uměleckého žánru – díla.

Blues nemůže být fyzickým obrazem, objektem, textem, tedy faktem, ke kterému se můžete vrátit. Probíhá v okamžiku, pro každého účastníka zvlášť i dohromady s ostatními, zaniká, netrvá v prostoru a čase. Je to událost, která pomíjí, nedá se znovu a beze zbytku opakovat – prožít, to už je pak další událost (nebo jen vzpomínka), pozměněná improvizací, jiným publikem, prostředím, podněty, ovlivněná jinou náladou aktérů i příjemců apod. Avšak i interpretace blues jako historické „události“, tématu – prostředku dobového „diskurzu“ či jako jednoho ze způsobů reprezentace „kolektivní identity“ - tedy součástí i jedné z možností vyjádření „společensky podmíněných představ, paměti a konstrukce reality“¹⁰ je nejen redukcí blues, ale je to i jeho další reprezentací. Stephen Greenblatt¹¹ vykládá reprezentace „jako soustavy obrazů a systémy obrazy vytvářející, které se shromažďují a ukládají v knihách, archivech, sbírkách a kulturních pokladnicích až do doby, kdy mají tyto reprezentace za úkol generovat reprezentace nové. /.../ žádná určitá reprezentace není pouze odrazem či produktem společenských vztahů, ale je společenským vztahem sama o sobě, je propojená s poznáním skupiny, s jejím hierarchickým uspořádáním, s její resistencí a konflikty, které existují pouze v jiných sférách kultury, kde

hudebníky mnohdy považovány za nedostatky. viz P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, s. 10

⁷ L. Řezníková, *Moderna a historismus*, Praha 2004, s. 24

⁸ M. Bartlová, *Reprezentace* in: T. Borovský, J. Hanuš, M. Řepa, *Kultura jako téma a problém dějepisců*, Brno 2006, s. 63.

⁹ Na tyto tři okruhy dělí historické reprezentace z hlediska obsahu L. Řezníková, s. 22-23 viz pozn. 7.

¹⁰ Takto definuje povahu vztahu dějin a identity L. Řezníková, s. 178, viz pozn. 7. Dále definuje identitu jako „základ pro konstrukci dějin a proměnu identity jako impuls k jejich rekonstrukci.“

¹¹ S. Greenblatt, *Podivuhodná vlastnictví*, Praha 2004, s. 16-17.

reprezentace obíhá. To znamená, že reprezentace nejsou jen produkty, ale též producenty schopnými podstatně změnit i samotné síly, které ji přivedly na svět.“ Dále se Greenblatt domnívá, že zrušit rozdíl mezi reprezentací a skutečností je teoretický omyl a praktická hrubá chyba, nicméně zároveň je od sebe nemůžeme izolovat, jsou provázány v problematickém svazku.

Nejsme schopni si blues představit v jeho celistvé původní podobě. Není to text, který si můžeme přečíst, není to ani zachovaný obraz, který můžeme stále vnímat svými smysly v rámci místa a ani nejsme schopni si představit bezesbytku jeho atmosféru a společenský smysl a dopad. Víme, že to byl soubor výrazových prostředků verbálních, nonverbálních, vizuálních, výrazových, akustických, haptických tradičních i nahodilých – individuálně i kolektivně sdílených – které se děly v jedinečném, neopakovatelném kontextu okolností. Fenomén, který dotvářela interaktivní vazba aktérů a příjemců. Je to neopakovatelný, nezaznamenatelný jev, který však měl i své zákonitosti - znaky, které je možné vysledovat z pramenů. a aplikovat v umělecké i vědecké interpretaci. Máme k dispozici výběr etnologických nahrávek lidového blues, komerčních nahrávek venkovského i městského blues, zachované notové záznamy, zápisy textů i tvůrčích postupů, písemné zprávy i historické a umělecké reprezentace o živých vystoupeních, memoáry interpretů – posluchačů – producentů, pozdější nebo současné hudební nahrávky starších blues, filmové záznamy vystoupení interpretů. Můžeme si představit (doložit) vztah – pozici jejich autorů vůči blues a afroameričanům, ale přesto jsou to všechno svým způsobem různě redukováné prameny, takže i jejich výběr a kombinace přinese jen redukováné poznání – fasety obrazu blues. Navíc i okolnosti, že obraz – reprezentaci tvoříme my, na základě svého subjektivního i objektivního poznání, cílů a zkušenosti a z dnešního pohledu (kontextu) a z tohoto místa – vzdáleného v prostoru i čase (z pozice své kultury) je nutně redukcí výchozí události. Přesto může mít naše práce smysl, protože jejím cílem není (a ani nemůže být) odhalení pravdy o blues jako kulturním fenoménu své doby, ale přesvědčení o správnosti (oprávněnosti) a nutnosti zpětného pohledu na minulé události i diskurzy, které pro nás i dnes mají silný význam, jak si ve vlastní hudební praxi ověřujeme. Interpretovat dnes „správně“ blues je podle našeho mínění možné jen po odhalení a pochopení okolností a souvislostí, které se děly v době jeho vzniku a dlouhého fungování.

Blues je příkladem nejrozsáhleji zdokumentované lidové hudby v dějinách.¹² Na blues rovněž můžeme ukázat, jaký vliv má na folklór jeho komerční exploatace a do jaké míry komerční nahrávky odpovídají skutečné tvářnosti lidové hudby. Koneckonců ty jsou dnes tím nejdůležitějším pramenem pro poznávání a zkoumání blues. Od poloviny dvacátých do počátku šedesátých let dvacátého století je totiž v masovém měřítku nahráváno a se střídavými úspěchy a obdobími útlumu i vydáváno autentické lidové venkovské i městské blues. Prvním typem hudby, která používá jako označení sebe sama termín blues je spíše kabaretní jazzová hudba skládaná profesionálními skladateli a vydávaná formou tzv. „sheet music“, tedy notových záznamů a interpretovaná černošskými kabaretními zpěvačkami, označovanými jako „klasické“ bluesové zpěvačky. Od roku 1924 pak v rámci sérií tzv. rasových snímků „race records“ uvádí gramofonové společnosti pod vlivem rostoucí poptávky černošské komunity po hudbě a zábavě na trh i nahrávky autentického lidového blues. S největší pravděpodobností byly v době dvacátých a třicátých let dvacátého století lovci talentů v jižanských městech i na venkově pořízeny rozsáhlé záznamy většiny významných bluesových zpěváků venkovského, tzv. „country blues“. Do jaké míry tyto nahrávky zachycují skutečnou tvář lidového blues se vedou spory, ale jedno se zdá být jisté: podstatné omezení při nahrávání zpočátku představoval čas na jedné straně voskové matrice pro gramofonové desky nebo fonografické válečky, takže interpret se musel vejít do času kolem tří minut. To šlo do jisté míry proti povaze lidového blues, které často nabývalo forem rozsáhlých improvizovaných útvarů s množstvím vzájemně nesouvisajících veršů a bylo spíše svérázným sociálním komentářem.¹³ Díky tomuto omezení se blues na komerčních nahrávkách přelomu dvacátých a třicátých let stává spíše jakousi formou „populární písně“, k čemuž přispívá i snaha o „monotematizaci“ blues či snaha nevydávat písně, které by obsahovaly verše, které už byly nahrané nějakým jiným interpretem z důvodů ochrany autorských práv. V období po druhé světové válce se, spolu s většinou černošského obyvatelstva z Jihu, přesouvá do měst i autentické blues, která se, stejně jako jeho tvůrci i posluchači poměštuje tedy urbanizuje. Dochází k proměně tematické, tak, jak se změnily reálie v životě zpěváků blues i hudební, jak se proměnil způsob instrumentace bluesových skladeb. Samotné komerční nahrávky, teď už „rhythm and blues“, jak bývá nazývána urbanizovaná varianta blues, ještě více akcentují požadavek po monotematicnosti textů a více „písničkovější“ formě skladeb.

¹² P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, s. 9 – 10.

¹³ D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, str. 72 - 74

Nicméně autentičnost a syrovost těchto nahrávek je nepopiratelná a dnes je můžeme považovat za stěžejní prameny při mapování blues.^{14 15}

Naproti tomu folkloristé a muzikologové začali s nahráváním a důslednějším zkoumáním blues poměrně pozdě a navíc pro ně blues nepředstavovalo ten hlavní cíl zkoumání; bylo pouze jedním ze žánrů černošské lidové hudby. Další obrovskou chybou bylo, že blues městské či městským prostředím ovlivněné nepovažovali za lidovou hudbu a hlouběji ho nezkoumali. Nicméně i jim, zejména Johnu a Alanu Lomaxovým, se podařilo rovněž shromáždit poměrně slušnou kolekci autentického, především venkovského blues se všemi jeho atributy.¹⁶ Fragmenty z této kolekce nahrávek pro knihovnu amerického Kongresu budou pro nás materiálem na němž budeme kromě lidového blues ilustrovat i přímé předchůdce blues, stejně jako některé z dalších druhů afroamerické lidové hudby.

2. Historické pozadí obrazu blues 1900 až cca 1960

Pozadím historického obrazu blues jsou „velké“ hospodářské a politické dějiny. Samy o sobě tedy nejsou předmětem našeho zájmu, ale jakousi průběžnou kulisou – rámcem izofenomenologického obrazu¹⁷ blues, tvoří jeho chronologickou osu.

2. 1. Konec otroctví – počátek segregace afroameričanů

Vznik a vývoj blues je těsně svázán s dějinami afroameričanů, kteří byli jako otroci dováženi z Afriky do Ameriky již od počátku 17. století (1607).¹⁸ Přijetí 13., 14. a 15. dodatku k Ústavě zaručovalo afroameričanům od roku 1865 ve Spojených státech nárok na svobodu, občanství a právo volit své zástupce do zákonodárných sborů. Avšak období otroctví vystřídalo období rasové segregace. Severní federální armáda porazila Konfederaci jižanských států a okupovala jejich území zajišťovala osvobození jižanských

¹⁴ P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, str. 9 – 10.

¹⁵ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 6-7.

¹⁶ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 6-7.

¹⁷ Jeho námětem je stejný jev sledovaný v rozdílných časech. Viz Z. Vašíček, cit. v pozn. 1., s. 116.

¹⁸ Počet otroků dovezených z různých oblastí Afriky do oblasti tehdejších Spojených států se pohyboval kolem 3 miliónů do roku 1776 a tento počet se dále zvětšil na 4 až 5 miliónů v období Občanské války. Viz. J. Opatrný, *Válka Severu proti Jihu*, Mladá fronta, Praha 1986, s.12 a 254.

černých otroků. Během období tzv. Rekonstrukce zajišťovala republikánská armáda vymahatelnost práv nově osvobozených otroků, tzv. „freedmanů“. Ti v té době mohli volit své zástupce do městských rad i státních orgánů a aktivně se účastnit politického života. Reakcí na to bylo zakládání bělošských rasistických organizací jako byl Kukluxklan nebo White Defenders, které byly přímo napojeny na politiku jižanské Demokratické strany.¹⁹ Tyto zločinecké organizace se politickými vraždami, které často měly podobu lynče, snažily odvrátit černochoy od politiky a aktivní účasti na veřejném životě. Situace se rapidně zhoršila po odchodu federálních vojsk z jižanských států v roce 1877 po tzv. Kompromisu.²⁰ Na Jihu vládnoucí Demokratická strana a její vůdcové přijímali urychleně zákony, kterými by vydělili černochoy nejen ze života politického, ale i ze společnosti. Tyto zákony, mnohdy platné dalších sto let, byly nazvány podle tehdejšího hanlivého označení pro černochoy, zákony Jima Crowa (Jim Crow laws). Představují podklad pro rasovou segregaci *de iure* a vymezují paradoxní postavení afroameričanů ve společnosti jako vydělených, ale rovnoprávných – „separate but equal“. V praxi to *de facto* znamenalo např. zákaz sňatku mezi černochoy a bělochoy, oddělená místa pro černé a bílé v restauracích, na sportovištích, v kinech i divadlech, stejně jako zvlášť pro černé vyhrazené toalety, čekárny a jiná veřejná místa. Rasová segregace se týkala i oblasti služeb, pracovních příležitostí, bydlení, vzdělání a v neposlední řadě i armády, policie a vězeňství. V rámci segregace bylo omezováno i volební právo afroameričanů, pokud chtěli volit, museli složit testy gramotnosti, nebo zaplatit tzv. daň z hlavy (Poll Tax). Tyto zákony pro bělochoy neplatily, vztahovaly se na voliče zaregistrované až po roce 1866, tedy prakticky pouze na afroameričany. V roce 1913 se dokonce podařilo prvnímu jižanskému demokratovi v Bílém domě, Woodrow Wilsonovi, tyto zákony rozšířit na federální úroveň. Tato omezení se spíše projevovala při městském způsobu života, proto byl pro černochoy přijatelnější život na venkově. V tomto časovém rozmezí už žili všichni afroameričané jako svobodní lidé, ale zároveň v segregaci. Z hlediska vzniku a vývoje blues má největší význam afroamerická komunita²¹ ve státě Mississippi, přesněji řečeno v oblasti tzv. Dely. Není to říční delta v pravém slova smyslu, ale označuje se tak oblast na soutoku řek

¹⁹ obr.1. Plakát upozorňující na nebezpečí osvobození afroameričanů.

²⁰ obr.2. Plakát *Za Unii takovou jako dříve*.

²¹ Ve státech Mississippi, Louisiana, Texas představovali afroameričané početně velmi silnou skupinu a na mnoha místech nebyli minoritou, nýbrž majoritní částí populace. Například v bavlnářské oblasti tzv. Dely mnohonásobně překračovali počet bělochů. Robert Palmer udává, že na počátku druhé světové války žilo v oblasti Dely přibližně 293 000 afroameričanů a 98 000 bělochů. Viz R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 13.

Mississippi a Yazoo s jejich přítoků Tallahatchie a Sunflower. Toto pravidelně zaplavované území bylo nejrozsáhlejší oblastí pěstování bavlny ve Spojených státech. Fyzicky náročnou a úmornou práci na bavlníkových plantážích přijímali většinou jen afroameričané, proto se jich v této oblasti soustředilo nejvíce z celých Spojených států. Žili venkovským způsobem života, který se od dob otroctví prakticky nezměnil, pouze z někdejších otroků se stali nájemci půdy nebo zemědělstí dělníci. Rasové segregace způsobila značnou izolaci afroameričanů, takže jejich vlastní kultura nebyla takřka poznamenána cizími vlivy.²²

2. 2. První fáze Velké migrace

Nové možnosti uplatnění (někdy jen naděje na ně) pro afroameričany (ale i pro jiné imigranty) vyplynuly z procesu industrializace a urbanizace na přelomu 19. a 20. století. Potřeba nových pracovních sil v průmyslových městech amerického Severu vyvolala Velkou migraci (The Great Migration) během které odešlo více jak sedm miliónů afroameričanů z venkovského prostředí amerického Jihu do velkých měst a průmyslových oblastí na severu, středozápadu a západu Spojených států. Tento proces trvající zhruba od roku 1910 do roku 1970 lze rozdělit na dvě fáze: Great Migration (1910-1940) a Second Great Migration (1941-1970).²³ První fáze nastává v období velkého rozmachu průmyslové výroby těsně před a po vstupu Spojených států do první světové války. Poté proběhla na konci dvacátých a počátku třicátých let hospodářská krize, která znamenala jistý útlum. Začátek druhé fáze migrace souvisí úzce se vstupem Spojených států do druhé světové války v roce 1941 a s následnou eskalací zbrojního průmyslu a tedy i se vznikem nových pracovních příležitostí v průmyslových oblastech Spojených států, zejména v Kalifornii. Na pozadí těchto velkých historických zlomů docházelo i ke změnám v postavení afroameričanů v americké společnosti. V první fázi migrace a pak zejména v době hospodářské krize dvacátých a třicátých let 20. století třídní a rasové americké koncepty tvrdě omezovaly jejich možnost získat si práci a místo k životu podle jejich představ.

²² P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s.14-15; .R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s.15.

²³ Někdy se klade počátek první vlny migrace až do roku 1916, rovněž není shoda na celkovém počtu migrantů, hovoří se zhruba o miliónu až miliónu a půl v první vlně, tedy Great Migration a o více než pět milionech v rámci Second Great Migration, což ovšem neznamená, že by v druhé vlně šlo o úplně nové migranty z Jihu – do tohoto počtu se započítávají i migranti první vlny, kteří se přesouvali z průmyslových center kam odešli v rámci Great Migration (např. Memphis) do měst, kde byla lepší nabídka práce – Chicago, Detroit nebo kalifornská města s významným podílem zbrojního průmyslu. G. B. Tindall, D. E. Shi, *Dějiny USA*, Lidové Noviny, Praha 1994, s. 531-532.

2. 3. Počátek druhé fáze Velké migrace – konec Druhé světové války

Druhá fáze Velké migrace začíná rokem 1941, kdy vstoupily Spojené státy do války a trvá až do konce šedesátých let 20. století. Za tuto dobu více jak pět miliónů afroameričanů směřovalo nejen z jihu do severních států a jejich měst, ale docházelo k přesunu obyvatel mezi průmyslovými centry, a to i v rámci jednoho státu. Především v Kalifornii vznikalo mnoho nových pracovních příležitostí ve zbrojním průmyslu a společnosti dokonce organizovaly nábor pracovníků. Druhá světová válka způsobila výraznou a pozitivní změnu v postavení afroamerické menšiny v americké společnosti. Po jejím skončení se americká společnost diferencovala více třídně než rasově, i když se toto hledisko zcela neztratilo. Proces desegregace probíhal ještě v šedesátých letech 20. století, tedy v době, kdy chceme naši práce uzavřít. Blues v tomto procesu představovalo jakýsi *vox populi* afroamerické populace a všechny tyto změny do určité míry reflektovalo.²⁴

V době druhé vlny Velké migrace tvořili afroameričané urbanizovanou skupinu obyvatelstva se vzrůstajícím sebevědomím, která usilovala o významnější role ve společnosti než předchozí generace. Více jak 80% jich už žilo ve městech, z toho 53% zůstávalo v jižanských státech, zatímco 40% žilo na severu a severovýchodě a zbývajících 7% na západě.²⁵ Cena za tuto změnu byla někdy hodně vysoká. V roce 1944 došlo v přístavu Port Chicago poblíž San Francisca v Kalifornii k obrovskému výbuchu ve skladištích střeliva, kde pracovali hlavně černí Američané. Více jak 200 jich zahynulo a dalších několik tisíc utrpělo zranění. Když další odmítli pracovat v nebezpečných podmínkách, bylo jich více než 50 souzeno pro vzpouru a uvězněno.²⁶

Důsledkem Velké migrace byly dramatické změny v přírůstku a úbytku afroamerických obyvatel v jednotlivých státech. Díky koncentraci afroameričanů ve městech došlo k výraznějšímu sjednocení jejich zájmů a vzrostla jejich schopnost prosazovat svá práva v rámci jednotlivých států i na federální úrovni. Rovněž mnoho afroameričanů se dostalo na úroveň střední třídy hlavně díky větší kvalifikaci a pracovním zkušenostem ve specializovaných průmyslových odvětvích. Stejně tak v afroamerických

²⁴ Viz P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, s.31-33.

²⁵ P. Oliver udává, že zatímco v roce 1890 žila většina (8 až 9 z 10) afroameričanů v zemědělských oblastech Jihu, v roce 1930 už jich žila polovina ve městech a v roce 1950 už dokonce 80%, přičemž tento trend dále pokračoval až do roku 1970! Viz P. Oliver, *Blues Fell This Morning*. Cassell, London 1960, s. 46.

²⁶ www.wikipedia.org, *Port Chicago Disaster*, staženo 21.10. 2008.

komunitách ve městech vzrostl počet podnikatelů a díky přístupu ke vzdělání i počet lékařů, právníků, intelektuálů, umělců. Vlivu nabývají černošské odbory i jednotliví politici, které podporuje černošský tisk.

2. 4. Společenské důsledky Druhé světové války

Pozice afroameričanů ve Spojených státech po Druhé světové válce se poněkud změnila. Prvním krokem, který jednoznačně směřoval k desegregaci byl zákon prezidenta Trumana o zrušení segregace v ozbrojených silách. Byl odrazem hrdinství afroameričanů na bojištích Druhé světové války.²⁷ Ideologickou změnu vyvolal vzestup významu společenské mobility. Pomalu se stíraly rasové rozdíly mezi slumy a ghetty a o to více nabývaly na významu rozdíly ekonomické a jejich společenské důsledky. Zatímco starý slum patřil imigrantům – bělochům, nyní to bylo místo, které patřilo všem chudým. Zejména čtvrtě, kde žila hnědá a černá chudina měnily symbol slumu, symbol byl nyní formován bez ohledu na rasu. Avšak z předválečného slumu, který byl místem společenské soutěže se nyní stalo místo beznaděje, veřejného ztracení jeho obyvatel. Ve spojení s pojmem slum byl nyní zaveden i pojem „kultura chudých“,²⁸ který vnesl tak další nový ideologický prvek do struktury demokratického kapitalismu a vystupňoval představu, že by se měla ve společnosti dávat přednost intelektuálně schopnějším.²⁹ Slum se měnil i morálně a sexuálně, zatímco starý slum byl místem podvyživených sirotků, týraných dětí, prostitutek, alkoholiků a zlodějů, nová městská chudina využívala tuto část města jako místo, kde bojovaly dětské gangy, které terorizovaly celé město, nebo jako místo, ve kterém se promiskuita změnila ve výdělečnou sexuální činnost, kde žije nezaměstnaná dospívající mládež bez mateřské péče, kde tvrdé drogy vytěsnily alkohol a zločinnost se velice rozšířila a jen náhodně dojde ke střetům mezi policií a zločineckými bandami podle starých bojových pravidel. Podmínky tohoto prostředí přispěly i k výraznější diferenciaci v rámci afroamerické populace. Na přelomu padesátých a šedesátých let došlo k proměně její mentality. Především vzrostlo její společenské uvědomění, touha po ekonomickém úspěchu, který už mohli spojovat s lepším celospolečenským uplatněním. Za takových podmínek bylo reálné usilovat o překonání důsledků segregace a to i za cenu boje. Motivy

²⁷ Pravděpodobně neslavnější afroamerickou vojenskou jednotkou byli Tuskegee Airmen – 332. letecká brigáda letectva armády Spojených Států

²⁸ E. M. Harrington, *The Other America*, New York 1962, s. 91.

²⁹ S. B. Warner Jr., *Slumy a mrakodrapy. Městské obrazy, symboly a ideologie*, in *Cities of the Mind*, New York, London 1984, s. 186.

rasové a sociální se prostoupily. Akce jako např. bojkot autobusů v Montgomery posílily sebevědomí afroameričanů³⁰ a další události ještě vyhrotily nepřátelství vůči bílé (bohatší) většině, hrozil otevřený konflikt. Většina afroameričanů již v té době žila ve městech, kde měli lepší přístup k informacím, médiím a mohli se snadněji organizovat. Osobnosti jako Martin Luther King vedly afroameričany k většímu úsilí za uznání jejich lidských a občanských práv. Na konci padesátých let a počátku let šedesátých se afroamerická komunita radikalizuje a směřuje k uznání svých práv razantněji, než kdykoli předtím. V té době však již blues není hudbou, která by toto reflektovala. Mladí, bojovně naladěni černoši odmítli blues jako pozůstatek segregace a přeorientovali se na tzv. soul vzešlý z gospelu, který více zdůrazňoval jednotu celé komunity, než individualisticky příliš zaměřené blues.³¹

3. Venkovské blues

3. 1. Blues a venkov

Jako otroci pracovali afroameričané většinou v zemědělství na jižanském venkově. I po osvobození z otroctví tady většina z nich zůstala. Nacházeli uplatnění především na bavlníkových nebo tabákových plantážích. Práce tam byla velmi namáhavá, a v podstatě pouze oni byli ochotni ji za daných podmínek vykonávat. Oproti bělošské chudině je zvýhodňovala větší zkušenost, fyzická síla a odolnost.

Život afroameričanů na venkově se jeví jako víceméně uzavřený systém. Uzavřenost mohla být důsledkem života v otroctví, později v podmínkách segregace, ale i důsledkem nostalgického vztahu (vzpomínky, představy, mýty) k původnímu prostředí a venkovskému způsobu života v Africe. Jisté ovšem je, že bez amerických podnětů by černošské blues nevzniklo a také, že se liší od soudobých hudebních forem afrického kontinentu. Je však zřejmé, že afroamerická kultura si v novém prostředí dlouho uchovávala tradiční venkovské africké rysy a výrazové prostředky. Afroamerická kultura se také formovala jako kultura venkova. Byla těsně spojená s manuální prací, křesťanskou vírou a základními

³⁰ G. B. Tindall, D. E. Shi, *Dějiny USA*, Lidové Noviny, Praha 1994, s. 678.

³¹ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 230.

potřebami a touhami nemajetných a ve svých právech a svobodách omezených lidí, kteří byli závislí na své etnické komunitě, protože jen v jejím rámci se mohli vymezovat vůči dominantní a většinou nepřátelské nebo k nim lhostejné společenské většině. Hudba byla vždy podstatnou součástí původní africké kultury. Ve zvláštních podmínkách života černochoů v americkém otroctví a poté v segregaci se stala prakticky jedinou možností jejich přirozeného projevu v novém prostředí.

Hlavní činností a zdrojem obživy černošské populace v jižanských státech bylo samozřejmě zemědělství. Z bývalých otroků se stali zemědělstí dělníci nebo nájemci půdy, tzv. „sharecropperi“³², ti si od vlastníků půdy pronajímali její část výměnou za díl z úrody. Tento systém mohl sice fungovat teoreticky, ale v praxi byl pro černošské i chudé bělošské nájemce, kteří ho rovněž využívali dosti nevýhodný a postupem času se z tohoto systému stala jakási novodobá forma otroctví, závislosti na majiteli půdy. Vlastník půdy pronajímal svým pachtýřům i nezbytné vybavení pro farmaření. Jídlo a oblečení si pořizovali tito nájemci rovněž u svého pronajímatele. Po sklizni tento svůj dluh platili z úrody. Vše se zapisovalo do dlužních knih a díky negramotnosti afroameričanů i nepoctivosti mnoha vlastníků půdy se nájemci ocitali v bludném kruhu neustálých dluhů, když jim často nebylo placeno za úrodu tolik, kolik jim podle tržních cen náleželo a ceny za pronájem půdy, zemědělské techniky i za potraviny byly oproti normálu dosti navýšené. Sharecropperi se *de facto* stávali rukojmími bělošských vlastníků půdy. Tento systém a jeho nespravedlnost byly také jednou z hlavních příčin odchodu afroameričanů do měst. S faktickým odchodem většiny pachtýřů i mechanizací pěstování bavlny a úpadkem tradičního způsobu života na Jihu zmizel počátkem padesátých let 20. století i tento fenomén.³³ Harlemský básník Langston Hughes v básni *Deputátníci* tento systém nevybíravě kritizuje.³⁴

³² Z anglických slov „share“ (= sdílet podíl) a „crop“ (= úroda) – české překlady se nepatrně liší, L. Dorůžka a E. Holická překládají „pachtýři“, J. Valja v překladech Langstona Hughese zase užívá pojem „deputátníci“.

³³ Viz P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960; R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006.

³⁴ L. Hughes, *Harlemský zpěvník*, Mladá fronta, Praha 1963, s. 59 (báseň pochází ze sbírky: *Shakespeare v Harlemu*, 1942).

Parta černých dřívů

utrmácená

oře, seje, kope,

aby vzešla bavlna.

Plantáž očešeme,

bavlna je pryč.

Pán sebere prachy,

nezbude ti nic.

Náplň i charakter práce na bavlníkových plantážích ovlivnily i vývoj černošského blues, které se stalo jednou z forem lidové hudby tohoto etnika. Samotný termín blues pro označení druhu hudby se objevuje někdy kolem roku 1900, ovšem jako takový zprvu označoval spíše náladu či „stav duše“.³⁵ Souvislost mezi významem toho slova a charakterem blues jako hudebního směru je zřejmá. Důležitost duševního naladění, stejně jako upřímná a pravdivá výpověď o něm je základním předpokladem pro to, aby byl člověk schopný tento druh hudby interpretovat. S tím souvisí i používané vokální a instrumentální techniky, rovněž i expresivní náboj, který interpret vkládá do svého projevu. Je pravděpodobné, že blues zde vzniklo a fungovalo už před rokem 1900, ale neexistují o tom žádné spolehlivé důkazy. Vyvinulo se z pracovních a částečně také z náboženských písní. Tyto starší písňové formy blues nevytlačilo, ale existovalo vedle nich; provázelo afroameričany při práci i ve volném čase. Právě skrze volnočasové aktivity blues proniklo z afroamerických venkovských komunit do širší oblasti venkovské kultury. Potulní interpreti blues vystupovali na venkovských zábavách i mimo svou komunitu. Pozice afroameričanů ve venkovské společnosti a na trhu práce byla daná, nemohla ohrozit

³⁵ Od 16. století se používalo v angličtině spojení „the blue devils“ pro označení stavu melancholie a deprese, v Americe se v tomto významu začalo užívat až po občanské válce. Tento výklad se opakuje prakticky ve všech publikacích na téma blues. Viz. např. R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 28; P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W.W.Norton & Co., London 1986, s. 37.

příležitosti příslušníků jiných ras a národností a zdá se, že právě proto se ani jejich vztahy nevyostřovaly tak, jako později ve městech a při určitých příležitostech se mohli i společně bavit a tak i vzájemně ovlivňovat. Blues jako obraz – reprezentace může být výpovědí o těchto vztazích, které ale neznamenaly vzájemný celkový respekt. Jak řekl bluesman Robert Junior Lockwood Robertu Palmerovi: „Bílí tam dole na Jihu měli vždycky rádi blues. Voni jen neměli rádi lidi, kteří to blues tvořili.“³⁶

3. 2. Světský a duchovní směr blues – „Saints a „Sinners“

Podobně jako většina lidové hudby se i afroamerická lidová hudba blues dělí na dva směry. První směr je duchovní, označuje se někdy jako „saints“ či „sacred tunes“. Druhý směr je světský, nazývaný „sinners“ nebo „sinful tunes“.³⁷

Afroameričané se soustředili zejména v církvích metodistické a baptistické, které byly odnožemi amerického protestantismu.^{38 39} Tyto církve měly v afroamerických komunitách velký vliv. Při církevních obřadech vynikla přirozená hudebnost černochoů.⁴⁰ Samozřejmě se církve snažily co nejvíce potlačit africké kořeny černošské hudby a zpěvu, a tak bylo dlouho zakazováno užívat při bohoslužbách tradiční africké nástroje jako bubny, stejně i jako jazyky a prvky původních náboženských kultů. Postupem času se tak v rámci církví vyvinul svébytný typ lidové hudby a zpěvu, ve kterém vznikl velký prostor pro spontánní a aktivní spoluúčasti věřících na obřadech. Nejvýznamnější a také nejznámější formou duchovních písní – „saints“ – se staly spirituály, sólové nebo sborové písně na biblická témata. Novější obdobou spirituálů jsou gospely. Ty s sebou přinesly i rozsáhlejší využití dechových nástrojů, kytary a dokonce i bicích při samotných bohoslužbách (to však až poměrně nedávno – od dvacátých let 20. století). Dále se užívaly i různé druhy sólových vokálních projevů i často velmi svérázná zpívaná kázání (která se později dokonce šířila v podobě komerční nahrávek na gramofonových deskách). Biblické náměty a jejich symbolika vycházely hlavně ze Starého zákona a tyto písně se staly hlavně vyjádřením

³⁶ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 177.

³⁷ Základem jsou slova „sin“ (= hřích). „Sinner“ znamená hříšník, „saint“ = svatý, též světec. Takto tyto pojmy v odborné literatuře jako první užívá P. Olivek a odvolává se na pojetí samotných členů afroamerické jižanské komunity. Viz P. Oliver, *Songsters and Saints: Vocal Tradition on Race Records*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

³⁸ P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W. W. Norton & Co., London 1986, s.193 – 198.

³⁹ obr.3. Černošský baptistický kazatel při bohoslužbě, Mississippi 1942.

⁴⁰ obr. 4. Spontánní hudební projev při baptistické bohoslužbě, Mississippi 1942.

touhy po svobodě a sebeurčení. Náboženské obce se staly pevnými základy života segregované černošské menšiny ve Spojených státech a podstatným způsobem vytvářely morální a etické principy života černochů v novém prostředí. V lidových duchovních písních se kladl velký důraz na pokoru, smíření a usedlý život.⁴¹ To bylo v souladu s výkladem Bible, ale ostře to kontrastovalo s rozháraností a neukotveným způsobem života mnoha amerických černochů. Jeden z hlavních představitelů venkovského blues z oblasti Delt, Son House⁴², to ve své písni *Preachin' the Blues* říkal za všechny:⁴³

Jo, já půjdu za vírou, přidám se k baptistům (2x)

Budu baptistickým knězem a už nebudu muset dříť.

Jo, ve svém pokoji jsem se sklonil, abych se pomodlil (2x)

Jářku, blues se mihlo kolem a ukradlo mi moji duši.

Ten den jsem vážně uvěřil, Pane (2x)

Ale ženský a whisky mě prostě nenechaj se modlit.

Ale i vlastní lyrika lidového blues byla na první pohled plná kontrastů, dvojsmyslů, živočišnosti a násilí. V tomto lidovém projevu se střetávaly každodenní život a z něj plynoucí zkušenosti s ideály křesťanské víry, proto lze jen stěží vést ostrou hranici mezi „saints“ a „sinners“. Právě kvůli živočišnosti – tělesnosti blues jako takového a pohybů s ním spojených (a tímto druhem hudby a zpěvu vyvolaných) pohlíželi někteří na blues jako na „dílo ďáblovo“ a varovali před ním. S blues rostla i obliba silně erotického tance zvaného „slow drag“, který se tančil právě na blues v pomalém tempu a nemalou měrou přispěl k rozšíření tohoto druhu hudby.⁴⁴ V textech blues se odráží plno osobních dilemat mezi „sinners“ a „saints“, která sdíleli autoři, zpěváci i posluchači. Vzhledem k vyhocenému vztahu církve k blues bylo mnoho zpěváků nuceno zanechat hraní nebo vystupovat v utajení, což však v malých rurálních komunitách nebylo takřka možné. Často proto utíkali z místa, stali se potulnými zpěváky a vraceli se až v případě, že se odhodlali usadit a zanechat blues i s ním spojovaného „ďábelského“ způsobu života. I proto mnoho

⁴¹ obr. 5. Etické principy afroamerické venkovské komunity, zeď kostela v Clarksdale 1962.

⁴² obr.6. Son House, představitel Delta blues.

⁴³ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s.80-81.

⁴⁴ Viz více A. Lomax, *Land where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993, s. 363-367.

bluesmanů odcházelo do měst, protože společenská atmosféra ve městech byla svobodnější, smířlivější, ne tak pruderní jako v prostředí venkovských komunit. I přes snahu církevních institucí omezit nebo usměrnit šíření tohoto hudebního stylu se blues stalo důležitou součástí života celé afroamerické komunity.⁴⁵

3. 3. Pracovní písně – „Work songs“

Blues bylo úzce spojeno nejen se zábavou, ale i s prací. Tzv. „work songs“ (pracovní písně), představující čistě vokální hudební formu afroamerické hudby a byly u samotného zrodu blues. Melodika i základní témata blues byly převzaty právě z pracovních písní (work songs) a halekaček (hollers), které měly svoje nezastupitelné místo když bylo nutné koordinovat práci většího množství dělníků. U některých z nich je dokonce možné vystopovat africký původ. Základním principem pracovních písní je „leader-and-chorus“, kde vedoucí zpěvák udává nápěv a sbor mu odpovídá. Tento druh pracovních písní se ve Spojených státech rozvíjel např. při těžbě a opracování dřeva, stavbě říčních hrází, pokládání kolejnic⁴⁶, při práci na plantážích a podobně⁴⁷. V jižanských věznicích, kde byli většinou afroameričtí vězni, se pracovní písně udržely až do konce padesátých let 20. století. Pracovní skupiny afroameričanů, tzv. „chain gangs“⁴⁸ zde vykonávaly nucené práce na polích, stavbách apod.; work songs sloužily hlavně ke koordinaci pohybů při těchto činnostech.⁴⁹

Sólovou formu work songs reprezentují tzv. „hollery“, které mají oproti nim daleko volnější formu a již se u nich uplatňuje typická improvizace ve skládání textu z nejrůznějších tradičních veršů a motivů. Hollery jsou spojeny s prací černých otroků v zemědělství⁵⁰. Daly by se charakterizovat jako dlouhé a hlasité nápěvy a výkřiky se

⁴⁵ W. Ferris vyslovil zajímavou myšlenku, že bluesoví zpěváci, stejně jako církevní kazatelé byli mluvčími venkovských církevních komunit v afroamerické společnosti, a tedy si vlastně „konkurovali“ – z toho mohl vyplývat i vzájemně nevraživý postoj. Viz W. Ferris, *Blues From the Country*, Da Capo, New York 1978, s.79- 89.

⁴⁶ obr.7. Pracovní četa při podbíjení kolejnic, Mississippi 1942.

⁴⁷ Slavný americký spisovatel Mark Twain koneckonců získal svůj umělecký pseudonym právě podle jednoho nápěvu často užívaného při měření hloubky říčního dna při plavbě kolesových parníků na Mississippi. Viz A. Lomax, *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993, s.145.

⁴⁸ Zvuková ukázka č.1. Jesse Bradley a spoluvězni, *Hammer Ring*, Huntsville, Texas 1934

⁴⁹Viz. D. Evans, *Big road blues*, s. 41-48; P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*; W. W. Norton & Co., London 1986, s. 38 – 39.

⁵⁰ Zvuková ukázka č.2. Thomas J.Marshall, *Arwhoolie(Cornfield Holler)*, Edwards, Mississippi 1939

stoupající i klesající intonací, přecházející až do falzetu; můžeme říci, že jsou v podstatě předchůdci a nejbližšími příbuznými blues.⁵¹

3. 4. Výrazové prostředky blues

Už od počátku vývoj lidové kultury afroameričanů úzce souvisí s jejich adaptací na novou situaci a životní podmínky. Byli nuceni přijmout novou, jednotnou víru i jazyk, nicméně ty jim posloužily pouze jako jakási „forma“, kdy vlastní obsah byl díky jejich silně poznamenán africkým dědictvím. Stejně přistoupili i k hudbě a podobným způsobem si osvojili hudební nástroje bělochů. Blues pak můžeme vnímat jako jeden z „obrazů“ které tímto procesem vznikly.

Slovníkové definice hovoří o blues jako o sólovém, vokálně-instrumentálním, afroamerické lidovém hudebním proudu, který se v této segregovaně žijící etnické komunitě amerického Jihu objevil někdy ve druhé polovině 19. století. Přímými předchůdci blues byly černošské pracovní písně, hollery, duchovní písně - spirituály a afroameričany přejeté a přizpůsobené anglo-skotské balady z dob koloniální nadvlády Britů v Americe.⁵²

V kompozici blues se využívá principu „zvolání a odpovědi“ (call and response). V každé sloce se opakuje řazení: zvolání (1. verš) a odpověď (2. verš), druhý verš je zdůrazněný; třetí verš slouží jako refrén či odpověď – a bývá často nositelem určité pointy, graduje nebo alespoň uzavírá sloku jako celek.

Rytmicky bývá blues členěno nejčastěji na uzavřené, opakující se celky o osmi, dvanácti či šestnácti taktech. V původním lidovém blues nebylo toto členění tak striktní – interpret mnohdy podle nálady takt přidal či ubral. Původní venkovské blues bylo hráno zpravidla v pomalejším tempu, které ještě zdůrazňovalo jeho melancholický charakter, ale s přibývajícím vlivem jazzu se i zde prosadily „svižnější“ rytmické vzorce, což je jedním z průvodních znaků pozdější urbanizace lidového blues.

⁵¹ D. Evans, *Big Road Blues*, s. 40-43; R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 26-38.

⁵² L. Dorůžka, *Panoráma jazzu*, Mladá fronta, Praha 1990, s. 28.

Melodika blues je postavena na užití takzvaných „blue“ tónů (tónů hraných či zpívaných lehce „pod“ jejich přirozeným laděním), které mají výrazně „melancholický“ charakter a do značné míry jsou poplatné africké tradici.

Tato melodická zvláštnost i nálada, která je s ní spojována, dala hudebnímu proudu i jméno. Etymologie slova blues ve smyslu označení hudebního proudu vychází z anglického hovorového výrazu pro stavy skleslosti, deprese či melancholie – „the blue devils“. Proto někteří píší nebo hovoří o „těch blues“. Obecně se více vžilo užití singuláru to „blues“.⁵³

Nicméně vžitý název „blues“ a jeho konotace neznamenaají, že by tento hudební proud byl čistě melancholický, depresivní. Nálady a náměty blues jsou obdobně pestré jako u kterékoli jiné lidové hudby, což je pochopitelné, protože vychází (a doprovází) z lidského života.⁵⁴ Pokud bychom měli vystihnout, o čem tedy blues vlastně je, tak budeme muset přiznat, že o čemkoli, co život přináší. Objevují se velká a věčná témata jako láska, smrt, hrdinství, ale i témata všední, každodenní nebo dokonce jen někdy až nonverbální ve zvucích a výrazu (zpěvu i hry) i řeči těla interpreta vyjádřený prožitek chvíle, nálady, momentální reakce na nějaký vnitřní nebo vnější podnět.⁵⁵

Jak píše Paul Oliver: „Viděno z kteréhokoliv úhlu pohledu, blues je současně obrazem duševního rozpoložení a hudbou, která ho rozeznívá a skrze níž promlouvá. Blues je nářkem opuštěných, pláčem po svobodě, žádostivou touhou, vztekem z frustrace a výsměchem odevzdanosti osudu. Odráží se v něm muka nerozhodnosti, zoufalství z nemožnosti nalézt práci, sklíčenost pozůstalých i břitký humor cyniků. Jako takové je tedy blues vlastním, osobním pocitem, nacházejícím v hudbě prostředek k sebevyjádření. Je ale i hudbou společenskou, lze se při něm bavit, tancovat, popíjet, může být hudbou

⁵³ P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W. W. Norton & Co., London 1986, s. 37-40; .L. Dorůžka, *Hudba amerických černochoů*, Ústřední dům lidové tvořivosti, Praha 1958, s. 35-37.

⁵⁴ Paul Oliver dokonce hovoří o tom, že výraz „blue“ může v afroamerickém slangu znamenat totéž, co „pornografický“, což nepřekvapuje zejména v souvislosti s textovou stránkou mnoha blues, které staví mnohdy nepokrytě na odív „tělesnost“ v životě afroameričanů. Viz P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, s.12.

⁵⁵ Mnozí z bluesmanů se proslavili nejen svoji hudbou, ale i dost svérázným showmanstvím – už jeden z prvních známých venkovských zpěváků z Delt, Charley Patton, proslul téměř akrobatickými čísly, která během hraní a zpěvu prováděl se svojí kytarou. Dokázal ji vyhazovat do vzduchu, chytat mezi kolena, hrát na ní za zády, případně do ní bušit jako do bubnu. Tato stránka blues mnohdy nabývala až absurdních rozměrů, Screamin' Jay Hawkins dokonce v pozdějších letech pravidelně zahajoval svá vystoupení výskokem z rakve! Viz R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 59.

celého okruhu lidí uvnitř segregované skupiny./.../ Příběh blues je příběhem skromných, neznámých mužů a žen, a je také příběhem těch, kteří se stali známými, alespoň v okruhu černošské komunity. U mnoha z nich je jediným důkazem o jejich životě a umění pár minut hudby nahraných fonografem před desítkami let.⁵⁶

Texty blues a jejich interpretace se na vyznění blues podílejí stejnou měrou jako hudební postupy a instrumentace. Afroameričané se mezi sebou dorozumívali anglicky. Byli k tomu od počátku vedeni svými pány a zaměstnavateli. Tak, jak se po příchodu do Ameriky zpřetrhaly jejich kmenové a rodinné vazby a z donucení si museli vytvořit vazby nové – pracovní, tak by si zřejmě často ani nerozuměli sami mezi sebou. Jejich angličtina byla velmi jednoduchá, připomíná až jakousi „pidgin English“, byla postavená na odposlechu, ovlivněná přízvuky, výslovností, rytmikou a melodičností jejich původních jazyků, jejich způsobem vnímání okolního světa, naplněná jejich symboly - obrazy a přizpůsobená jejich mentalitě a potřebě komunikovat. Sociologické a lingvistické odlišnosti se udržovaly a dlouho předávaly kvůli společenské segregaci.⁵⁷ To vše se samozřejmě odrazilo i v bluesových textech. Jazyk blues je mnohdy velice primitivní ovšem snaží se vyjadřovat poměrně složité city a pocity, vztahy lidí, různé komentáře k událostem a podobně, využívá a vytváří specifické řečnické figury. Jednoduchost jazyka podtrhuje dramatickост blues. V lidovém blues se používaly poměrně specifické kódy a metafory, kterým mohlo (a zřejmě i mělo) rozumět jen zúčastněné publikum. Je nutné zdůraznit, že lidové blues nevznikalo apriori jako „umění“, nesnažilo se tedy „zobrazovat“ nějaké složité nadčasové myšlenky a vztahy a odrazy reality, ale naopak bylo svérázným způsobem sebevyjádření interpretů a jejich reakcí na momentální situaci a účel vystoupení. Možná, že jak již bylo naznačeno, více než o době, vypovídá lidové blues o lidech.

⁵⁶ P. Oliver, *The Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s.14-15; R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 8.

⁵⁷ Tomuto svéráznému afroamerickému pojetí jazyka se na Jihu přezdívalo „pig latin“, na Severu jen poněkud méně hanlivě „dog latin“. Viz. P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, s. 289.

3. 5. Okolnosti vzniku blues

I když vokální tradice černošské lidové hudby byla svým původem čistě africká, tak její instrumentaci druhotně ovlivnily rozdílné životní podmínky i prostředí, ve kterém byli černoši nuceni žít ve Spojených státech. Je také třeba poznamenat, že běloši rychle rozpoznali a se zájmem pozorovali „přirozenou“ černošskou hudebnost a v určité míře jí podporovali nebo ji alespoň nebránili projevit se. Je známo, že v britských koloniálních regimentech ve Spojených státech sloužilo mnoho afroameričanů na postech bubeníků, dokonce zde byl zvláštní regiment, který tvořili pouze černošští bubeníci a pištcí. Od Britů pak černošští hudebníci přejali i mnoho písní a instrumentálních skladeb anglo-skotského původu, které se v jejich hudební tradici udržely velmi dlouho, tzv. „reels“ a „jigs“. Černoši také rychle přijali za vlastní bělošské nástroje jako klavír nebo housle, ale způsob a styl hry přetvořili podle svých afrických hudebních kořenů a s použitím vlastního smyslu pro rytmus i vlastní tónové škály, což bylo podobné způsobu, jakým se vyrovnali s novým jazykem, angličtinou, kterou byli nuceni si osvojit. Je obdivuhodné, kolik z afrického dědictví dokázali po svém nedobrovolném příchodu do Nového světa si zachovat.⁵⁸

V časech otrokářství byly tradiční africké instrumenty, zejména pak bicí nástroje, zakázané, protože se vědělo, že např. Ashantiové z Ghany si jsou schopni tímto způsobem na dálku předávat zprávy. Přesto je z pozdějších gramofonových nahrávek⁵⁹ nejstarších forem černošského folklóru zřejmé, že se užívaly různé druhy píšťal či fléten (quills) a také strunné nástroje.^{60 61} Afričané z oblasti savan měli dlouhou tradici hry na strunné nástroje. Otrokáři hru na ně zřejmě nezakazovali, protože nebyla tak hlasitá jako hra na bicí a také se na strunné nástroje nedalo hrát při práci, ale až ve chvílích volna. Hráči na strunné nástroje jelliové nebo též grioti měli podobnou úlohu jako později bluesoví zpěváci, byli to baviči, hudebníci, komentátoři společenských událostí i kmenoví historikové. Afrického původu je strunný nástroj zvaný „didley bow“⁶² – často to byl kus drátu natažený mezi dva pevné

⁵⁸ P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W. W. Norton & Co., London 1986, s. 37-40.

⁵⁹ Jedny z nejdůležitějších jsou nahrávky Sida Hemphila a jeho skupiny, reprezentující nejstarší tradici černošské lidové hudby v USA – Viz A. Lomax, *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993, s. 314 – 317.

⁶⁰ obr.8. Sid Hemphill a Lucius Smith, představitelé nejstarší tradice afroamerické lidové hudby, Mississippi 1942.

⁶¹ Zvuková ukázka č.3. Sid Hemphill a Lucius Smith, *Old Devil's Dream*, Senatobia, Mississippi 1942.

⁶² obr. 9, 10. Didley bow, one string nebo one-strand-to-the-wall.

body v prostoru (např. stěny místnosti), na který se hrálo kovovým válečkem.⁶³ Afrického původu je i banjo – přímý následník banji nebo khalamu griotů. Spolu s houslemi se banjo stalo základem tanečních minstrelských představení, ve kterých migrující černošské skupiny hrály „po svém“ tradiční písně a tance anglického, irského nebo skotského původu, tedy již zmíněné reels a jigs. Uzpůsobili je svému rytmickému cítění a způsobu intonace. Zadaptované tradiční anglo-skotské balady posloužily k opěvování vlastních hrdinů afroamerické menšiny. Jednou z nejstarších je patrně balada o Johnu Henrym (*Ballad of John Henry*).

Zdá se pravděpodobné, že konsolidace bluesové formy byla tedy výsledkem sbližování vokální tradice hollerů a work songs s tradicí anglo-skotské instrumentální hudby a vlivu písní evropského původu, hojně přebíraných afroameričany po celé 19. století. Některé z balad, populárních mezi černošskými zpěváky, jako např. *Railroad Bill* a *Frankie and Albert*⁶⁴ mají strukturu velmi podobnou blues - dvojverší doplněné ještě třetím veršem fungujícím jako refrén.⁶⁵ Tato tradiční balada je patrně nejznámější v podání mississipského songstera Mississippi Johna Hurta, který ji v této podobě nahrál v roce 1928 pro firmu Okeh.⁶⁶

<i>Frankie was a good woman,</i>	<i>Frankie byla dobrá ženská,</i>
<i>Everybody knowed,</i>	<i>všichni to věděli,</i>
<i>Paid eighty-one dollars</i>	<i>dala osmdesát jedna babek,</i>
<i>For Albert's suit of clothes.</i>	<i>za šaty svému Albertovi,</i>
<i>He's her man,</i>	<i>On byl její chlap,</i>
<i>But he done her wrong.</i>	<i>ale neměl ji rád.⁶⁷</i>

⁶³ Afroameričané z oblasti Deltu tomuto nástroji také říkají „one string“ nebo „one-strand-to-the-wall“. Viz W. Ferris, *Blues from the Delta*, DaCapo, New York 1978, s. 37- 39.

⁶⁴ Zvuková ukázka č.4. Mississippi John Hurt, *Frankie and Albert*, New York, 1928

⁶⁵ D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s.45.

⁶⁶ obr. 11. Notový záznam balady *Frankie and Albert*. Zde v pozdější podobě jako *Frankie and Johnny*.

⁶⁷ M.J.Hurt, *Frankie and Albert*, New York 1928

Usazením do tohoto vzorce se z hollera mohlo stát blues, kde dvojverší bylo ještě nahrazeno opakováním prvního verše. Jedny z prvních písní tohoto druhu byly *See, See Rider*, *Joe Turner* a *Fare Thee Well Blues*.⁶⁸ Allan Lomax na základě svých výzkumů uvádí jako tři nejstarší příklady blues *Make Me a Pallet on the Floor*, *Po' Boy* a *Joe Turner*.⁶⁹

3. 6. Rozšíření blues mimo afroamerickou menšinu

Blues vznikalo a rozvíjelo se uvnitř uzavřené afroamerické etnické skupiny, která žila na americkém venkově.⁷⁰ Nicméně profesionální i poloprofesionální hudebníci z jejich řad velice záhy rozšířili blues, zejména díky popularitě již zmíněného tance slow drag i mimo svou etnickou skupinu. Afroameričtí zpěváci a hudebníci migrovali po venkovských zábavách, působili jednotlivě i ve skupinách. Blues se stalo často jediným způsobem obživy pro tělesně postižené, fyzické práce neschopné, zejména pro slepce, kterým při zpěvu a hraní na hudební nástroje jejich handicap nevadil, naopak mohl být zdrojem větší citlivosti a jiného přístupu k hudbě i textům. Na rozšíření blues mimo rámec etnické skupiny měli velký vliv první profesionální a poloprofesionální venkovští afroameričtí hudebníci tzv. „songsteři“, kteří zpívali a sami se doprovázeli na hudební nástroje. Pro ty, kteří hráli na hudební nástroj, ale sami nezpívali, se vžilo označení „musicianer“.⁷¹ Užití kytary místo dřívějších houslí a banja je typické pro druhou generaci songsterů, kteří jsou spojnicí mezi starší tradicí a blues. Kvůli potřebě být dostatečně slyšet při divokých a hlasitých tancovačkách mnoho z nich používalo velké dvanáctistrunné kytary, původem z Mexika, případně kytary *National* s kovovými rezonátory. Podobný problém ostatně museli řešit o mnoho let později hudebníci, kteří přišli do hlučného prostředí měst.

Působení songsterů je možné sledovat od skončení občanské války. Vytvořili si široký a pestrý repertoár, ve kterém vedle vlastních afroamerických postupů přejali i

⁶⁸ P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W. W. Norton & Co., London 1986, s. 37-40.

⁶⁹ A. Lomax, *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993, s. 363.

⁷⁰ D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s.43.

⁷¹ P. Oliver i R. Palmer jmenují ještě tzv. „musician physicians“, hudebníky, kteří svojí hudbou propagovali nějaký léčebný prostředek; užití blues v reklamě je častější, než by se na první pohled zdálo. V dobách rozhlasu mělo několik bluesmanů dokonce svoje vlastní pořady, kde hráli „naživo“ a propagovali například různé potravinářské výrobky. Neslavnější z těchto pořadů byl *King Biscuit Time* moderovaný Sonny Boy Williamsonem II. z města Helena v Mississippi. Viz R. Palmer, *Opravdové Blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 42.

postupy dalších lidových hudebních žánrů, s kterými se ve Spojených státech ve své době setkávali. Tedy výše zmíněné reels, minstrelské písně i ragtimey i skladby lidových zpěváků. Často vystupovali s různými kočovnými minstrelskými představeními v tzv. „medicine shows“ a doprovázeli prezentaci různých medikamentů i jiného zboží v prostředí jižanského venkova i měst.

Afroameričtí songsteři a musiciané migrovali s různými kočovnými kabaretními skupinami po putykách a táborech amerických dřevorubců, hráli a zpívali na venkovských slavnostech, bálech i večírcích a ovlivňovali hudební cítění i vkus lidí určitého společenského postavení, ale bez rozdílu v barvě pleti a v kulturní tradici. Černošské blues se tak stalo součástí americké venkovské lidové kultury. Blues bylo povětšinou mužskou záležitostí písně skládali sami interpreti a také se většinou sami doprovázeli, pokud působili ve skupinách, tak opět většinou mužských. Venkovské blues je tedy podmíněné nejen etnickým, kulturním a společenským prostředím, ale i genderově⁷², a to jak při svém vzniku, tak i v projevu a výpovědi. Venkovské blues oplývá machismem a celkově je výpovědí spíše o „mužském“ světě,⁷³ ženy v této společnosti byly odkázány do „tradičních“ ženských rolí a i když se zábavy v podání bluesových zpěváků účastnily, jen málokdy samy blues zpívaly a tvořily; ve městech mnoho žen tradičním rolím uniklo a mohly se tak stát interpretkami i skladatelkami blues. Bluesové texty tvořily velmi často poměrně nesouvislou směs tradičních veršů, které interpret skládal dohromady podle momentální nálady a pocitu. Stejně tak i taktování skladby vycházelo z nálady a často interpret někde ubral, aby zase jinde takt přidal. Pro lidové blues je příznačná i improvizace.

Blues nebylo ve své podstatě prvoplánovou protestní písní; ani jí koneckonců nemohlo být – přinejmenším na deskách, kde ostražitost nahrávacích společností stěží dovolovala něco více, než veršík adresovaný „panu Charliemu“ případně lehké narážky na „bílého muže“. Černošská smělost a průbojnost nacházela dlouho své vyjádření v sexuálních tématech. Motivy tělesné lásky, nebo spíše sexu jako takového, v bluesových textech naprosto převažují nad jinými tematickými okruhy. Komplexní jazyk metafor, často přejatý z okruhu domácích prací – vaření, zemědělské práce a později obohacený o

⁷² Viz více: A. Lomax, *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993, s. 367.

⁷³ obr.12. Upoutávka na blues jako „lekcí domácího násilí“.

městská témata, zaobaloval množství sexuálních narážek. „Chtěl bych jíst celý den jen vdolky, pudinkem cpát se celou noc“, prohlašoval zpěvák a jeho žena mu odpovídala: „Mám do ruda rozpálenou troubu, tvůj chléb se bude dobře péct“. Obvyklé bylo stavět na odív seznam svých fyzických předností – u žen i mužů stejně. Sexuální dovednost je tématem mnohých blues a zpěvák si často zahrával jak s cenzorem, tak i s „tamním šéfem nahoře“ – i proto byli bluesmani často terčem útoků ze strany církevních představitelů a společnosti. Nicméně tato témata a jazyk, jinotaje a metafory s nimi spojené byly velmi populární. V blues se používaly i dost specifické kódy – číselné kombinace v rámci „taktického vyvolávání rozruchu jako druhu společenské hry“, kdy jen zasvěcení věděli, co znamenala schémata 3-6-9, 4-1-44, 32-30. Bývala označením nejen pro nejrůznější lechtivosti a oplzlosti, ale i různé druhy střelných zbraní a podobně. Skrze svoji sexuální dovednost, ať už skutečnou či domnělou, se muž mohl realizovat; poznal a hájil svoji zralost a dospělost, kterou mu segregace a rasové zákonodárství přede všemi upíraly. V sexualitě blues nacházíme usměrnění ducha revolty mužských afroameričanů, i když se tím ještě více vklínili do obecných stereotypních představ o nich.⁷⁴ Tvorba Muddyho Waterse a potažmo Willieho Dixona z padesátých let 20. století – vrcholu druhé migrační vlny afroameričanů – představuje vrchol této revolty, která bezpochyby posilovala ve velké míře sebevědomí především mladších příslušníků afroamerické populace a byla předstupněm velké politické angažovanosti černochů v následujícím desetiletí. V jednom ze svých nejslavnějších blues nazvaném *Mannish Boy* Muddy Waters demonstruje svoji zralost duševní, tělesnou i sociální když zpívá:

<i>But now I'm a man</i>	<i>Ale teď jsem chlap</i>
<i>I past twenty-one</i>	<i>už mám svých jedenadvacet</i>
<i>I want you to believe me, honey</i>	<i>a chci, abys mi věřila</i>
<i>I have lots a-fun</i>	<i>že se můžeš se mnou pobavit</i>
<i>I'm a man</i>	<i>Jsem muž,</i>
<i>I'm a full grown man</i>	<i>jsem už dospělej chlap,</i>
<i>I'm a man</i>	<i>chlap</i>
<i>I'm a natural born lover's man</i>	<i>přímo zrozenej k milování</i>

⁷⁴ P. Oliver, *The Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 104.

<i>I'm a man, child</i>	<i>Jsem chlap, holka</i>
<i>I'm a rollin' stone</i>	<i>jsem jako kámen, co se valí,</i>
<i>I'm a man, child</i>	<i>jsem dospělej a</i>
<i>I'm a Hoochie Coochie Man</i>	<i>jsem Tvůj Černej Švihák.</i>

Nejsilnější stránkou blues a jeho živnou půdou byla po celou dobu jeho existence možnost textové i hudební improvizace na základě momentálního duševního rozpoložení. Díky tomu mohl interpret velmi dobře reagovat na naladění nejen svoje, ale hlavně svého publika, neboť bluesoví zpěváci považovali sami sebe za baviče, za profesionály spojující hudbu pro zábavu s určitým společenským komentářem podávaným zábavnou formou.

V mnoha případech nelze ovšem tvrdit, že právě ten konkrétní interpret byl zároveň i autorem skladby. Mohl se danou skladbu naučit od někoho ze svého okolí či mohl danou skladbu sestavit částečně z vlastních, částečně z cizích hudebních i textových vzorců. Dá se říci, že v blues, stejně jako v jakékoli jiné lidové kultuře, existoval určitý „repertoár“ oblíbených rýmů, témat i hudebních motivů, které každý interpret mohl znát a okamžitě použít k vytvoření skladby. Vedle improvizace a okamžité reakce na „naladění“ je důležitým výrazovým prostředkem i určitá forma „exprese“ – blues jsou zpravidla zpívána velmi výrazně a emotivně, mnohdy dokonce silově, pro docílení maximálního efektu na posluchače a jeho city. Často interpret přidává do svého vokálního projevu různá zvolání, či deklamace a mnohdy se tak přibližuje spíše kazateli nebo dokonce šamanovi v extatickém vytržení. Důležitý je rytmus skladeb, od pomalých zadumaných blues, která jakoby klouzala tak jako jeho posluchači po tanečním parketu v rytmu tance slow drag, až po blues hraná s velkým nasazením a dynamikou a kde způsob hry na kytaru připomíná spíše údery na bicí nástroje. Interpreti také museli reagovat na rozlehlost prostoru - prostředí, ve kterém hráli, na jeho akustické podmínky, na množství publika a jeho hluchost. Podle toho volili (vyvíjeli) hudební nástroje, techniku hry i zpěvu.⁷⁵

Výrazové prostředky blues určuje tedy především jeho interpret a okolnosti (účel) jeho vystoupení. Podle situace volí slova i hudební nástroje. Ale potřebuje přítomnost i aktivní účast publika. Slovy, hudbou, pohyby, případně i kostýmem vypráví příběh,

⁷⁵ D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s. 41-47; P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W. W. Norton & Co., London 1986, s.45; R. Palmer, *Opravdové Blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 38.

sděluje pocity, mluví sám se sebou, vyvolává a mění nálady, oslovuje ostatní (i nepřítomné) a hledá odezvu – účast, impulsy. Blues je způsob audiovizuálního sebevyjádření a prezentace (ve smyslu divadelního představení) i interaktivní komunikace mezi interpretem a publikem. Ze své podstaty usiluje blues o zúčastněného, dokonce i praktikujícího diváka – posluchače – spoluhráče. Vypovídá o tom už forma, tedy střídání veršů zvolání a odpovědí, refrénů a potom i obsah závislý na užití blues podle okolností ke koordinaci prací, rituálů, zábavy, pohybů ve skupině lidí. Tato bezprostřední vazba blues na každodenní všední i sváteční život dala tomuto hudebnímu směru smysl a sílu v rámci afroamerické kultury, která jej vytvořila a užívala ve všech fázích svého vývoje za odlišných podmínek prostředí venkova i města. Navzdory rasistickému přístupu většinové americké společnosti k afroameričanům, si blues, jako příznačný projev jejich lidové kultury, získalo pozitivní společenský zájem a ohlas ve Spojených státech, stalo se módním, populárním hudebním směrem i předmětem badatelského zájmu etnologů a posléze se mu dostalo i celosvětového uznání uměleckého hudební žánru.

4. Město a blues

4. 1. Odchod afroameričanů do měst

V době vyhlášení rovnoprávnosti černošského a bělošského obyvatelstva (1863) ve Spojených státech žilo ve městech na severovýchodním pobřeží nebo na středozápadě přibližně 8% afroameričanů z jejich celkového počtu. Mezi léty 1910 a 1930 vzrostl jejich počet ve městě o přibližně o 30% a kolem roku 1950 už ve městech žilo více než 80% afroameričanů.⁷⁶ Největší nárůst afroamerických obyvatel je možné sledovat ve velkých městech v New Yorku, Philadelphii, Bostonu, Buffalu, Baltimoru, Minneapolisu, Detroitu, Chicagu, Milwaukee, Saint Louis, Pittsburghu, ale pak i menších průmyslových městech typu Gary či Newarku. Přesun afroameričanů z venkova do měst byl tedy přímo závislý na procesu industrializace, při kterém se vytvářely ve městech nové pracovní příležitosti. Jihu mezitím začali statkáři pociťovat nedostatek pracovních sil v zemědělské výrobě. afroameričané odcházeli jednotlivě, po skupinách, mnohdy i celé rodiny. Nejčastějšími

⁷⁶ P.Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, str. 46.

důvody pro odchod z venkova do měst byla nespokojenost s vlastní ekonomickou situací a také naděje, že se vymaní z důsledků příznačné jižanské rasové nesnášenlivosti.⁷⁷ Robert Palmer dokonce uvádí konkrétní důvody, které vedly k odchodu afroameričanů z Jihu. Opírá se o seznam, který sepsali podle výroků svých zaměstnanců majitelé plantáží z Clarksdale v oblasti Deltě ve čtyřicátých letech 20. století.

1. Potřeba lepších ekonomických podmínek: Malé platy v Clarksdale oproti vysokým platům všude jinde. Neuspokojivé podmínky ohledně sklizně. Zneužívání pachtýřů správci plantáží. Diskriminace v zaměstnání a nerovnost ve výplatách za stejnou práci.

2. Neustálé zastrašování. Svévolné vraždy černochoů bez postihu. Zastrašování ve veřejných dopravních prostředcích. Soudci nutí pracovat i ženy, které nejsou tulačky. Nepříznivá publicita v novinách a vulgární zmínky o černošských vojácích. Špatné zacházení s černošskými vojáky, kteří jsou doma na dovolené.

3. Nedostatek možností vzdělání. Budovy škol jsou ve špatném stavu. Krátká doba trvání výuky. Malé platy černošských učitelů. Nedostatek středoškolských zařízení. Nedostatek rekreačních zařízení.

4. Působení lichvářů. Přehnané úroky. Odmítání vystavovat stvrzenky. Dlužníkům se vyhrožuje ublížením na zdraví.

5. Nedostatek zdravotnických zařízení. V černošských oblastech nejsou odváženy odpady. Ve většině černošských obytných oblastí chybí chodníky a kanalizace. Nedostatek nemocnic pro černochoy.

Afroameričané na venkově byli mnohdy houfně verbováni personálními agenty průmyslových závodů, což se u bělošských vlastníků půdy nesetkávalo s pochopením. Mnohde tito agenti čelili otevřenému násilí, jinde zase museli platit horentní sumy za „licenci“ k náboru pracovníků.⁷⁸ Tato dílčí opatření nicméně nemohla zabránit exodu velké části afroamerické komunity do měst.

⁷⁷ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, str. 138 – 139.

⁷⁸ P. Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, s. 32.

4. 2. Realita a metafory města

Pro afroameričany (obdobně jako pro přistěhovalce z jiných částí Ameriky a imigranty z celého světa) představovala americká průmyslová města příslib lepšího života. Většinou se vydali na cestu vlakem, kupovali si nejlevnější jízdenky do nejbližších větších měst na Severu. Na trati z Mississippi byl nejbližším velkým městem Memphis, kde také mnoho afroameričanů na své cestě na Sever na čas zůstalo, nicméně zde nebyl takový potenciál pracovních příležitostí a možností ubytování, který by dostačoval tak obrovskému přísunu nových obyvatel. V období hospodářské krize Memphis navíc proslul jako město s největším počtem vražd v celých Spojených Státech. Proto většina afroameričanů směřujících na Sever pokračovala dále do Chicaga. Chicago je hlavním město státu Illinois, byl to tehdy stát s nejpokrokovější antidiskriminační legislativou v celých Spojených státech. Segregace ve školství byla postavena mimo zákon v roce 1874 a v roce 1885 vzaly za své i segregáční zákony a vyhlášky týkající se bydlení.

Chicago, zvané Windy City podle ostrého severního větru neustále vanoucího od jezera Michigan, na jehož březích bylo roku 1833 založeno,⁷⁹ už od svého počátku představovalo pomyslnou bránu mezi oblastí Velkých jezer a řekou Mississippi. Po vybudování sítě kanálů mezi nimi a železnice se z Chicaga stává jeden z nejdůležitějších dopravních uzlů nejen ve Spojených státech, ale i v celé Severní Americe. Jako ekonomické a společenské centrum Středozápadu od počátku přitahovalo množství amerických přistěhovalců a imigrantů, nejčastěji z Evropy; mnozí z nich našli práci na největších jatkách v zemi.

Mezi léty 1910 a 1920 se počet afroameričanů pracujících v americkém průmyslu téměř zdvojnásobil z 500 000 na 901 000 lidí. Avšak první odborové organizace, které přijímaly i příslušníky jiné než bílé barvy pleti (Congress of Industrial Organizations) vznikaly až po období hospodářské krize. Tím se výrazně omezila rasová segregace v mnoha povoláních a afroameričané mohli získat i kvalifikovanější, kvalitnější a lépe placenou práci. Problémem ale stále pro většinu z nich byla nízká gramotnost; jak zpíval bluesman Lightnin' Hopkins ve svém *Another Fool In Town* (Další blázen ve městě):

⁷⁹ Je ironií, že prvním obyvatelem Chicaga byl vlastně afroameričan – obchodník černé pleti Jean Baptiste Pointe du Saible pocházející ze Santo Dominga si u řeky Chicago postavil první srub na místě dnešního velkoměsta. Viz R.Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s.134.

Can't write my name, can't even say my ABC's

Can't write my name, I can't even say my ABC's

Wonder can I get nobody educated, come try to teach po' me?

Podepsat se nedokážu, ani abecedu neumím,

Podepsat se nedokážu, ani abecedu neumím,

Jestlipak se najde někdo, kdo by mě něco naučil.⁸⁰

Průmyslová města afroameričany (ale i další přistěhovalce a imigranty) lákala příslibem dostatku pracovních příležitostí. Kapitalistická ideologická propaganda spojila s pracovní příležitostí naději na zbohatnutí, společenský vzestup a šanci zajistit svým potomkům vzdělání. I když ideologie liberálního kapitalismu byla sekulární, tak používala srozumitelné křesťanské symboly, spojené s vizí lepšího života, které však plnila novým obsahem, uváděla je v novém kontextu. V době první fáze Velké migrace byla představa lepšího života ve městě reprezentována metaforou „zlatého města“, města s ulicemi „dlážděnými zlatem, což je jasná narážka na biblický nový Jeruzalém – Boží království pro vyvolené po druhém příchodu Krista na tento svět. Stejně jako v bibli je Boží království reprezentováno buď jako město nebo zahrada, tak i nyní se vize města spojuje i s metaforou zahrady.⁸¹ Mnoho měst ve svých počátcích, jako např. Chicago a Los Angeles, se označovalo s odvoláním na rajskou zahradu (ne zemi i na nebi) jako „zahradní město“. Tato představa se pak naplňovala na předměstích, kde vznikaly velké domy obklopené trávničky.

Realitou amerických měst byla nejen společenská, ale i etnická i rasová rozvrstvenost urbanistického i společenského celku. Každé větší americké město mělo svou Little Italy,

⁸⁰ Lightnin' Hopkins, *Another Fool in Town*, New York 1953

⁸¹ Slumy a mrakodrapy. Městské obrazy, symboly a ideologie.

Více k metaforám amerických městských obrazů viz: Sam Bass Warner Jr., *Slumy a mrakodrapy. Městské obrazy, symboly a ideologie*, in: *Cities in the Mind*, s. 181-183

Lower East Side, Germantown, své *cabbage patch* (království prachů), Dear Old North End, ale také bělošskou rezidenci – např. Honkeyville a černošské ghetto např. - Niggertow nebo Bronzeville. Třídní, etnické i rasové obrazy i slovníky byly bohaté a pestré, někdy lichotivé, jindy hanlivé či ironické. Záleželo na tom, zda název dali místu sami jeho obyvatelé, nebo ti, kteří je pozorovali z místa, jenž mělo z ekonomického i společenského hlediska naprosto odlišný charakter.

Města amerického Severu prosperovala a rychle rostla zároveň s rozkvětem „zlatého obrazu“, který byl symbolem vyrůstajícím zčásti z reality – nebo spíše je možné říci, že byl tento symbol realitou vytvořen.⁸² Možná je obraz „zlatého města“ přehnaný, protože ho užívali vystrašení lidé, kteří se chtěli povzbudit ke společné odvaze vydat se na dlouhou a nejistou cestu za lepším životem. Pokud ale byl toto ten nejdůležitější význam oné metafory, tak měl jen nepatrný vztah k městu a vztahoval se více k venkovu.⁸³

Realita amerických průmyslových měst se od vize „zlatého města“ velice lišila. Někteří přistěhovalci se zklamaně vraceli zpět. Ti, kteří ve městech zůstali, byli často nuceni žít ve velice bídných podmínkách a viděli pak město (opět v konotaci s biblí) jako místo „ztraceného mládí“ nebo „zkaženosti“. Rasistické zákony amerického Jihu vystřídal ve městech Severu „zákon džungle“ zavedený různými zločineckými organizacemi. Představa města jako místa „ztraceného mládí“ se rozmohla v lidových románech a divadelních hrách, ve kterých se projevila reálná dobová viktoriánská fascinace sexem a zločinem. Příběhy a dramata v těchto žánrech posloužily chorobné touze venkovského nebo nekomplikovaného městského publika slyšet něco o prostituci, hazardu a zločinu a potěšit se pohledem na něco zakázaného a uspokojit se morálním úpadkem a následně potrestaným zlem. V tomto smyslu byla naplněna představa města jako místa sexuální zvrhlosti (která dále přežívá v současných policejních a detektivních románech i inscenacích).⁸⁴ Do jaké míry odpovídá tato metafora realitě by však vyžadovalo další podrobnější studium faktů z úředních statistik úmrtnosti, nemocnosti, zločinnosti a prostituce. Pro pohled na naše téma „blues jako obrazu“ je důležitý názor⁸⁵, že zmiňované užívané metafory města jsou spíše literárními obrazy nadějí s městem spojovanými a poté

⁸² Tuto otázku si klade Sam Bass Warner Jr. viz. pozn. 6.

⁸³ Uzavírá svou úvahu Sam Bass Warner Jr., viz pozn. 6.

⁸⁴ Sam Bass Warner Jr., *Slumy a mrakodrapy. Městské obrazy, symboly a ideologie*, in: *Cities in the Mind*, s. 181-183.

⁸⁵ Sam Bass Warner Jr. viz pozn. 6.

rychle následující deziluze. Tato představivost vyplývá ještě z venkovské zkušenosti a lidových tradic přistěhovalců. a vypovídá spíše o publiku než o městě samém, a více o životě tohoto publika než o jejich obrazech jakéhokoli města, které znali nebo navštívili. Naznačujeme tím potíže, které by mohly nastat, kdybychom přímo propojovali imaginární představy s obecnými společenskými a ekonomickými údaji. Metafory města jsou utvářeny tisíciletým židovsko-křesťanským proroctvím lepšího nového světa a nové země nebo klasickou bukolickou poezií. Obě tyto tradice představují dvojité (dyadické) konstrukty – první z nich umísťuje město do krajiny zlatého věku a druhý na venkov.⁸⁶ Tato tradice je důležitá v americkém nebo v anglickém myšlení i literatuře, ale tento dichotomický vztah města a venkova je obtížné zobecňovat. Navíc v době Velké migrace se ve městech Spojených států setkávali lidé z různých kulturních prostředí, a proto i metafory města začaly mít mnoho různých významů. V kulturní praxi se setkávaly, porovnávaly a násobily.⁸⁷

4. 3. Život afroameričanů ve městě

Příchod do města v průběhu Velké migrace vyvolal změny v chování afroamerické populace. Jižanští zemědělní dělníci a nájemci půdy vytvořili ve městech urbanizovanou komunitu, která se dále společensky vrstvila a diferencovala. Stejně jako bílí přistěhovalci z amerického venkova a imigranti z Evropy se museli rychle adaptovat na prostředí města a jeho odlišné kulturní zázemí. Mnoho z nich dokázalo využít možnosti získat pro sebe či pro své děti lepší vzdělání zaručující i lepší práci s větším výdělkem.

O práci museli afroameričané ve městech soupeřit s americkými dělníky a přistěhovalci, ale i jinými etnickými skupinami z celého světa, nejčastěji s bílými imigranty z Evropy.⁸⁸ Velké množství nemajetných přistěhovalců a imigrantů se v průmyslových městech Spojených států v této době rozvrstvovalo nejen sociálně, ekonomicky, ale i etnicky a rasově. V tomto žebříčku měli afroameričané nejméně výhodnou pozici. Bělošské odborové svazy znemožňovaly afroameričanům získat jinou, než podřadnou,

⁸⁶ M. White and L. White, *The Intellectual versus the City* (Cambridge: Harvard University Press, 1962); Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973).

⁸⁷ Janis P. Stount, *Sodoms in Eden: The City in American Fiction before 1860* (Westport, Conn.: Greenwood, 1976); David R. Weimer, *City and Country in America* (New York: Appleton-Century Crofts, 1962); and *The City as Metaphor* (New York: Peter Smith, 1966).

⁸⁸ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 135.

nekvalifikovanou a méně placenou a zároveň fyzicky namáhavou práci v ocelárnách, automobilkách, loděnicích, na jatkách nebo ve službách.⁸⁹ Rasová segregace se tedy projevovala i na americkém Severu, ale neměla tak krutý dopad jako na starém Jihu.⁹⁰

Jednotlivé etnické a rasově vymezené skupiny se držely ve městě dost dlouho pohromadě. Etnická i rasová sounáležitost jim pomáhala překonávat existenční obtíže, kulturní a jazykové bariéry a zároveň jim umožňovala udržet si staré a rychle vytvořit nové existenciální podmínky života v novém prostředí. Jednotlivé skupiny si navzájem konkurovaly na trhu práce a vytvářely se mezi nimi spleť, většinou animózní vztahy. Vzrůstající počet přistěhovalců ovšem vyvolal tlak na starousedlíky, často také bývalé přistěhovalce a imigranty nebo již jejich potomky, přesouvali se z chudinských čtvrtí do nově budovaných satelitních městeček na okrajích měst a tvořili americkou střední třídu, uvolnili méně atraktivní městská místa nově příchozím.

Afroameričané zaujímali ve městě ta nejméně atraktivní místa, žili odděleně v městských ghettech,⁹¹ ve společenské i kulturní izolaci od většinové společnosti. Rasový koncept byl silnější než tehdejší koncept třídní. Obdobně chudí, ale bílí imigranti, žili ve slumech, jak bylo toto prostředí pojmenováno zvenčí. Je známo, že lidé na dně společenské hierarchie neužívají pojmy, které by vyjadřovaly jejich podřízenost, utlačování, neúspěšnost, pokud by to nebylo ve hněvu nebo s hořkým humorem – tedy za okolností, kdy američtí černoši užívají sami o sobě slovo *negr*. Ghetta a slumy byly výsledkem (součástí) sekulární ideologie demokratické politiky a liberálního kapitalismu. Tyto pojmy a skutečnost jimi pojmenovaná⁹² – zastoupená (měly významy symbolů⁹³) se netýkaly

⁸⁹ Významnou a dodnes ne plně doceněnou roli v kulturním životě afroamerických městských komunit měly holičské oficíny, které byly centrem výměny informací všeho druhu – daly se zde i koupit gramofonové desky, mohli jste si přečíst *Chicago Defender* nebo jiné černošské noviny.

⁹⁰ Robert Palmer v již zmíněném případě z Clarksdale cituje slova jednoho z afroamerických dělníků, kteří už předtím na Sever odešli: „Tady nahoře máme trochu víc svobody. Když se vrátíme z práce, koupíme si flašku whisky a napijeme se, nikdo proti tomu nic nemá. Když to trochu přeženeme, jak se to občas stane každému z nás, tak nás policajti odvedou a zavřou. Druhý den ráno nás propustí a nemlátí nás přes hlavu ani nás nenutí zaplatit pokutu. Myslíme si, že tady nahoře nás zákon chrání líp. Když půjdeme do města dole na Jihu, zákon nás dostane, zmlátí nás, bude se k nám chovat tvrdě. Tady s námi takhle nezacházejí.“ viz R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 138.

⁹¹ „Já jsem vyrostl v newyorském ghettu, ale cítil jsem se tam dobře a nevěděl jsem, co je to ghetto až do té doby, než jsem odešel na vysokou školu.“ Cituje Sam Bass Warner, Jr. slova černošského učitele na důkaz toho, že pojmy ghetto (ale i slum), kterými se označovalo určité třídně a rasově určené městské prostředí, nevznikly a neutilizovaly se mezi obyvateli těchto míst, ale vytvořili je a užívali (dokonce i jako symboly) ti, kteří je pozorovali. viz *Slums and Skyscrapers*, in *Cities on the Mind*, s. 188.

⁹² S. B. Warner, Jr se odvolává na R. Barthes – a jeho vysvětlení funkce symbolů jako denominací.

⁹³ S. B. Warner, Jr se odvolává na C. Geertz – a jeho interpretaci symbolů v ideologické struktuře.

přímo lidí, ale míst a domů a stavu myšlení, ve kterém se už neprojevovaly společné náboženské zvyky, podle kterých byli ti, co ožebračovali druhé, morálně špatní.⁹⁴ Tak tedy symbol slumu a ghetta překryl náboženské rozdíly mezi těmi, co si zasloužili nebo nezasloužili chudobu, ale jasně rozdělil lidi podle rasy. Demokratický a rovnostářský přístup jaký odpovídal ideologii environmentalismu se týkal pouze bílých. Vztahy mezi příslušníky různých ras a národností, kteří měli obdobné postavení na pracovním trhu se vyostřoval kvůli nedostatku pracovních příležitostí zejména v době hospodářské krize. Ghetto vznikalo na takovém místě ve městě, o které neměli jiní obyvatelé zájem, proto městské rady nebránily afroameričanům je obsadit. Přítomnost afroameričanů znamenala nechtěné sousedství pro ostatní, snižovala cenu stavebních parcel atd. a byla možná jen do té doby, než někdo jiný projevil o to místo zájem. Městské rady se snažily existenci ghett v některých případech znemožnit, například stavbou silnice nebo nadzemní dráhy, která jejich obyvatelům znemožnila pobyt v místě a rozdělila území na několik částí.⁹⁵ Situace se změnila až po druhé světové válce, kdy se slumy staly společným místem života městské chudiny bez rozdílu rasy a ve společnosti úspěšnější afroameričané žili v městských čtvrtích podle svého společenského postavení, i když charakteristika některých částí města – čtvrtí podle rasy přežívá až dodnes.

Afroameričané tedy žili v prostředí, které si sami nevybrali, nevytvářeli je ani podle svých představ, jen přizpůsobovali. Obsadili již stojící domy nebo si stavěli provizorní přístřešky a žili pohromadě. Za prací chodili mimo ghetto, ale své ostatní potřeby uspokojovali v rámci ghetta, proto tam postupně sami sobě zajišťovali i služby, školy apod. Podobně jako slumy bílé chudiny i ghetta svou chudobou a bizarností, podivností, neotřelostí přitahovala pozornost bohaté bílé většiny. Podívat se do těchto míst bylo něco jako výprava na cizí území. Tento zájem (speciální módní koníček)⁹⁶ bohatých lidí, kteří žili v jiných částech města a chtěli se jen pobavit pozoruhodností místa, byl vyvolán rostoucí třídní a rasovou segregací moderního města. Hesla v Oxfordském encyklopedickém slovníku užívají pojem „slum“ ve významu slovesa a ve smyslu „navštívit místo nebo pozorovat dění v místě“ už v roce 1884 současně v londýnském a bostonském vydání. V obou jmenovaných městech v tomto roce byly módní večírky

⁹⁴ Sam Bass Warner, Jr., s. 189.

⁹⁵ Jak můžeme vidět i u chicagské Maxwell Street.

⁹⁶ Hesla v Oxfordském encyklopedickém slovníku užívají pojem *slum* ve významu slovesa v tomto smyslu v roce 1884 současně v Londýně i Bostonu. V obou městech v tomto roce byly módní večírky ohlašovány jako „going slumming“.

ohlašováno jako „going slumming“. Sloveso *slum* podává zajímavé informace o tom, kdo nový symbol užíval a jaké společenské vztahy jeho užívání naznačovalo. Toto sloveso neznamenovalo *bydlet* v novém prostředí městské chudiny. Namísto toho znamenalo navštěvovat slumy s charitativním záměrem nebo pro pobavení, návštěva slumu byla v té době „speciální módní koníček“ bohatých.⁹⁷

Slovo „slumming“ v tomto významu nakonec začali užívat i sami afroameričané žijící ve městě, když si chtěli jít poslechnout a pobavit se při autentickém blues, které v ghettech provozovali především nově přichozí z venkova. Zpěvák Rufus Thomas k tomu říká: „V tu dobu (padesátá léta 20.století) měly ty větší a lepší černošské kluby v Memphisu bigband a kabaretní představení. Lidi jako Duke Ellington a Count Basie tudy projížděli s kapelama a v nějakých těch divadlech hráli. Blues s harmonikou a tak, to se hrálo po hospodách. Já se sice na venkově narodil, ale nikdy jsem tam nežil. Vyrostl jsem ve městě. Člověk jako já si občas chtěl vyjít ven a pobavit se při nějakým blues. Lidi z takzvaných lepších rodin to čas od času dělali. Byla to prostě součást života. Říkalo se tomu slumming. Když se řeklo, že se jde na slumming, znamenalo to, že jdete ven poslechnout si nějaký blues.“⁹⁸

Velké množství nemajetných přistěhovalců ve městě a problémy s tím spojené vyvolaly potřebu sociální pomoci. Nový druh třídních vztahů vyvolal nové formy sociální pomoci. Staré formy křesťanské charity byly osobní a reciproční, bohatší jednotlivci pomáhali, přispívali almužnou svým bližním ze stejné farnosti, jednotlivcům nebo rodinám, s nadějí, že se za ně budou modlit. Nyní v procesu industrializace se chudoba odosobnila, stalo se z ní místo, dostala jiné neosobní jméno (označení místa, kde žili chudí), stala se veřejným programem sociálního a bytového zabezpečení, který byl součástí sekulární ideologie. Jedním z prvních počínů tohoto druhu byl chicagský Hull House⁹⁹, postavený z prostředků a iniciativy filantropky Jane Adamsové v letech 1889. Byl to soubor 13 vícepatrových obytných činžovních domů, byla zde škola, hřiště, kulturní centrum a kostel. (z větší části zůstal zachován dodnes).

⁹⁷ S: B: Warner, Jr., *Slums and Skyscrapers*, in: *Cities in the Mind*, 1984, s. 185.

⁹⁸ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 220.

⁹⁹ obr.13. Jedna z budov komplexu Hull House, okolo 1900.

4. 4. Proměny obrazu amerických měst

Není možné říci, že by chudí a barevní zasáhli do tvorby urbanistického obrazu amerických měst, ale nepřímo se v něm jejich přítomnost přesto odrazila, a to nejen ve formě a významu slumu, ale i v jeho významovém protějšku – mrakodrapu. Mrakodrapy ve Spojených státech vznikaly v období stavebního rozmachu od roku 1885 až do začátku první světové války v roce 1914, jsou výrazem změny společenské reality¹⁰⁰, a později se staly i jejím obrazem – reprezentací. Byly v nich kanceláře – sídla významných institucí, společností. Měly podobnou funkci v panoramatu měst jako středověké věže kostelů, paláců a radnic. Mířily k nebi, vyjadřovaly mocenské ambice svých stavebníků – ale nyní již v rámci sekularizované ideologické struktury. Mrakodrapy se ve Spojených státech nejvíce stavěly v době vypjatého politického a hospodářského konfliktu mezi bohatými a chudými. Staly se obrazem nebetyčného úspěchu bohatých a kontrastovaly s nízkým postavením chudých. Tato prezentace se odrážela jak v jazyce městských obyvatel, tak v mentálních i fyzických obrazech měst.¹⁰¹

Jak už to obvykle bývá, tak nejvýraznějšími příčinami změn urbanistické podoby, ale i společenské struktury měst, jsou živelné pohromy. Např. v Chicagu to byl požár v roce 1871, označovaný stále jako – The Great Chicago Fire¹⁰², který vedl k rozsáhlé obnově velkých částí města. Po něm se poprvé (1885) ve světě uplatnil čistě americký urbanistický koncept tzv. mrakodrapu – výškové budovy s ocelovým skeletem a výtahy.

Nejen proces industrializace, ale i příliv přistěhovalců a imigrantů do měst¹⁰³ měnil a nově přeskupoval jejich urbanistické obrazy. Můžeme to zpětně „čist“ z městských plánů, z názvosloví, ale také z témat a textů blues. Zajímavý pro nás je i proces rozšíření blues v rámci měst.

¹⁰⁰ S. B. Warner, Jr., s. 191-192.

¹⁰¹ obr.14. Kolorovaný snímek hlavní Chicagské obchodní třídy State Street, kolem r. 1907.

¹⁰² obr. 15. The Great Chicago Fire na obraze z tehdejší doby.

¹⁰³ Afroamerická populace dále rostla, až v roce 1960, na vrcholu druhé vlny migrace z Jihu, dosáhla téměř 25% všech obyvatel Chicaga.

5. Chicago

Jak již bylo zmíněno, nejvýznamnější městská kolonie afroameričanů postupně vznikala v Chicagu. Její historie začíná už ve čtyřicátých letech 19. století, tedy ještě před Velkou migrací. Založili ji otroci uprchlí z jižanských států i svobodní afroameričané ze severu. Příliv afroameričanů do Chicaga ještě vzrostl, jakmile začaly v roce 1905 vycházet první černošské noviny ve Spojených státech, *The Chicago Defender*, které přiblížily podmínky života v tomto městě těm, kteří ještě žili na venkově a toužili po změně. Byl to první deník s čistě černošskými vlastníky – jeho vydavatelem byl Robert S. Abbott.

V období první vlny Velké migrace mezi léty 1910 až 1920 se jejich počet značně zvýšil. Další větší vlnu migrace afroameričanů z oblasti Deltý na Sever vyvolaly katastrofální záplavy na Mississippi v roce 1927 a hospodářské krize na začátku třicátých let. Na počátku čtyřicátých let příliv imigrantů do měst na Severu ještě zesílil s poptávkou po pracovních silách pro zbrojní průmysl. Afroameričané z prvních vln migrace, kteří již získali určitou kvalifikaci ve městech na Jihu jako Jackson nebo Memphis, byli verbováni do zbrojovek na Severu i na Západním pobřeží – v Kalifornii.

Místo, kde se afroameričané v Chicagu usazovali bylo na rozhraní městských okrsků Douglas a Grand Boulevard v jižní části města (South-Side) odkud postupně vytlačili dřívější, většinou irské, usedlíky. Obrovské množství afroameričanů přicházejících do South Side vyvolávalo v bílých starousedlících velké obavy. Docházelo k rasově motivovaným konfliktům. Starousedlíci jen těžko snášeli vetřelce na „svém“ území. Tak ani v Chicagu neunikli příslušníci afroamerické komunity některým projevům segregace a rasismu. Mnohdy bylo těžké najít nejen práci, ale i bydlení, neboť jejich počet se stále rozrůstal.¹⁰⁴ Tato část města získala jméno Bronzeville (Sídlo bronzových)¹⁰⁵. Tento název, který je narážkou na barvu pleti většiny jeho obyvatel jako první publikoval v polovině dvacátých let 20.století novinář a divadelní kritik listu *Chicago Bee* James J.Gentry¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Zatímco v roce 1850 bylo v Chicagu necelých 300 afroameričanů, v roce 1900 již desetkrát více, čtyřiceti tisíc v roce 1910, 109 tisíc v roce 1930 a 278 tisíc v předvečer druhé světové války. V roce 1940 jich přicházelo až 3000 týdně. Viz. P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 75.

¹⁰⁵ obr. 16, 17. Typické domy v Bronzeville, kolem 1935.

¹⁰⁶ www.encyclopedia.chicagohistory.org/ The Electronic Encyclopedia of Chicago, Chicago Historical society, 2005 (15. 02. 2009).

5. 1. Život v Chicagu

Prostor obsazený afroameričany v chicagské South-Side se skládal z několika městských okrsků. Žilo zde více než 75% černošské populace celého Chicaga. Byla to oblast, která měla délku více jak třiceti domovních bloků a šířku zhruba sedmi bloků., rozkládala se podél State Street. Domy zde rozhodně nebyly výstavní – jednalo se často o rozpadající se činžáky bez dostatečného hygienického zázemí, což přispívalo k šíření nakažlivých nemocí. Díky velké koncentraci lidí a podmínkám, v nichž většina z nich žila, rostla i kriminalita. Vraždy, prostituce i organizovaný zločin byly denní i noční realitou a policie jevila jen malou snahu něco s tím udělat. Vzniklo tak vlastně město ve městě, zároveň i pomyslné hlavní město afroamerické menšiny ve Spojených Státech a okamžitě se pro něho ujal název Black Belt (Černé pásmo).¹⁰⁷

5. 2. Blues ve městě

S afroameričany přišlo do měst i blues. Jeho interpreti odcházeli z venkova do města za prací jako ostatní. V městských černošských ghettech se však soustředilo více lidí, kteří se chtěli bavit. Se změnou životního stylu rostl i význam volného času – zábavy. Práce v průmyslu (na rozdíl od práce v zemědělství) měla jasně stanovenou a pravidelnou pracovní dobu a tedy i volný čas. Volný čas byl i důsledkem časté nezaměstnanosti, která pak vedla k hledání vedlejších příjmů. Pouliční nebo příležitostná hudební produkce byla jednou z možností výdělků. Často mohla být i „zástěrkou“ pro výnosnější kriminální činnost. Zejména zavedení federální prohibice paradoxně přineslo celou řadu ilegálních pracovních příležitostí. Alkohol se buď ilegálně vyráběl, černošský výraz pro takovou pálenku – „moonshine“ – pravděpodobně vyjadřoval, že se páčila v noci za svitu měsíce nebo že její konzumace způsobovala slepotu, nebo byl na místa určení pašován. Významným důsledkem prohibice byl nárůst organizovaného zločinu a ten se vždy snadněji šířil v prostředí chudoby, takže ve slumech a ghettech.¹⁰⁸

Afroamerické blues se v městském prostředí uplatnilo tedy zprvu jen v prostředí ghett, kde se z přirozené potřeby bavit se, rozvíjela i vlastní afroamerická profesionální produkce zábavy a v jejím rámci především blues k poslechu a tanci v barech, klubech,

¹⁰⁷ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 137.

¹⁰⁸ P. Oliver, *Story of The Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 107.

divadlech. Avšak nově přichozí zpěváci blues hledali možnost výdělků na tzv. „rent parties“ a především na ulicích. Těmto novým podmínkám museli přizpůsobit svůj přednes i výběr nástrojů a způsob hry. Hlučné prostředí města a vzrůstající nároky publika si to vyžadovaly. V první a druhé dekádě 20. století se začal ve městech projevovat velký zájem o blues. Z lidové zábavy se stávala populární kultura, její interpreti se profesionalizovali, začali nahrávat desky - vycházeli z anonymity, získávali uznání i bílých návštěvníků ghetta nebo při vystoupeních mimo ghetto.

V době první světové války se blues rozšířilo po celých Spojených státech a získalo si oblibu i na kontinentě. Jako jeden z žánrů jazzu se stalo součástí amerického zábavního průmyslu a v podobě notových záznamů, komerčních i vědeckých nahrávek, turné zpěváků a hudebníků se šířilo po celém světě. Zatímco afroamerická menšina žila v segregaci, tak blues, jazz a jeho černí interpreti získávali celospolečenské uznání. Doba dvacátých a třicátých let s krátkou pauzou v období velké hospodářské krize byla zároveň dobou rozkvětu černošské hudby v rámci populární kultury. Významným centrem blues se stalo Chicago.

„Ti muzikanti – jak jen začít s jejich popisem! Všechn ten čas byli ve svém koutě a zběsile vyhrávali jako posedlí – celé to divadlo se musí číst nebo vyprávět nebo vyzpívat s kulisou hudby. Teprve hudba z něho dělá to, co je – ta hudba proměňuje zadní místnost hospody za jatkami v kouzelný ráj, v pohádkovou zem, v koutek křišťálového paláce v oblacích.“¹⁰⁹

5. 3. Blues v Chicagu

Na přelomu 19. a 20. století do Chicaga proudilo stále větší a větší množství přistěhovalců. Město tehdy absorbovalo desítky tisíc nových obyvatel. Mezi nimi byla řada bluesových interpretů a hlavně posluchačů. Bluesmani, kteří přicházeli do města obohacovali jeho kulturní život, i když zprvu na jakési „neoficiální“ úrovni; nejdříve hrávali pro svoje sousedy a známé na „house parties“ – večírcích, na ulicích před obchody, na tržištích. Blues, tedy to lidové blues, bylo především hudbou nižších vrstev

¹⁰⁹ U. Sinclair, *Džungle* (1920) – román z prostředí přistěhovalcké komunity v Chicagu dvacátých let, české vydání Svoboda, Praha 1967, s.13.

afroamerické komunity, hudbou právě příchozích migrantů, kteří potřebovali trochu nostalgických vzpomínek na kraj, kde se narodili a kulturu v níž vyrůstali. Velký význam v rámci propagace a sjednocení afroamerické kultury měl již zmiňovaný černošský list *The Chicago Defender*. Ten dodával naději i odvahu ke změně hned několika generacím jižanských afroameričanů. Vedle plamenných projevů černošských vůdců proti segregaci nabízel i daleko prozaičtější věci: inzeráty na volná pracovní místa i reklamy na právě vycházející bluesové desky¹¹⁰. Jak zpívala „císařovna blues“ Bessie Smith¹¹¹ ¹¹²ve svém *Chicago Bound*:

Big red headline, tomorrow Defender news

Big red headline, tomorrow Defender news

"Woman dead down home, these old Chicago blues"

Zítřejší Defender píše palcovými titulky,

Zítřejší Defender píše palcovými titulky,

„Jedna ženská umřela, na to blues chicagský.“¹¹³

Nemenší význam pro afroamerickou chicagskou komunitu mělo i divadlo *Regal*, otevřené roku 1917, které se stalo centrem jejího kulturního života. Avšak nově příchozí zpěváci blues spíše než v tomto honosném stánku pro nově vznikající černošskou střední třídu, hledali možnost výdělků na rent (house) parties a především na ulicích.

5. 4. Chicagská Maxwell Street

Maxwell Street byla obchodním a v souvislosti s tím i veřejným kulturním místem v chicagském Black Belt. Získala jméno význačného chicagského chirurga Dr. Philipa Maxwella a na městské mapě se objevila v roce 1847.¹¹⁴ Jejími prvními obyvateli byli irští

¹¹⁰ obr.18, 19. Reklamy na „rasové snímky“ v *Chicago Defender*.

¹¹¹ obr. 20. Bessie Smith na samém počátku své kariéry, 1922.

¹¹² Zvuková ukázka č.5. Bessie Smith, *Jail House Blues*, New York 1923

¹¹³ B.Smith, *Chicago Bound*, New York 1926

¹¹⁴ www.encyclopedia.chicagohistory.org/ The Electronic Encyclopedia of Chicago, Chicago Historical Society 2005 (15.2.2009).

imigranti pracující na stavbě místních železnic – poté se ulice stala jakousi vstupní branou nových přistěhovalců do města, ne nesrovnatelnou s proslulým Ellis Islandem. Velký požár Chicaga v roce 1871 se oblasti Maxwell Street jako zázrakem vyhnul. U Maxwell Street byl postaven i již zmiňovaný Hull House Jane Addamsové. Etnické komunity zprvu převážně imigrantů z Evropy: Italů, Řeků, Rusů, Němců i Čechů, přinesly do této oblasti své zvyky a způsob života. Ne náhodou se jedna ze čtvrtí sousedících s Maxwell Street nazývá Pilsen, tedy Plzeň. Od osmdesátých let 19. století začíná v oblasti sílit příliv východoevropských Židů a s nimi je spojen i rozmach pouličního prodeje, díky němu tato ulice záhy proslula a částečně k nelibosti křesťanských obyvatel si vysloužila i označení „Jew Town“ (Židovské město).^{115 116}

Po roce 1920 si získala pověst útočiště pouličních umělců, zejména bluesových, ale i gospelových a jazzových hudebníků již zmiňovaná Maxwell Street¹¹⁷. Bylo to rozsáhlé tržiště pod širým nebem, které bylo podle některých největší v zemi a kde bylo možné za příznivou cenu sehnat prakticky cokoli¹¹⁸. Na Maxwell Street přicházelo na nákupy mnoho lidí, kteří se zároveň stali platícím publikem pouličních muzikantů. Židovští vlastníci obchůdků na Maxwell Street podporovali kulturní ruch na ulici – nechávali bluesové zpěváky hrát před svými obchody, aby svou produkcí lákali potenciální zákazníky. Blues zde žilo v symbióze s obchodem. Jednou z nejobvyklejších štací hlavně bluesmanů byly zmiňované rent nebo house parties, při kterých si nájemníci snažili vydělat na činži, takže do svého bytu sezvali hosty, hudebníka či hudebníky a od příchozích vybírali vstupné a při jejich vystoupení prodávali hostům alkohol a různé pochutiny.

Blues se v Chicagu v podání jazzmanů a kabaretních umělců stalo i součástí „oficiálního“ nočního života – zábavy, kterou zajišťovali profesionální producenti a i interpreti, v k tomu určených klubech, kabaretech, divadlech apod. To už byl zábavní průmysl – populární kultura, ve které se blues zařadilo do oblasti jazzu. Na počátku dvacátých let do Chicaga přišli jazzmani, kteří si už předtím získali jméno v klubech jižanského města New Orleans. Byli to Louis Armstrong, Fletcher Henderson, King

¹¹⁵ R.Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 140 – 142.

¹¹⁶ obr.21. Židovské město na přelomu století.

¹¹⁷ obr.22. Maxwell Street, kolem roku 1925.

¹¹⁸ obr. 23. Tržiště na Maxwell Street, 1950.

Oliver, Bix Bierdecke a další, kteří z vytvořili chicagskou odnož dixielandu či dnes „tradičního“ jazzu a podíleli se významným způsobem na profesionálním kulturním dění ve městě uprostřed jazzového věku.¹¹⁹ Je velmi zajímavé, že v jejich skupinách hrálo i velké množství bělochů – zdá se, že jazz, který byl vždy spíše záležitostí zábavy pro „vyšší“ společenskou třídu mezi černochoy i bělochoy si přinesl ze svého rodiště v tavicím kotli národů a ras v New Orleans mnohem více rasové tolerance, než například blues zrozené v rasově mnohem přísněji segregovaném prostředí oblasti Delt v Mississippi.

Z bluesmanů působil v Chicagu ve dvacátých letech především Papa Charlie Jackson, první lidový songster na gramofonových deskách, Blind Lemon Jefferson, první komerčně nahrávaný bluesman, přišel sem a usadil se pozdější „otec“ chicagského blues Big Bill Broonzy¹²⁰ a nahrává zde i v té době nejpopulárnější městský bluesman té doby Leroy Carr se svým kytaristou Scrapperem Blackwellem¹²¹. Později se zde usadila i emancipovaná bluesová kytaristka a zpěvačka Memphis Minnie. Město nabízelo mnoho příležitostí k obživě v oblasti lidové zábavy navzdory tehdejšímu „suchému zákonu“, federálnímu dodatku o tzv. prohibici. Právě díky němu Chicago druhé poloviny dvacátých a počátku třicátých let 20. století nechvalně proslavily zločinecké gangy kontrolující ilegální nálevny, herny a veřejné domy. Právě díky dostatku pracovních příležitostí v těchto ilegálních „hnízdech neřesti“ se do Chicaga přistěhovalo mnoho hudebníků. Paradoxně tak afroamerická gangsterská klaka zajistila rozkvet místní hudební scény, která setrvala ve svém rozkvětu i v dalším období po zrušení federální prohibice. Blues zde žilo v symbióze se zločinem. Ten pro mnohé afroameričany představoval možnost jistého východiska z tíživé chudoby. Další možností bylo získat církevní úřad nebo se proslavit, stát se slavným umělcem či sportovcem. Právě umělci a sportovci byli mezi svými krajany odedávna těmi nejobdivovanějšími. Předčasná smrt Leroye Carra zahýbala afroamerickou komunitou více, než politická prohlášení a akce černošských vůdců z NAACP (National Association for Advance of Colored People – Národní asociace pro pokrok lidí jiné barvy pleti) jako byl v Chicagu usazený nejmocnější afroameričan své doby William L. Dawson.¹²² Největším předválečným hrdinou pro chudé afroameričany byl „černý bombardér“, boxer Joe Louis a jeho památné duely s německým „nadčlověkem“ Maxem

¹¹⁹ Na dohled od Maxwell Street se narodil i klarinetista Benny Goodman – Viz R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 131.

¹²⁰ obr.24. Big Bill Broonzy, 1942.

¹²¹ Zvuková ukázka č.6. Leroy Carr a Scrapper Blackwell, *In the Midnight Hour*, New York 1932

¹²² P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 107.

Schmellingem. Jedna z „klasických“ bluesových zpěvaček, Alberta Hunterová vyjadřuje svůj obdiv k němu, když k Louisovi přirovnává svého milence:

He's got a punch like Joe Louis, and other charms that I admire

He's got a punch like Joe Louis, and other charms that I admire

And when that baby startin' to love me,

Oh Lord he sets my heart on fire.

Má ránu jako Joe Louis a spoustu jinejch předností,

Má ránu jako Joe Louis a spoustu jinejch předností,

a když objímá mě,Bože, v mém srdci oheň zapálí.¹²³

Blues a jiné světské radovánky však ani v Chicagu neztratily svůj zdánlivý protipól v náboženském životě afroameričanů. Vedle revoluce v rámci sinful tunes, tedy hudby světské se paradoxně i zde koná revoluce v rámci afroamerické duchovní hudby. Na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století se totiž v afroamerické chicagské komunitě rodí nová forma černošského spirituálu – gospel. S ním dostává náboženský život afroameričanů nové rysy. Při bohoslužbách se začínají používat hudební nástroje, které byly do té doby svázané s hudbou světskou. Jsou to kytary, bicí nástroje, různé druhy dechových nástrojů. Rovněž samotná bohoslužba se stává hudebním svátkem s výraznou spoluúčastí věřících. Zdaleka nejvíce se o vznik nového směru afroamerické duchovní hudby zasloužil Thomas Andrew Dorsey, původně bluesový a jazzový pianista a vedoucí doprovodného orchestru zpěvačky Ma Raineyové. Opustil oblast světské „hříšné“ hudby poté, co mu v roce 1932 při porodu zemřela žena a syn. Obrátil se více k Bohu a stal se kapelníkem sboru při kongregaci Pilgrim Baptist Church v centru afroamerické komunity v Chicagu, v části města zvané podle barvy pleti jejích obyvatel, Bronzeville. Svůj první a nejslavnější gospel *Take My Hand, Precious Lord* věnoval památce své ženy a syna.¹²⁴

¹²³ A.Hunter, *He's got a Punch Like Joe Louis*, New York, pravděpodobně 1922.

¹²⁴ P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W. W. Norton & Co., London 1986, s. 189 – 220.

5. 5. Návrat k venkovskému blues

Široká obliba blues v Chicagu vyvolala i potřebu návratu k venkovskému blues. Nejžádanější bylo blues z oblasti tzv. Delt, tedy z oblasti, kde se hrála specifická odnož vesnického(country) blues tzv. „delta blues“. Jeho nejznámější představitelé Charley Patton¹²⁵, Robert Johnson nebo Son House¹²⁶, představovali prototyp zemitého, kytarového blues, hraného často za použití tzv. bottlenecku či slide, což bylo uražené hrdlo láhve, které nahrazovalo prstové hmaty¹²⁷. Používala se otevřená ladění, nejčastěji do durových kvintakordů, která si hudebníci pojmenovávali často velmi specifickým, až bizarním způsobem, jako např. Vestapol nebo Spanish¹²⁸. Způsob zpěvu byl velmi expresivní, s častým používáním falzetu. Z oblasti soutoku řek Yazoo a Mississippi¹²⁹ pocházela většina chicagských afroameričanů, stále z ní přicházeli další přistěhovalci. (zatímco jiní se po neúspěchu ve městě na mississippijský venkov vraceli). Spojení Chicaga s Deltou bylo tedy kontinuální a představovalo zřejmě i určitou tradici. Venkovské blues mohlo být projevem vazby k původnímu venkovskému domovu, nostalgickou vzpomínkou na rodné prostředí a kulturu. Rozlišování mezi venkovským a městským blues se odráží i změny, kterým blues ve městě prošlo. Z mnoha faktorů je doložitelné, že v Chicagu rostla poptávka po venkovském blues. Jednak v Chicagu nacházeli uplatnění venkovští bluesmani, kteří ve městě nežili, ale jenom přijížděli vystupovat nebo nahrávat. Byla to pro ně vítaná příležitost – ostatně pro většinu lidových bluesových zpěváků znamenalo dostat se na gramofonovou desku asi totéž jako stát se prezidentem Spojených Států. Podle zachovaných písemných pramenů i zvukových nahrávek se k vystupování a nahrávání pro gramofonové společnosti dostali v době od poloviny dvacátých let do počátku druhé světové války téměř všichni důležití venkovští bluesmani z Delt, jako například Charlie Patton, Son House, Robert Johnson¹³⁰, Willie Brown nebo Tommy Johnson.¹³¹ Fenomén nahrávání představuje spojovací linku mezi venkovem a jeho tradicí lidového blues a městským prostředím. Vraťme se proto k počátkům zaznamenávání blues. To zahrnuje kromě nahrávání pro

¹²⁵ Zvuková ukázka č.7. Charley Patton, *Stone Pony*, New York 1934

¹²⁶ Zvuková ukázka č. 8. Son House, *My Black Mama*, Grafton, Wisconsin, 1930

¹²⁷ obr. 25. Ukázka hry bottleneckem.

¹²⁸ Vestapol nebo Sebastopol bývalo označováno ladění kytary do otevřeného akordu D, Spanish bylo ladění do otevřeného G.

¹²⁹ obr.26, 27. Mapa území tzv. Delt.

¹³⁰ obr. 28. Robert Johnson, jedna ze dvou známých fotografií, 1936.

¹³¹ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 97.

komerční účely také notové záznamy blues a nahrávky pořízené folkloristy za účelem zkoumání blues i jiných druhů afroamerické lidové hudby.¹³²

5. 6. Komerční nahrávky autentického lidového blues

Jako první nahrávky autentického lidového blues bývají uváděny chicagské snímky Papa Charlieho Jacksona z roku 1924¹³³, nicméně přelomové nahrávky interpretů venkovského blues jsou až z roku 1926, kdy společnost Paramount uvedla s velkým úspěchem na trh bluesmana Blind Lemon Jeffersona¹³⁴, zpěváka a fenomenálního kytaristu, který hrál v té době už nějakých patnáct let blues v ulicích texaských měst. Jeho desky slavily obrovský úspěch, zprostředkovaly autentické blues tisícům posluchačů (většinou afroamerických) po celém Jihu a měly obrovský vliv na ostatní lidové zpěváky, kteří napodobovali jeho styl hry. Komerční úspěch jeho snímků vedl nahrávací společnosti k hledání podobných interpretů a organizování cest na jižanský venkov za účelem pořízení jejich nahrávek. Mezi léty 1926 až 1931 bylo pořízeno obrovské množství záznamů lidového blues; tak velká exploatace folklóru nemá obdoby ani v pozdějších letech. Způsobila to mimo jiné i poptávka po nových trzích pro nové druhy hudby – v tomto případě náhodně objevený potenciál kupní síly afroamerické menšiny, pro kterou hudba byla něčím naprosto nepostradatelným. Jak píše Paul Oliver: „Desky se staly komunikačním médiem pro vzdělané i negramotné černochoy. Ačkoli již tiskoviny jako *Defender* nebo *Amsterdam News* se těšily velkému zájmu, teprve bluesové nahrávky opravdu vyjadřovaly pocity a zkušenost obyčejných lidí./../ Nahrávací průmysl přenesl blues do bezpočtu domovů a učinil jména bluesmanů důvěrně známými v černošských domácnostech; jejich hudba se podílela na zábavě bezpočtu tisíců lidí, kteří je možná nikdy neviděli ani neslyšeli osobně a obsah bluesových textů promlouval k masám afroameričanů.“¹³⁵

Nahrávací společnosti dokonce angažovaly lovce talentů, kteří zajišťovali nové umělce pro nahrávání a podnikaly rozsáhlá nahrávací turné po okresech amerického Jihu. To jestli se bluesoví zpěváci na deskách objevili nebo ne, záleželo na mnoha faktorech.

¹³² D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s. 72 – 74.

¹³³ První nahrávky Papa Charlieho Jacksona byly *Papa's Lawdy Lawdy Blues* a *Airy Man Blues*, viz P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 97.

¹³⁴ Zvuková ukázka č.9. Blind Lemon Jefferson, *Black Snake Moan*, Chicago 1927

¹³⁵ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 99.

Paul Oliver k tomu poznamenává: „Je zřejmé, že dostupnost zpěváků z Jihu na nahrávkách ovlivnilo mnoho faktorů – mobilní nahrávací zařízení nezůstávala po těch nejdůležitějších městech více, než pár dnů a nepřijížděla rozhodně každý rok. Spolu s neochotou nahrávat u jedněch a nespolehlivostí u druhých se na tom podílel také osobní vkus jednotlivých talent skautů – například Dana Hornsbyho v Atlantě, R.T.Ashforda v Dallasu i H.C.Speira v Jacksonu, Mississippi a jejich vlastní kritéria pro výběr interpretů.“¹³⁶ Mezi ta nejdůležitější kritéria patřily délka skladby, monotematicnost a snaha neopakovat už jednou nahrané verše. Co se týče délky skladeb, bylo zde jednak omezení jednou stranou desky, což bylo zhruba osm minut, ale podstatnějším omezením byla snaha dát blues formát populární písně, který nepřesahoval a i v dnešní době zpravidla nepřesahuje tři minuty. Požadavek monotematicnosti i neopakování už jednou nahraných veršů kvůli autorským právům šly přímo proti duchu blues, kde improvizace a polytematicnost byly tou nejdůležitější devízou. Nicméně zdá se, že interpreti se dokázali podmínkám nahrávání poměrně dobře přizpůsobit a podle dochovaných svědectví byly zřejmě pořízeny nahrávky všech důležitých bluesmanů dvacátých a třicátých let.¹³⁷ Jak poznamenává Paul Oliver: „Hledačům talentů patří zásluhy za objevení mnoha bluesmanů v dobách, kdy byli folkloristy zcela opomíjeni. Všichni ti nejdůležitější nahrávající bluesový zpěváci dvacátých let byli objeveni v rozmezí pěti let. Blind Lemon Jefferson byl poprvé zaznamenán roku 1926, Texas Alexander roku 1927, Tommy Johnson roku 1928, Charley Patton roku 1929, Willie Brown a Son House roku 1930.“¹³⁸

5. 7. Komponovaná blues

Doposud jsme se neustále zmiňovali o lidovém, venkovském, případně „autentickém“ blues. S oblibou „živého“ lidového blues jsou těsně svázány i počátky nového druhu, tzv. komponovaného blues. V roce 1912 byly vydány tiskem první notové záznamy bluesových písní. Autorem Dallas Blues byl Hart A. Wand, (běloch!) z Oklahomy. W. C. Handy vydal Memphis Blues¹³⁹ a F. Seals Baby Seal's Blues.¹⁴⁰ Nebyly to tedy záznamy autentického lidového blues, ale nové skladby inspirované lidovým blues. Začíná se tak vytvářet nový druh blues, který má odlišnou poetiku i estetická měřítká. Tato „komponovaná“ blues

¹³⁶ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 97.

¹³⁷ D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s. 72 – 74.

¹³⁸ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 97 – 98.

¹³⁹ obr.29. Notový záznam *Memphis Blues*.

¹⁴⁰ S. Charters, *The Country Blues*, Michael Joseph, London 1960, s. 34 – 35, 39 – 40

měla jiný charakter, protože jejich školení a profesionální skladatelé považovali za projev hudební negramotnosti typické spontánní znaky lidového blues a také nebyli schopni zaznamenávat momentální improvizace a náladové hudební i textové proměny a variace. Naopak měli tendenci bluesovou formu „učesat“, aby ji mohli vydat jako notový záznam pro komerční účely. Forma blues se ustálila na osmi, dvanácti¹⁴¹ nebo šestnácti taktech; texty, i když často vycházely z tradičního materiálu, musely vyprávět nějaký příběh, či alespoň zůstat monotematické. Po úspěchu těchto skladeb se v následujících letech objevily stovky, možná tisíce dalších, jejich autory byli W. C. Handy, Perry Bradford a další. Blues začalo skládat dokonce i několik bělochů. Tato podoba blues vznikala většinou pro profesionální zpěvačky, které je zpívaly v městských kabaretech nebo divadlech amerického Severu i Jihu za doprovodu pianisty nebo jazz bandu¹⁴². S některými těmito představeními se vyjíždělo i na venkov. Zatímco na venkově profesionálně interpretovali blues muži, kteří se mohli odtrhnout od rodiny a být na cestách a v prostředí venkovských lokálů a dřevorubeckých táborů, tak ve městě bylo možné tyto tradiční genderové role opustit. Sólové zpěvačky vnesly do blues nový rozměr ženského hlasu – výrazu i témat, ale většinou neměly autorský podíl na skladbě, zpívaly texty na hudbu jiných skladatelů, proto také tolik neimprovizovaly. Obvykle je doprovázel pianista. Skladatelé, textaři i hudebníci a interpreti nacházeli inspiraci a zároveň i posluchače na venkově, kde blues neztrácelo svůj lidový charakter. Blues bylo od svých počátků hudbou chudých lidí. Tomu odpovídal i jazyk a neokázalý způsob přednesu. Lidové blues mělo v sobě něco živočišného, divošského; dokázalo publikum strhnout a pohnout k silným emocím. Bylo oblíbené mezi afroameričany ve městech i na vesnicích a získávalo se oblibu i u bělochů. Skladatelé o této skutečnosti věděli a snažili se ji komerčně využít. Komerční úspěch blues nutně vedl k exploataci tohoto hudebního žánru. Harlemský básník Langston Hughes o tom píše.¹⁴³

Ukradli jste mi má blues –

zpíváte je na Broadwayi

¹⁴¹ Dvanáctitaktová forma je pro blues nejnepřítomnější, ale je s největší pravděpodobností geniálním produktem promyšlené kompozice – právě Wandovo „Dallas Blues“ je první zaznamenanou bluesovou dvanáctkou. Viz P. Oliver, M. Harrison, W. Bolcom, *The New Groove – Gospel, Blues and Jazz*, W.W.Norton & Co., London 1986, s. 49 – 50.

¹⁴² Zvuková ukázka č.10. Lilian Glinn, *Shake It Down*, New Orleans 1928

¹⁴³ L. Hughes, Na vědomost obchodníkům s uměním ze sbírky *Jim Crow's Last Stand*, r. 1943 – viz L. Hughes, *Harlemský zpěvník*, Mladá fronta, Praha 1963, s. 69.

a zpíváte je v Hollywoodu
a zkrřížili jste je se symfoniemi
učesali jste je,
že se mi už nepodobají.
Jo, ukradli jste mi má blues.

Černošský profesionální skladatel W. C. Handy, nazývaný též „Otec blues“ hovořil o své zkušenosti s blues, které zaslechl na jakémsi zastrčeném nádraží v Tutwilleru v Mississippi někdy v roce 1903 a z něhož později použil ve vlastní skladbě Yellow Dog Blues jeden z veršů.

...hubený, šlachovitý černoš začal hrát na kytaru vedle mě, zatímco jsem spal. Jeho šaty byly otrhané, z bot mu vyčuhovaly palce. Věkovitá tvář zračila koncentrovaný smutek jeho vlastního života. Při hře tisknul na struny nůž a hrál podobným stylem jako havajští kytaristé užívající pro tento účel kovové plátky.....Efekt, který tak vytvářel byl nezapomenutelný a jeho píseň mě také okamžitě odrovnala.....Zpěvák opakoval vždy třikrát celý verš (“Goin’ where the Southern cross’ the Dog”)¹⁴⁴ a doprovázel ho na kytaru tou nejpodivnější hudbou, jakou jsem kdy slyšel.^{145 146}

5. 8. Nahrávky „klasického“ blues

Během první světové války dosáhlo blues, tehdy považované za součást jazzu, velké popularity nejen v Americe, ale i v Evropě. V roce 1919 zaznělo blues v revui „Gaities of 1919“ na Broadwayi. A roku 1920 přesvědčil zkušený skladatel Perry Bradford nahrávací společnost Okeh, aby nahrála jeho dvě skladby interpretované černošskou kabaretní zpěvačkou Mamie Smith. Bradfordovy skladby zaznamenaly velký úspěch, a tak během krátké doby vytvořili i jiní autoři desítky dalších nahrávek s černošskými vokalistkami.

¹⁴⁴ Robert Palmer píše: „Handy se zdvořile optal, co ta slova znamenají a kytarista vesele zakoulel očima. Ve městě Moorehead směrem na jih blízko řeky Sunflower v srdci Delty se kolmo křížily koleje Yazoo & Mississippi Valley Railroad, místními nazývané Žlutý pes, s kolejemi Jižní dráhy. ten muž byl na cestě do Mooreheadu a zpíval si o tom.“ viz R. Palmer , *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 47.

¹⁴⁵ P. Oliver , *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 26.

¹⁴⁶ W. C. Handy, *Father of the Blues*, MacMillan, New York 1941, s. 74.

Opravdu přelomovou nahrávkou se ukázala být až skladba „Crazy Blues“ interpretovaná opět Mamie Smith. Během krátké doby se jí prodalo 75 000 kusů a toto „klasické“ blues se stalo velmi populárním mezi afroameričany, ale rovněž mezi bělošskou střední třídou a intelektuály.¹⁴⁷ Díky rozšíření nových levných gramofonů a cenově dostupných desek si tyto nahrávky pochopitelně nejvíce kupovali černošští posluchači. Po otevření takto širokého trhu začaly nahrávací společnosti vydávat černošské zpěvačky a jazz bandy ve zvláštních sériích nazvaných „Race Records“. Postupem času začaly takto označené desky vydávat i další gramofonové společnosti. Až do roku 1926 byla tato forma, označovaná jako „klasické blues,“ nejčastěji nahrávanou formou blues.¹⁴⁸

Jen malé procento skladeb klasického blues bylo napsáno v tradičních verších. Byly to skladby, které si přímo psaly jejich interpretky, které byly mnohem blíže lidové tradici, než skladatelé většiny komponovaných blues. Je možné, že tyto tradiční verše znaly ještě z doby, kdy nepůsobily jako profesionální interpretky, ale později byly jejich tradiční interpretace korigovány. Nicméně těchto tradičních blues je mezi komerčními nahrávkami málo, většina skladeb zpívaných profesionálními zpěvačkami je dílem skladatelů. Někteří z nich byli zároveň doprovázejícími pianisty zpěvaček nebo vedoucími jejich doprovodných skupin. Instrumentace komponovaných blues odpovídala tehdejší módě jazzových komb a orchestrů. Mnoho významných jazzových hudebníků té doby doprovázelo klasické bluesové zpěvačky při jejich nahrávkách. To je případ Louise Armstronga a Fletchera Hendersona, kteří doprovázeli poměrně neznámou Maggii Jonesovou v písni s typicky městským tématem *Good Time Flat Blues* (Blues příjemného bejváku).^{149 150}

Komponované městské blues mělo díky gramofonovým nahrávkám zpětný vliv i na lidové venkovské blues, což je patrné v nahrávkách venkovských bluesmannů, ve kterých se odráží vliv dixielandu a později swingu, hlavně v rytmu, například v tzv. „walking

¹⁴⁷ Do souvislosti s popularitou blues jsou dávana např. díla jako Gershwinova *Rhapsody in Blue* (1924) nebo prvotina Langstona Hughese *The Weary Blues* (1926 – Viz. D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s. 62 .

¹⁴⁸ P. Oliver , *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 95 – 96.

¹⁴⁹ L. Dorůžka – předmluva k českému vydání *Antologie blues* Paula Olivera, Supraphon 1983.

¹⁵⁰ Viz D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s. 59 – 62.

bass“ (kráčejší bas) a jazzový sled akordů, jako např. v písni Roberta Johnsona *They're Red Hot*.¹⁵¹

5. 9. „Feedback“

Můžeme tedy sledovat, že fenomén tzv. „feedbacku“, jak Harold Courlander¹⁵² nazývá zpětný vliv fonografických a gramofonových nahrávek jazzu, blues a populárních šlágrů na lidovou tradici, výrazně ovlivňuje tvářnost lidové hudby po celém americkém Jihu, kde dochází ke stírání místních odlišností a výraznému mísení mnoha vlivů. Z venkovských bluesmanů je toto nejvíce patrné v tvorbě již zmíněného Roberta Johnsona, v jehož nahrávkách najdeme i skladby s poměrně výrazným vlivem jazzu. Johnson byl v Chicagu údajně pouze jednou a většinu svého krátkého života prožil v oblasti Delty, přesto jeho nahrávky představují hudební spojnici mezi lidovým „delta blues“ a chicagským „rhythm'n'blues“. To, že se on sám učil nejen od svých vrstevníků, ale i z gramofonových desek je více než pravděpodobné. Ostatně fonograf zmiňuje v jedné ze svých písní – *Phonograph Blues*.

My baby, she got a phonograph, but it won't say a lonesome word.

My baby, she got a phonograph, but it won't say a lonesome word.

What evil have I done? What evil has that poor girl heard?

Moje holka má fonograf, já ani slovo už nesmím říct.

Moje holka má fonograf, už ani slovo nesmím říct.

*Co zlého jsem ji udělal? Co zlého na mně slyšela?*¹⁵³

Až do období hospodářské krize byly nahrávky „klasických“ bluesových zpěvaček převažujícím typem blues na gramofonových deskách. Velké společnosti jako Columbia, Okeh a Paramount zaměstnávaly mnohé z těch nejznámějších – Bessii Smithovou, Lilian

¹⁵¹ Zvuková ukázka č.11. Robert Johnson, *They're Red Hot*, San Antonio, Texas 1937

¹⁵² H. Courlander, *Negro Folk Music*, Columbia University Press 1963, R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 103.

¹⁵³ R. Johnson, *Phonograph Blues*, Dallas, Texas 20.července 1937.

Glinnovou, Ethel Watersovou, Ma Raineyovou, Idu Coxovou, Albertu Hunterovou a další. Největší svobodu v možnosti zpívat tradiční verše dával svým interpretkám Paramount, kde byl vedoucím série tzv. rasových snímků černoš J. Mayo Williams.¹⁵⁴ Písně s tradičními lidovými verši měly u černošských posluchačů daleko lepší odbyt. Nepřekvapuje proto, že Paramount jako první začal nahrávat autentické lidové zpěváky. Katalog této společnosti z roku 1924 měl v záhlaví foto Williamse s podtitulem: „Co si publikum žádá?“ a vyhlášoval, že „je tu stále prostor pro daleko více dobrého materiálu a více talentovaných umělců“ a že „veškeré náměty a doporučení, která nám můžete nabídnout budou velice vítány manažerem našich Sérií rasových nahrávek, J. Mayo Williamsem.“¹⁵⁵

5. 10. Nahrávání blues pro vědecké účely

Dvacátá léta 20. století jsou i obdobím, kde se rozvíjel vědecký – etnografický, folkloristický, sociologický, historický – zájem o lidovou černošskou hudbu. Počátky nahrávání venkovského blues i jiných druhů černošské lidové hudby z odborného zájmu vyvolali američtí sociologové z univerzity v Chapel Hillu v Jižní Karolíně Howard W. Odum a Guy B. Johnson svojí publikací *Negro Workaday Songs*, která shodou okolností vyšla ve stejném roce (1926) jako první komerční nahrávky Blind Lemon Jeffersona. Tato práce obsahuje mj. v té době nejvýznamnější a nejrozsáhlejší výzkum vztahu mezi lidovým a populárním, komponovaným blues. Autoři rozlišují mezi „lidovým“ nebo též „původním“ blues a „formálním“ blues z pera skladatelů nebo z fonografických nahrávek té doby, přičemž zdůrazňují důležitost jejich vzájemného vztahu a vlivu, který by podle nich měl být neprodleně zkoumán, stejně tak jako historie blues. Badatelé by se podle nich neměli vyhýbat komerčním nahrávkám blues, neboť i ony mají svou výpovědní hodnotu. V knize je také uvedeno mnoho příkladů vlivu formálního blues na lidovou tvorbu. Nejstaršími terénními nahrávkami blues, které se dochovaly až do dnešních dnů je rozsáhlá řada snímků, které pořídil Lawrence Gellert mezi lety 1924 - 1933. Jejich hodnotu ale snižuje fakt, že u mnoha nahrávek není uvedena datace, také často chybí údaje o totožnosti interpretů a místech jejich působení, mnohdy pravděpodobně proto, že se interpreti báli perzekuce ze strany svých bělošských zaměstnavatelů. Nicméně již na těchto nahrávkách je patrné ovlivnění bluesové tradice komerčními nahrávkami.

¹⁵⁴ P. Oliver, *Story of the blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 96.

¹⁵⁵ R.M.W.Dixon a J.Godrich, *Recording the Blues*, November Books, London 1970, s. 23.

Roku 1928 vznikl v rámci hudebního oddělení kongresové knihovny ve Washingtonu Archív americké lidové písně, shromažďující nahrávky pořízené při terénních výzkumech. První kurátor archivu, Richard Gordon, pořídil v této době také řadu terénních nahrávek, ale nejdůležitější výzkum zahájili v roce 1933 na základě grantu kongresové knihovny John A. Lomax a jeho syn Alan^{156 157} s řadou dalších spolupracovníků. Otec a syn Lomaxovi byli bezesporu nejvýznamnějšími folkloristy a terénními pracovníky třicátých až čtyřicátých let. 20. století. Jejich do té doby nevídaně obsáhlý terénní výzkum měl za cíl zmapovat žánry lidové hudby napříč celými Spojenými státy. Postupovali přes Texas, Louisianu, Mississippi, Tennessee a Kentucky až na Floridu, do Alabamy, Georgie, Severní i Jižní Karolíny a Virginie. Jejich záměrem bylo zaznamenat lidové písně afroameričanů – písně, které byly, jak po stránce hudební, tak textové, co nejméně dotčené bělošským vlivem i vlivem moderního černošského jazzu. Jejich snahou bylo zaznamenat černošský folklór v co možná největší šíři, přičemž blues zde bylo pouze součástí obrovského panoramatu černošské lidové písně. Navštívili mnoho černošských komunit po celém Jihu a objevili, že výborným pramenem pro lidový materiál jsou například dřevorubecké tábory s čistě černošskými dělníky, a především hlavně jižanské věznice, kterých navštívili celkem jedenáct, včetně proslulé „bluesové konzervatoře“ Parchman Farm.^{158 159} Tento velkolepý výzkum probíhající v letech 1934, 1936, 1939, 1941 a 1942 představuje největší pokus o dokumentaci živoucí lidové hudby.¹⁶⁰ Bohužel základní požadavek po černošské písni „nekontaminované“ bělošskými vlivy i tehdejší černošským jazzem směřoval víceméně k vyloučení blues, k čemuž se přidala i představa, že lidovou hudbu není možné slyšet ve městech. Mezitím se ale díky druhé vlně Velké Migrace začalo těžiště afroamerické lidové hudby, a tedy i blues, posouvat s odcházející černošskou populací dále na Sever, především do Chicaga.¹⁶¹

¹⁵⁶ Alan Lomax popsal své a otcovy cesty na Jih v knize *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993.

¹⁵⁷ obr.30. Alan Lomax, 1942.

¹⁵⁸ P Oliver, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960, s. 215.

¹⁵⁹ obr.31. Trestanec na Parchman Farm, 1942.

¹⁶⁰ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 130 – 131.

¹⁶¹ D. Evans, *Big Road Blues*, DaCapo, New York 1982, s. 90 – 91.

5. 11. Osobnosti chicagského blues

Nahrávací možnosti v Chicagu přitahovaly bluesové zpěváky už od počátků této činnosti ve dvacátých letech 20. století. Vedle některých „klasických“ bluesových zpěvaček byly s městem spojováni také bluesmani, kteří zde čas od času pořizovali svoje nahrávky jako např. Leroy Carr nebo Blind Lemon Jefferson, který zde také zahynul ve sněhové bouři. Nahrávky bluesmanů v této oblasti pro různé společnosti pořizoval hledač talentů Lester Melrose.¹⁶²

Big Bill Broonzy¹⁶³ sice nebyl typickým chicagským pouličním bluesmanem na Maxwell Street, jako třeba Blind Arvella Gray. Avšak usadil se v Chicagu jako jako jeden z prvních a mezi mladou generací si získal velkou autoritu. Považovali za skutečného „otce“ chicagského blues. Byl rovněž jedním z prvních, kdo přinesli autentické blues do Evropy a odstartovali tím velkou vlnu zájmu o tento žánr, která kulminovala v šedesátých letech 20.století. Jeho život je v mnohém typickým příběhem černošských přistěhovalců v Chicagu. Narodil se 6. června 1898 ve Scott County v Mississippi v rodině se sedmnácti dětmi. Dětství prožil v Pine Bluff v Arkansasu, kam se rodina záhy po jeho narození přestěhovala. Už jako dítě projevoval velký zájem o hudbu, a tak ho jeho strýc učil na podomácku vyrobené housle. Brzy už hrával na venkovských zábavách i piknicích pro bílé i černé. V roce 1915 se oženil a stal farmářem, ovšem sucho a neúroda ho hned vzápětí vyhnaly z pronajaté půdy. Po vstupu Spojených států do první světové války narukoval a dostal se s americkou armádou do Evropy. Po návratu a vyřazení z armády v roce 1919 ještě chvíli zkoušel štěstí v Arkansasu, ale záhy se, stejně jako mnozí jiní, vydal na Sever, do Chicaga. V jedné ze svých nejnámějších písní zpívá:

I got the key to the highway, and I'm billed out and bound to go

I'm gonna leave here runnin', cause walkin' is most too slow.

¹⁶² R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 132, W. Dixon, D. Snowden, *I am the blues*, DaCapo, New York 1978, s. 44.

¹⁶³ Život Big Billa Broonzyho jeho vlastními slovy zahrnuje Alan Lomax v *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993, kapitola *Big Bill of the Blues*, s. 423 – 458.

*Klíč od dálnice mám, kufry jsem sbalil a můžu jít,
a to vám povídám, že radši odsud rovnou poběžím.¹⁶⁴*

Po příchodu do Chicaga se živil jako muzikant, přešel od houslí ke kytáře, aby mohl vystupovat sólově. Kytara také byla v té době v Chicagu u posluchačů ve větší oblibě. Hrál na tzv. rent parties, občas i v krčmách a klubech South-Side. Vedle hudby však měl i jiná zaměstnání, aby uživil sebe i rodinu, která zůstala v Arkansasu. Pracoval jako portýr, pečovatel i dělník ve slévárnách. Velké sociální tlaky té doby a praktiky segregace hořce komentuje v jednom ze svých „protestních“ blues:

*Me and a man was workin' side by side
This is what it meant
They was paying him a dollar an hour
And they was paying me fifty cent
They said if you was white, 't should be all right
If you was brown, could stick around
But as you black, m-mm boy, git back git back git back*

*Já a jeden chlápek vedle sebe pracujem,
oba stejnou práci, ale rozdíl, ten tu je,
Jemu platěj za hodinu dolar, někdy víc,
a mě, prosím, sotva polovic.
Říkaj, kdybys bílej byl, je to v pohodě,
a kdyby přičmoudlej, taky snesem tě,
jenže když když seš černej jako vix,
jo, chlapče, běž pryč, běž pryč, běž pryč.¹⁶⁵*

¹⁶⁴ B. B. Broonzy *Key to the Highway*, Chicagu, 2.května 1941

Na kytaru se učil od veterána minstrelských představení a prvního komerčně nahrávaného autentického zpěváka blues Papa Charlieho Jacksona. Díky přátelství s ním dostal roku 1927 také on k možnosti nahrávat; první z jeho snímků je autobiografické *Big Bill's Blues*.¹⁶⁶

Now I've got to walk by myself, and sleep by myself

On account the one I'm lovin', she keep on lovin' someone else

You know I'm lonesome

Way these blues keep doggin' me

Yeah but that's all right

Baby I will be up someday

Ve dne jsem sám a sám chodím spát,

to kvůli tomu, že ta co ji mám rád, vedle jinýho usíná,

a já jsem tak sám,

že asi v tom smutku se utopím.

*Ale jen žádný strachy, však já se časem zmátořím.*¹⁶⁷

Ve třicátých letech se už jako muzikant více prosadil. Začal vystupovat s klavírním doprovodem Black Boba a Joshe Altenheimera, kteří ho nasměrovali k valivému stylu walking basu a k nastupujícímu rhythm and blues. V té době spolupracoval také s populárními Washboard Samem a Jazzem Gillumem a po smrti Leroye Carra se stal neoficiálním vůdcem chicagské bluesové školy třicátých a počátku čtyřicátých let, a také „mluvčím“ nově příchozích přistěhovalců, kteří v jeho hudbě nacházeli, jak napsal Paul Oliver, upomínku na své domovské zázemí i povzbuzení v jejich novém prostředí.¹⁶⁸ I když

¹⁶⁵ B. B. Broonzy, *Black, Brown and White* – nahráno v Paříži, 20. září 1951

¹⁶⁶ Zvuková ukázka č. 12. Big Bill Broonzy, *Big Bill's Blues*, Chicago 1936

¹⁶⁷ B. B. Broonzy, *Big Bill Blues*, Chicago, 12. února 1936.

¹⁶⁸ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 103.

tuto vzpomínku mohla stejně dobře zprostředkovat i bezbarvá, podomácku pálená whisky, zvaná familiérně moonshine.

Go down sun, we don't care

We don't like sunshine, we drink moonshine here

Ain't we, baby, ain't we gonna have a time?

Now ain't we baby, we gonna have a good time tonight?

Slunko, už zajdi, ať máme pré,

my si tady při měsíčku, svoji vlastní pijeme.

Copak se tu, holka, copak se tu dobře nemáme?

My si tady pijem a dobře děláme.¹⁶⁹

Prvním vrcholem jeho kariéry byl rok 1938, kdy byl místo zemřelého Roberta Johnsona přizván Johnem H. Hamondem k (dnes již legendárnímu) vystoupení From Spirituals to Swing v newyorské Carnegie Hall. I přes tento nesporný úspěch musel stále mít ještě druhé zaměstnání, přivydělával si jako kuchař nebo poslíček. Finanční těžkosti jsou námětem pro blues *Stuff Called Money*:

I got on a streetcar one day, the conductor held out his hand

You can't get no free ride here, man don't you understand

You must have - stuff they call money

You must have - down in your pocket

You must have - the stuff they call money

Don't you can't ride on here

¹⁶⁹ B. B. Broonzy, *Good Time Tonight* – nahráno v Chicagu, 12. února 1936

Jednoho dne sednu na tramvaj, průvodčí byl tu hned,

říká: Zadarmo nemůžeš jet.

Nechápeš?

Musíš mít – tu věc zvanou prachy.

Musíš mít – něco v kapse.

Musíš mít – tu věc zvanou prachy,

jinak prostě nikam nejedeš.¹⁷⁰

Big Bill Broonzy byl na konci let třicátých a počátku čtyřicátých nejpoblárnějším bluesmanem v Chicagu, s přibývajícími migranty přicházeli i další bluesmani, kteří obohacovali bluesovou scénu ve městě. Big Bill se ze své pozice nově příchozích často ujímal, pomáhal jim a vyjednával nahrávání pro Lestera Melrose a další¹⁷¹. Doba se ale změnila a blues se měnilo s ní; do jazzu a blues přicházejí elektricky zesílené nástroje a otevírají hudebníky úplně nový svět.

5. 12. Vznik elektrického blues v Chicagu

Na počátku čtyřicátých let 20. století, s druhou vlnou Velké migrace, přišli do Chicaga další afroameričtí přistěhovalci. V té době se také ve městě sešel zatím nejvyšší počet interpretů blues. Vystupovali však většinou na Maxwell Street, která byla nejrušnějším obchodním místem South Side¹⁷², nikoli v klubech a divadlech. Důvod byl prostý, městské hudební kluby byly od čtyřicátých let pod dohledem představitelů odborových svazů a ti určovali i výšku honorářů za jednotlivá vystoupení. Takže zatímco v klubu si hudebník přišel v té době na dvanáct a půl dolaru za večer, na Maxwell Street si za jeden den byl schopný vydělat i několik stovek.¹⁷³

¹⁷⁰ Midnight Ramblers (Big Bill, Washboard Sam, Black Bob), *Stuff Called Money*, Chicagu 10.března 1937.

¹⁷¹ Zvuková ukázka č.13. Big Bill Broonzy, *All by Myself*, Chicagu 1941

¹⁷² obr. 32. Hudebníci na Maxwell Street, kolem 1960.

¹⁷³ Zmiňuje se o tom většina chicagských bluesmanů – Muddy Waters in R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006 s. 140; Willie Dixon in W. Dixon, D. Snowden, *I Am the Blues*, DaCapo, New York 1989, s. 50 – 51.

Navíc hraní v čím dál tím větších klubech bylo i náročné, protože byly potíže s akustikou ve velkém prostoru a s překlenutím hluku publika. Od čtyřicátých let 20. století se v zábavních prostorách objevovaly tzv. jukeboxy – hlasité hrací skříně, ve kterých se přehrávaly gramofonové desky. Jukeboxy byly instalovány nejen v městských klubech a hospodách, ale dokonce i v nálevnách hluboko na americkém Jihu. Pro bluesové zpěváky bylo velice těžké s nimi soupeřit nejen šířkou repertoáru, ale i úrovní zvukové hladiny a tedy schopností být slyšet v hluku tančičren. Všude po celých Státech tyto nablýskané, umělohmotné „stroje na zábavu“ nahrazovaly bluesové i jazzové hudebníky. Věc došla tak daleko, že v roce 1942 prezident odborové organizace hudebníků James C. Petrillo prohlásil gramofonovou desku za škůdce číslo jedna a zakázal všem svým členům nahrávání. Když se v rámci válečného hospodářství k tomuto kroku přidal i tuhý přidělový systém na šelak, hlavní surovinu pro výrobu gramofonových desek, došlo prakticky na dva roky, po které stávka trvala k zastavení nahrávání blues.¹⁷⁴

Blues bylo ohroženo i venku – na ulici, tržišti – kde bránil v poslechu vzrůstající dopravní ruch i koncentrace většího množství lidí. Tento problém bylo možné řešit nákupem tzv. resofonické kytary, která poskytovala mnohem větší výstupní signál, než klasická španělská či westernová kytara. Později mohli hudebníci svoje nástroje také elektricky zesílit přes mikrofony a zesilovače. Na konci čtyřicátých let pak přišel nový vynález – elektricky zesílená kytara s plným tělem, která umožňovala hudebníkům dosáhnout ještě mnohem větší hlasitosti. Jen o několik málo let později přišla společnost Fender s první elektrickou baskytarou, která se začala mezi hudebníky rychle prosazovat na úkor neohrabaného a obtížně ozvučitelného kontrabasů. To už na Maxwell Street hrály kromě jednotlivců i celé skupiny bluesových hudebníků.

Vznik elektrického, tzv. chicagského blues je tedy provázený razantní zvukovou proměnou vyvolanou změnami v městském prostředí i životě společnosti. S postupem techniky také rostly nároky na kvalitu zvuku hudby a zpěvu. To vyvolalo i pozvolnou výměnu tradičních venkovských nástrojů za jiné, hlasitější nebo lépe ozvučitelné. Z veřejných prostranství města a z velkých sálů zmizely tradiční dechové nástroje, zejména flétny, ale i strunné nástroje jako housle a banjo. Nahradily je elektrické kytary a

¹⁷⁴ P. Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s. 140 – 141; R.M.W. Dixon, J. Godrich, *Recording the Blues*, November Books, London 1970, s. 99 – 103.

amplifikované foukací harmoniky. Ještě větší význam se v této situaci přikládal bicím. Klavír si udržel pozici výrazného rytmického nástroje, ale od padesátých let se stále více prosazovala elektrická baskytara. Elektrifikace nástrojů přinesla také nové možnosti v instrumentaci skladeb a jejich aranžmá. Rovněž ale také došlo k postupným změnám v tématech textů tak, jak se život afroamerické komunity přizpůsoboval rytmu industriálních velkoměst.¹⁷⁵ Blues *I've Got Ford Movement in My Hips* (V bocích mi to šlape jako Fordce) interpretky Cleo Gibson patří ještě do období „klasického“ blues, ale proměna venkovské tematiky na městskou je zde dobře patrná:

I got Ford engine movements in my hips,

Ten thousand miles guarantee

A Ford is a car everybody wants to ride

Jump in, you will see

V bocích mi to šlape jako Fordce,

deset tisíc mil je záruka.

Každý se rád sveze mojí Fordkou,

Naskoč, začíná projížďka.¹⁷⁶

Stávka hudebníků proti jukeboxům byla odvolána až po dvou letech roku 1944. Jakkoli na dva roky zmizelo blues z katalogů nahrávacích společností, neznamenalo rozhodně konec nahrávání blues a jazzu - naopak.¹⁷⁷ Když po stávce v gramofonovém průmyslu velké nahrávací společnosti ztratily o blues zájem, ujal se tohoto žánru malé společnosti. U jedné z nich, labelu Mercury, pořídil svoje první poválečné nahrávky i Big Bill. O jeho dalším poválečném směřování rozhodla účast v putovní revue lidové hudby nazvané I Come to Sing, která se stává součástí hnutí tzv. folkového revivalu. Bronzy se vedle „znovuobjevených“ zpěváků – Leadbellyho, Brownie McGhee a Sonny Terryho stal jednou z hlavních osobností a dokonce se poté vypravil i na několik turné do Evropy. Před

¹⁷⁵ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 20 – 21.

¹⁷⁶ Cleo. Gibson, *I've Got Ford Movements in My Hips*. nahráno v Atlantě, 14. března 1929.

¹⁷⁷ obr. 33. Tabulka ukazující počty komerčních bluesových snímků do r. 1945.

svou smrtí v roce 1958 ještě stihl v Chicagu spoluzaložit Old Town School of Folk Music a díky své autoritě v rámci chicagské hudební komunity i pomohl mnoha talentovaným hudebníkům.¹⁷⁸

Jedním z nich byl i McKinley Morganfield, přezdívaný Muddy Waters¹⁷⁹. Je považován za jednoho z největších bluesových zpěváků všech dob a do jisté míry je „osobně odpovědný“ za vznik svěbytného „chicagského“ blues. Jeho život je opět z velké části typickým příběhem afroamerického muzikanta.¹⁸⁰ Narodil se na jižanském venkově a odešel do velkého města. U něj se už ale projevil vzdor a snaha o rovnoprávné postavení ve společnosti, jak cítíme z jeho tvorby. Můžeme to považovat za jeden z důsledků „urbanizace“ blues.

O datu jeho narození se, stejně jako v případech mnoha dalších bluesmanů vedly a stále vedou spory. V nedávné době, po objevení jeho rodného listu, se za platné začalo považovat datum 4. dubna 1913. Narodil se v Isaquena County, ve státě Mississippi. O jeho výchovu se poté, co jeho matka zemřela, starala babička Della Grant. S hudbou začal už v dětství hrou na foukací harmoniku, později se pod vlivem nahrávek Sona House a Roberta Johnsona naučil hrát na kytaru. Jako většina lidových zpěváků jeho generace se učil hrát nikoliv přímo od jednotlivých hudebníků, ale podle jejich desek. Styl zpěvu převzal od Sona House a hybný, strojový rytmus i způsob hry bottleneckem od Roberta Johnsona. „Sweet Home Chicago“¹⁸¹, jako by předznamenalo budoucí Muddyho cestu do Chicaga:

Now, one and one is two, two and two is four

I'm heavy loaded baby, I'm booked, I gotta go

Cryin' baby, honey, don't you want to go

Back to the land of California, to my sweet home Chicago

¹⁷⁸ S. B. Charters, *The Country Blues*, Michael Joseph, London 1960. s. 116 - 121.

¹⁷⁹ obr. 34. Muddy Waters v období největší slávy – padesátá léta.

¹⁸⁰ Muddyho život viz A. Lomax, *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993, s. 405 – 423; R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 9 – 22, 94 – 103, 129 – 165, 245 – 264.

¹⁸¹ Zvuková ukázka č. 14. Robert Johnson, *Sweet Home Chicago*, San Antonio, Texas 1936

*Tak jako jedna a jedna jsou dva, tak dva a dva čtyři musí být,
A já už všechno jsem si sbalil, lístek mám a musím jít,
Zpívám, lásko, copak nechceš jít se mnou?
Zpátky do Kalifornie, kde je moje sladký Chicago.¹⁸²*

V roce 1940 odešel nejdříve zkusit štěstí do St.Louis. Brzy se však rozčarovaný vrátil domů., O této zkušenosti zpívá v písni Cold up North:

*It's so cold up north, that a bird can hardly fly
Well it's so cold up north, that a bird can hardly fly
Now you know I'm goin' back down south, let this winter pass on by*

*Tak chladno je na severu, že i ptáci sotva létají,
Jo, tak chladno je nahoře na severu, že i ptáci sotva létají
Víte, já se vracím zpátky na jih, tu zimu nechám za zády.¹⁸³*

Možná by zůstal jen dalším bezejmenným venkovským bluesovým zpěvákem, kdyby nedošlo k osudovému setkání s folkloristou Alanem Lomaxem, který v létě roku 1941 přijel do Stovallu v Mississippi, aby pro washingtonskou Kongresovou knihovnu pořídil nahrávky venkovských lidových bluesmanů. S Muddym nahrával poté ještě jednou, v červenci 1942. Tyto nahrávky byly posléze vydány na desce „Down on Stovall's Plantation. Waters se poté znovu vydal na Sever, tentokrát už do Chicaga, s nadějí, že se stane profesionálním hudebníkem.¹⁸⁴

Nejprve bydlel u příbuzných a ve dne pracoval jako řidič dodávky a večer zkoušel štěstí po klubech. Pomohl mu Big Bill Broonzy, který si ho vzal jako hosta do svého programu. Strýc koupil Muddymu jeho první elektrickou kytaru, aby mohl hrát v hlučných

¹⁸² R. Johnson, *Sweet Home Chicago*, San Antonio, Texas 1936.

¹⁸³ M. Waters, *Cold Up North*, Chicago 1952.

¹⁸⁴ Zvuková ukázka č.15. Muddy Waters, *Mannish Boy*, Chicago 1955

lokálech a na ulici. První Muddyho nahrávky pro Columbiu nebyly vydány, ale další nahrávky pro společnost Aristocrat, Leonarda a Phila Chessových už znamenaly okamžitý úspěch. Tato nahrávací společnost si změnila jméno na Chess Records a zanedlouho se stala symbolem největšího rozmachu chicagského blues.¹⁸⁵ První úspěšnou nahrávkou byla Watersova skladba *Rolling Stone*. Bratři Chessové dali Waterse dohromady s kontrabasistou a skladatelem Willie Dixonem¹⁸⁶, který se vedle účinkování v Muddyho bandu stal i spolutvůrcem jeho repertoáru.¹⁸⁷ I když byl Dixon školeným hudebníkem, nikdy nevedl Waterse ve svých skladbách do oblasti středního proudu. Naopak, jeho skladby se vyznačovaly velkým pochopením pro lidové blues v jeho nejčistší podobě, tak, jak jej do Chicaga Muddy Waters přinesl ze své domoviny v Deltě.

<i>I don't want you to</i>	<i>Nechci, abys byla</i>
<i>Be no slave</i>	<i>můj otrok.</i>
<i>I don't want you</i>	<i>A nechci abys bděla</i>
<i>To wake all day</i>	<i>kvůli mně celý den.</i>
<i>I don't want you</i>	<i>Ani nechci abys</i>
<i>To be true</i>	<i>byla věrná.</i>
<i>I just want to make</i>	<i>Chci se jenom</i>
<i>Love to you</i>	<i>s tebou milovat.</i>
<i>I don't want you to</i>	<i>Nechci, abys</i>
<i>Wash my clothes</i>	<i>mi prala,</i>
<i>I don't want you</i>	<i>nebo uklízela.</i>
<i>To keep our home</i>	<i>A nechci</i>
<i>I don't want your</i>	<i>ani tvoje prachy.</i>
<i>Money too</i>	<i>Chci se jenom</i>

¹⁸⁵ Historie Chess Records viz N. Cohodas, *Spinning Blues Into Gold*, St.Martin's Press, New York 2000.

¹⁸⁶ obr. 35. Willie Dixon – padesátá léta.

¹⁸⁷ W. Dixon, D. Snowden, *I Am the Blues*, DaCapo, New York 1989, s. 83 – 86.

I just want to make *s tebou milovat*

*Love to you*¹⁸⁸¹⁸⁹

Úspěch Muddyho Waterse a Chess records¹⁹⁰ představoval odrazový můstek pro množství dalších bluesových zpěváků a malých nezávislých nahrávacích společností. V průběhu padesátých let dvacátého století se v Chicagu vytvořila kvetoucí scéna teď už rhytm'n' blues, jak se označovalo blues hrané v odlišné instrumentaci s elektrifikovanými nástroji a zdůrazněnou rytmickou sekcí.

Nástrojem, který hrál v té době prim v obsazení skupin Muddyho Waterse nebo Howlin' Wolfa byla bezesporu foukací harmonika. Instrument, vynalezený roku 1821 Němcem Christianem Buschmannem a masově vyráběný dalším Němcem Matthiasem Hohnerem se získal obrovskou oblibu svojí jednoduchostí, skladností a příjemným zvukem. Harmonika se rychle rozšířila i do Nového Světa, kde se stala oblíbeným nástrojem nejen honáků dobytka a pastevců, ale i vojáků, a dokonce i samotný Abraham Lincoln prý jednu nosíval ve své náprsní kapse. Pro svůj melancholický tón se stala nedílnou součástí pestré palety bělošské i černošské americké lidové hudby. Jako „cestovní“ nástroj evokovala ve skladbách často obrazy spojené s cestováním: dálavy amerického středozápadu, kterými projíždí vlak směrem na Západ apod. V černošském lidovém blues se v souvislosti s foukací harmonikou často objevují tzv. „train imitations“ – napodobení zvuku vlaků. Parádní disciplínou harmonikáře Sonny Terryho byl zase *Fox Chase* – Hon na lišku, kdy harmonikou dokázal imitovat štěkot psů, křik lovců i vytí lišky. V městském prostředí se harmonika stala novým fenoménem. Stejně jako kytara prošla procesem amplifikace, který z ní učinil úplně jiný nástroj se zvukem spíše podobným saxofonu nebo dokonce varhanám, z čehož vyplývají i její přezdívky „Mississippi saxophone“ nebo „mouth organ“. Afroameričtí hráči na harmoniku vyvinuli i odlišný způsob hry zvaný „cross harp“ nebo „second position“, kdy na rozdíl od country hráčů, více využívali nádechu do harmoniky a tzv. „bending“ neboli „vytahování“ tónů, které bylo typické i pro bluesové hráče na kytaru.

¹⁸⁸ M. Waters, *I Just Wanna Make Love to You*, Chicago 1954.

¹⁸⁹ Zvuková ukázka č.16. Muddy Waters, *I Just Wanna Make Love to You*, Chicago, 1954

¹⁹⁰ obr. 36. Leonard a Phil Chessové, uprostřed Leonardův syn Marshall, 1968.

Vznik tzv. chicagského blues byl neodmyslitelně spjat s hráči na foukací harmoniku. Za otce moderního „bluesového“ způsobu hraní na tento nástroj je považován John Lee Williamson zvaný Sonny Boy.¹⁹¹ Ovšem skutečný přelom ve hře na „mississippijský saxofon“ je spojován až s osobou Little Waltera Jacobse, který s pomocí levného mikrofonu používaného dispečery taxislužby a elektronkového zesilovače s hlasitostí puštěnou na maximum vytvořil zvuk do té doby neslýchaný, když ho ještě dokázal modulovat pohybem rukou v nichž svíral mikrofon a harmoniku zároveň. Jako první hudebník využíval zkreslení lampového zesilovače ke zhutnění a zvětšení průraznosti zvuku - jeho vliv na chicagskou bluesovou scénu je nepochybný.¹⁹²

<i>Blues with a feelin',</i>	<i>Blues a k tomu pocit,</i>
<i>that's what I have today</i>	<i>a k tomu pocit divnej mám</i>
<i>Blues with a feelin',</i>	<i>Blues a k tomu pocit,</i>
<i>that's what I have today</i>	<i>pocit divnej mám a moc</i>
<i>I'm gonna find my baby,</i>	<i>Musím najít svoji holku</i>
<i>if it takes all night and day</i>	<i>I kdybych měl chodit den a noc¹⁹³</i>

Marion Walter Jacobs se narodil 1. května 1930 v Marksville v Louisianě, a ve dvanácti letech odešel ze školy i z domova a potloukal se po různých štacích společně s bluesmany Rice Millerem, Sunnyland Slimem nebo Honeyboy Edwardsem. Byl i poměrně zručným kytaristou. Kytara byla první nástrojem, na který hrál při nahrávkách v roce 1945, po svém příchodu do Chicaga. Jeho doménou byla ovšem foukací harmonika a díky ní se stal jednou z atrakcí Maxwell Street. Vysloužil si nejen uznání a obdiv nekorunovaných „králů“ tehdejší chicagské bluesové školy Tampy Reda a Big Billa Broonzyho, ale i pozornost Bernarda Abrama, majitele obchodu s hudebninami na Maxwell Street, který provozoval i malý nezávislý label Ora – Nelle, pod jehož křídly pořídil Little Walter své první sólové nahrávky. Na jeho stylu je patrný vliv nejen Sonny Boy (Johna Lee) Williamsona I., kterého znal z nahrávek a Sonny Boy Williamsona II. (Rice Millera), s nímž se přátelil již dlouhou dobu, ale i swingového saxofonisty Louise Jordana, jehož

¹⁹¹ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 143.

¹⁹² R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s. 193 – 196.

¹⁹³ Little Walter and His Jukes, *Blues with the Feeling*. nahráno v Chicagu, 1953

„jump“ styl upravil pro foukací harmoniku. Dokázal zahrát tóny velice podobné Jordanově hře na saxofon, ale dokonce i plné akordy ne nepodobné celé dechové sekci velkého orchestru.¹⁹⁴ Blues nazvané *My Babe*¹⁹⁵ je vedle instrumentální skladby *Juke* nejúspěšnější Jacobsovou skladbou:

My baby don't stand no cheatin', my babe

My baby don't stand no cheatin', my babe

My baby don't stand no cheatin',

she don't stand that midnight creepin'

My babe, is a true little baby, my babe

Moje holka, nesnese žádný hlouposti, moje milá

Moje holka, nesnese žádný hlouposti, moje milá

Moje holka je mi věrná,

na zálety nechodí když tma je černá

*Moje holka, moje věrná holka, moje milá*¹⁹⁶

Roku 1948 se přidal ke skupině Muddyho Waterse a vznikl tak jeden z nejproslulejších bluesových „bandů“ Muddy Waters Chicago Blues Band. Vedle Waterse, Dixona a Jacobse je třeba zmínit ještě Otise Spanna¹⁹⁷, vynikajícího pianistu a zpěváka. Little Walter svým uměním natolik strhával obecenstvo, že dostával stále více prostoru a pomalu se stával sólistou, podobně jako hvězdy jazzových skupin swingové, či nadcházející bebopové éry. Do té doby nebylo vůbec obvyklé nějak výrazně instrumentálně vyplňovat bluesové skladby. Nicméně už od počátků nahrávání blues můžeme vyzorovat u bluesových zpěváků i poměrně velké procento instrumentálních skladeb ovlivněných především ragtimovou melodikou. Ovšem s postupnou urbanizací bluesmanů i jejich

¹⁹⁴ R. Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, 2006, s.160.

¹⁹⁵ Zvuková ukázka č.17. Little Walter and His Jukes, *My Babe*, Chicago 1955

¹⁹⁶ Little Walter and His Jukes, *My Babe*, nahráno v Chicagu v roce 1955.

¹⁹⁷ Zvuková ukázka č.18. Otis Spann, *Bloody Murder*, Chicago 1968.

hudby, kdy dochází ke vzniku bluesových skupin, přicházejí, hlavně pod vlivem jazzu, různé druhy melodických ozdob a výplní, a posléze i sóla, tzv. chorusy. Tento vývoj kulminuje právě na přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy přicházejí první instrumentální „hvězdy“, které šokují svojí virtuozitou i objevováním možností nových či nově amplifikovaných hudebních nástrojů, především kytary nebo právě foukací harmoniky. Prvním hvězdným „elektrickým“ kytaristou byl texaský Aaron T-Bone Walker. Podobné postavení v oblasti amplifikované harmoniky měl Little Walter. Muddy Waters si ho natolik považoval, že instrumentální skladbu Juke, nahranou jeho bandem nechal vydat pod Walterovým jménem. Skladba se stala naprostým hitem a dodnes zůstává jedinou instrumentálkou, která kdy dosáhla na první místo hitparády časopisu Billboard v kategorii rhythm and blues. Walter opustil Muddyho skupinu a vydal se na sólovou dráhu. V průběhu padesátých let byli Walter a jeho skupina nejúspěšnějšími umělci společnosti Chess a jeho technika i zvuk jsou hojně napodobovány ostatními bluesmany. Úspěch je bohužel v tomto případě vykoupěn závislostí na alkoholu, což mu způsobilo zdravotní problémy a projevilo se to i v postupné devastaci osobnosti a uměleckého projevu.. Blues Going Down Slow Jamese Odena¹⁹⁸ které nahrál, zní jako epitaf nejen pro něho a pro mnohé další bluesové zpěváky či zpěvačky, ale potažmo i pro mnohé příslušníky černošské komunity.

I've had my fun but I don't get well no more,

I've had my fun but I don't get well no more,

my health is fading and I'm going down slow.

Tolik jsem si užíval, ale už to není jako dřív,

Já tolik jsem si užíval, ale už to není jako dřív.

Moje zdraví upadá a já se zvolna vytrácím.¹⁹⁹

Dalším z generace mladých chicagských hráčů, jehož jméno je pevně spojené s rozkvětem, ale i úpadkem chicagského blues byl George „Buddy“ Guy.^{200 201} Jeho jméno

¹⁹⁸ obr. 37. Notový záznam *Goin' Down Slow*.

¹⁹⁹ Little Walter and His Jukes, *Goin' Down Slow*, Chicago 1955

bylo svého času synonymem pro nevídanou virtuózní hru na kytaru a byl to on, kdo se stal pro bělošské rockery z druhé strany oceánu, kteří chicagské blues vzali za své, pověstným kytarovým hrdinou a uznávaným vzorem.²⁰²

Narodil se 30. července 1936 v Lettsworthu v Louisianě, kde se učil hrát blues už od útlého věku na nástroj zvaný didley bow, který si sám vyrobil. Později, když mu bylo patnáct už dostal svoji první elektrickou kytaru a do Chicaga se dostal v roce 1957, kdy bylo chicagské blues na samém vrcholu komerčního zájmu a skupiny Muddyho Waterse, Howlin' Wolfa²⁰³ ²⁰⁴nebo Little Waltera prodávají desetitisíce desek a představují rovněž jakési „mluvčí“ části mladé černošské generace, která se houfně přesouvala do měst, kde chtěla vedle uznání dospělosti pro sebe najít také respekt pro komunitu svých rodičů a prarodičů dole na Jihu. Z dětství, které prožil v Louisianě, si přinesl naivní dětskou říkanku, ze které vytvořil píseň s kterou, i díky své kytarové hře, sklídl první úspěchy.²⁰⁵

Mary had a little lamb.

His fur was white as snow yeah.

Everywhere the child went.

the lamb, the lamb was sure to go yeah

Malé jehně Mary měla,

se srstí bílou jako sněh.

a všude kam Mary šla,

*jehňátko šlo taky s ní..*²⁰⁶

Po svém příchodu do Chicaga se rychle etabloval jako výjimečný talent, když v soutěži nadějných kytaristů porazil další výrazné představitele nejmladší generace chicagských bluesmanů, Otise Rushe a Magic Sama Maghetta. Nahrával pro společnost Cobra a stal se členem studiového orchestru Chess Records.²⁰⁷

²⁰⁰ Život Buddyho Guy a jeho kariéra viz jeho autobiografie – B. Guy, D. Wilcox, *Damn Right I've Got the Blues*, Duane press, Chicago 1999.

²⁰¹ obr. 38. George „Buddy“ Guy, kolem 1963.

²⁰² W. Dixon, D. Snowden, *I am the Blues*, DaCapo, New York 1989, s.110 – 111, P. Oliver, *The Blackwell Guide to Recorded Blues*, Basil Blackwell Ltd., 1991, s. 305 – 307.

²⁰³ obr. 39. „Vyjící vlk“ – Howlin' Wolf byl ve zlatých časech společnosti Chess největším konkurentem Muddyho Waterse.

²⁰⁴ Zvuková ukázka č. 19. Howlin' Wolf, *Forty Four*, Chicago 1956

²⁰⁵ P. Oliver, *The Blackwell Guide to Recorded Blues*, Basil Blackwell Ltd., 1991, s. 305 – 307.

²⁰⁶ B. Guy, *Mary Had a Little Lamb*, Vanguard, Chicago 1968.

²⁰⁷ R.Palmer, *Opravdové Blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s.256 – 258.

Baby when you walk you know you shake like a willow tree.

Baby when you walk you know you shake like a willow tree.

A girl like you would just love to make a fool of me.

Holka, když jdeš kolem, ty kroutíš se jak proutek vrbový,

jak říkám, když jdeš, ty kroutíš se jak proutek vrbový,

holka jako ty, tak ta mě snadno ošálí.^{208 209}

To se ale později projeví jako problém, protože Chess Records odmítají vydat jeho sólovou desku, a pokud je mu dovoleno nahrávat pod jeho vlastním jménem, tak pouze soulovou módou ovlivněné balady s košatým orchestrálním aranžmá. Leonard Chess jeho hlasitý projev dokonce nazval hlukem, i když obecenstvo jeho showmanství, kdy hrál na kytaru za zády či dokonce zuby a kdy jako jeden z prvních používal efektní pedály (např. wah-wah) doslova milovalo.²¹⁰

Yes, good mornin, blues,

Blues, I wonder, I wonder what you're doin here so soon?

Yes, good mornin, good mornin, good mornin, mister blues,

Blues, I wonder, I keep wonderin what you're doin here so soon?

Yes, you know you'll be with me every mornin, blues,

Every night and every noon.

Oh, yeah.

²⁰⁸ B.Guy, *Let Me Love You Baby*, Chicago 1963

²⁰⁹ Zvuková ukázka č. 20. Buddy Guy, *Let Me Love You Baby*, Chicago 1963

²¹⁰ P.Oliver, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969, s.223.

*Jo, dobré ráno, blues,
moc rád bych věděl, proč už tak časně tu obcházíš?
Jo, dobrýtro, dobrýtro pane Blues,
rád bych věděl proč zas tak časně tu obcházíš?
Vždyt trávíš se mnou každé ráno, blues,
celý den i noc mě provázíš.^{211 212}*

S největší pravděpodobností Chess výrazně zbrzdili jeho kariéru a jedinou sólovou desku mu vydali až po deseti letech v roce 1967 po výrazném úspěchu jeho spolupráce s další legendou chicagského blues, harmonikářem Juniorem Wellsem²¹³. Na jejich společných deskách²¹⁴ byl nucen kvůli nesouhlasu Chess Records vystupovat pod pseudonymem Friendly Chap. Nicméně v té době už byla situace v Chicagu i blues docela jiná.

*I'd rather fight a bear, baby, jump down in a lions den
Than to hear you keep on telling me baby that this is the end
But just as sure, baby, sure as you are born to die
But, baby, I love you, and you know, that's no lie*

*Radši bych s medvědem bojoval, do jámy lvové vrhnul se,
než poslouchal jak pořád říkáš, že to se mnou skončit chceš
Je to jasné, tak jako smrt , jako smrt jistá je.
já miluju tě, holka, a ty víš, že to není lež²¹⁵*

²¹¹ B. Guy, *First Time I Met the Blues*, Chicago, únor 1963

²¹² Zvuková ukázka č. 21. Buddy Guy, *First Time I Met the Blues*, Chicago 1963

²¹³ Zvuková ukázka č.22. Buddy Guy a Junior Wells, *Bad, Bad Whiskey*, Chicago 1975

²¹⁴ Buddy s Junior Wellsem je nahrávali li pro společnost Delmark.

²¹⁵ B. Guy, *No Lie*, Chicago, 8.února 1963.

Blues na počátku šedesátých let přestává být tou lidovou hudbou, která by hovořila jazykem nejmladší části černošské populace. Pro změnu, která už visí ve vzduchu, je prostě málo dynamické a bojovné. Tou změnou máme samozřejmě na mysli konec segregace americké společnosti a konečné zrovnoprávnění afroamerické populace de iure. Šedesátá léta minulého století jsou skutečně ve znamení mnoha změn a nadějí; hudba v těchto procesech hrála velmi významnou roli.

5. 13. Úpadek chicagského blues

Chicagské blues se sice v průběhu padesátých let dostalo na první příčky hitparády časopisu Billboard v kategorii Rhythm and Blues, ale černošské populární hudbě počátku šedesátých let už kraloval po krátkém rock'n'rolovém intermezzu žánr nazvaný soul. Vycházel ze zcela jiných kořenů, než blues nebo jeho pokračování, které diskžokej Alan Freed označil jako rock'n'roll. Na zrod soulu měla vliv především melodika spirituálů, tedy spíše jeho novější odnože gospelu. Gospely stejně jako třeba „klasická“ blues byly dílem profesionálních skladatelů. Soulové skupiny byly většinou vokální tria či kvarteta, která využívala harmonií typických právě pro černošské sakrální skladby. „saints“ byly dlouhou dobu pro světskou hudbu tabu a jejich využití v této oblasti se zdálo nemožné. Ovšem Ray Charles²¹⁶ začal prvky duchovních skladeb využívat měl s tím úspěch (např. píseň *Hallelujah, I Love Her So* – 1956)^{217 218} a dokonce si najal skupinu vokalistek The Cookies, které přejmenoval na Raelettes a vokální harmonie spirituálů a gospelů použil k interpretaci čistě světských témat. Pravá móda nového směru ovšem vypukla až v souvislosti s detroitskou nahrávací společností Motown (1960). Byla to první nahrávací společnost s čistě černošskými vlastníky a specializovala se výhradně na vydávání černošské hudby.

Po krátkém období velkého komerčního úspěchu chicagského blues v padesátých letech nastává období jeho pozvolného úpadku. Blues všeobecně, tedy nikoli jen jeho chicagská odnož, přestává být atraktivní pro své původní publikum. Důvodů pro to je hned několik: především už nebylo druhem lidové hudby, která by vypovídala o životě komunity

²¹⁶ obr.40. Ray Charles, padesátá léta.

²¹⁷ R.Palmer, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006, s.239 – 240.

²¹⁸ Zvuková ukázka č. 23. Ray Charles, *Hallelujah, I Love Her So*, New York 1956

z níž vzešla. Stala se čím dál více unifikovaným druhem populární hudby. Úspěch chicagského blues vytvořil precedens pro další bluesové interprety z celých Spojených států a snaha napodobit je s sebou přinášela kopírování formy i obsahu chicagských blues, především z dílny společnosti Chess. Problémem bylo, že velkou většinu skladeb pro interprety působící pro tuto nahrávací společnost psali nikoliv její interpreti, ale Willie Dixon, který fungoval jako vedoucí studiové skupiny společnosti Chess i jako její hlavní skladatel. I přes nespornou kvalitu jeho skladeb tato praxe výrazně přispěla k unifikaci celé bluesové scény. Tím se vlastně dostala do podobné situace jako na konci dvacátých let, po opadnutí módy klasických bluesových zpěvaček. Jenomže tentokrát už nebyli další noví lidoví interpreti, kteří by blues jako druh lidové hudby zásobili novým proudem energie a tím umožnili jeho přežití. Starý Jih a jeho způsob života zmizel v nenávratnu a s ním i noví, mladí zpěváci a zpěvačky blues. Mladí afroameričané se přiklonili k novému, čistě černošskému proudu v hudbě, soulu. Rock'n'roll, který představoval nové vtělení blues se velice brzy stal kořistí mladých bělošských interpretů jako byli Elvis Presley či Bill Haley. Zájem bělochů paradoxně vyvolal nezájem černochů, kteří se chtěli odlišit a právě hudba vždy představovala jeden z hlavních pilířů jejich autonomie, o nějž se rozhodně nechtěli dělit s dětmi svých, ať již domnělých či skutečných utlačovatelů. Blues se pro mnoho z nich stalo symbolem starých časů plantážnictví a segregace.

Blues, podobně jako mnohokrát předtím, nezahynulo, ale dokázalo přežít, byť už ne jako lidová hudba afroamerické komunity. Paradoxně se stalo základním kamenem pro vznik rocku, nového druhu bělošské angloamerické populární hudby. Od prvního amerického turné The Beatles v roce 1964 skupiny tzv. britské invaze přivážely s sebou do Spojených států hudbu inspirovanou ve velké míře právě blues a rock'n'rollem a pomáhaly objevovat Americe její vlastní hudební minulost a osobnosti, které ji budovaly. Díky Beatles, Rolling Stones, Animals, Manfred Mann a dalším rozkrývalo mladé americké bělošské obecnstvo rozsáhlou scénu afroamerické lidové hudby, zejména blues. Stárnoucí interpreti chicagské scény byli najednou vzýváni mladou generací bělochů jako jejich největší idolové, jezdili na turné do zámoří²¹⁹, točili desky se svými učedníky a získali celosvětové renomé jako satisfakci za léta bídy a stagnace. Bohužel ne všichni se tohoto uznání dožili. Little Walter zemřel roku 1968 po rvačce v klubu, Sonny Boy Williamson po

²¹⁹ obr. 41. American Blues Festival – evropské turné nejvýznamnějších Chicagských bluesmanů počtilo svojí návštěvou v roce 1964 i Prahu.

návratu z Anglie v roce 1964. Na druhou stranu, v sestavách soulových a funkových skupin, které byly doménou mladých afroameričanů se nezdálo objevují bělošští instrumentalisté, na deskách soulových těles zase bělošští producenti jako Phil Spector nebo Tom Dowd. Na desegregaci a boji za práva afroamerické menšiny se rovněž podílelo mnoho bělošských umělců, namátkou můžeme jmenovat právě afroamerickými tradicemi inspirovaného Boba Dylana.

V padesátých a na počátku šedesátých let byl realizován celoamerický projekt obnovy měst a budování nových bytových domů – tzv. „urban renewal.“ Ten ve výsledku sice odstranil chátrající objekty a slumy, ale zároveň porušil spontánní společenské a kulturní vazby, ve kterých už kluby, obchody i divadla sloužily všem bez rozdílu. tento projekt výrazně přispěl k radikalizaci už v té době společensky diferencované afroamerické komunity. V nových obytných komplexech se bohužel nepodařilo vytvořit podmínky pro přirozenou společenskou mobilitu. Paradoxně tak znovu vznikala ghetta, kam byli sestěhováni převážně ti nejchudší afroameričané a která záhy ovládly gangy obchodující s drogami a parazitující na bezvýhodné situaci tamních obyvatel. Pro ilustraci tohoto trendu bylo Chicago názorným příkladem, neboť právě na jeho území byly realizovány ty nejrozsáhlejší projekty tohoto druhu, jako např. Robert Taylor Homes (1962), Stateway Gardens (1955) nebo Cambini-Green (1962). První dva jmenované komplexy vznikly na chicagské South Side, v centru afroamerické čtvrti Bronzeville, kterou částečně pohltily, a která byla navíc ještě přetnuta dálnicí Dan Ryan Expressway (1962). To znamenalo prakticky konec soužití afroamerické komunity v této části města. I konec kulturního významu proslulého tržiště a pouliční hudební scény na Maxwell Street. Tyto nepromyšlené urbanizační zásahy postihly především afroamerické městské komunity skutečně ve velkém a staly se předmětem mnohdy zdrcující kritiky (Jane Jacobsová)²²⁰. Spisovatel James Baldwin celý projekt dokonce překřtil na „negro removal“.

²²⁰ J. Jacobsová, J., *Smrt a život amerických velkoměst*, Odeon 1975.

Závěr

Jaké výsledky přineslo sledování blues jako historického obrazu a historické reprezentace?

V první řadě jsme zjistili, že bylo důležité sledovat tento hudební projev – žánr v širším vnějším rámci než jsou dějiny hudby, dějiny kultury. Jednak proto, že na vznik a vývoj (a nakonec i ústup) blues měly vliv podmínky života černochů ve Spojených státech, spíše než vlastní vývoj hudby a kultury v té době. Blues vnímáme jako kulturní a sociální fenomén a formu reprezentace afroameričanů, která se vytvářela a fungovala v době jejich života v segregaci a postupně vystoupila z tohoto kulturního a společenského rámce a působila i mimo něj.. Tento způsob reprezentace začala užívat kolem roku 1900 druhá generace osvobozených černých otroků a přestala ho užívat generace afroameričanů, která na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století radikálně vstoupila do boje za práva černochů. Právě tato generace už považovala blues za příliš spjaté s obdobím segregace a vytvořila a užívala nové reprezentace. Neznamenal to konec blues jako hudebního žánru. Jeho vliv je možné sledovat dále v jazzu a rockové hudbě. Avšak je to konec těsného sepetí blues se životem černochů ve Spojených státech. Bereme to jako potvrzení správnosti zvoleného metodologického přístupu i časového rámce naší práce.

Z výše uvedených důvodů také volíme chronologickou osu historického obrazu, který vytváříme, nikoliv jako obecné historické pozadí obrazu, ale jako zdůraznění procesů a událostí, o kterých se domníváme, že měly přímý a výrazný vliv na postavení černochů ve Spojených státech a tím i na vývoj blues. Postavení afroameričanů se měnilo při velkých společenských a ekonomických procesech industrializace a urbanizace a také v závislosti na výrazných politických zlomech, jakým je v našem případě zejména Druhá světová válka.

V naší práci bylo obtížné a nakonec i neřešitelné vidět blues z etnocentrických pozic a rozlišovat mezi vnitřním (afroamerickým) přístupem k blues jako reprezentaci a vnějším přístupem z jiné kultury. Navíc, jak tuto vnější kulturu charakterizovat – jako bělošskou, americkou, západní? Kultura afroameričanů se vytvářela v tak těsném kontaktu

s americkou – západní kulturou, která sama absorbovala vzorce chování různých a postupně přicházejících imigrantských skupin (které samy sebe vymezovaly etnický a zároveň byly ostatními vymezovány i rasově), že nejsme schopni z informací, které máme k dispozici, jasně vymezit, co je afroamerická kultura, vymezit vzorce chování, které by byly jen pro ni typické. Předpokládáme, že blues je její podstatnou reprezentací, a proto ho považujeme i za „klíč“ k této kultuře. Navíc doba, kterou jsme ve Spojených státech a zejména v Chicagu sledovali, je dobou střetů a postupného prolínání kultur imigrantů. Pro přiblížení představy o amerických průmyslových městech, a mezi nimi zvláště Chicagu, se běžně užívaly už v té době na sebe navazující metafory: „tavící kotlík“ (melting pot) a „odlévací forma“ (mold), které charakterizovaly změnu kulturního i společenského vývoje od chaosu k řádu. Za těchto podmínek, kdy byly různé kultury v tak těsném kontaktu se stupňoval nacionalismus a povýšenecký postoj k jiné rase, ale i přebírání kulturních jevů. Zároveň se začalo v humanitních disciplínách, které se zajímaly o „jiné kultury“ formovat poznání, že rasové předsudky mají základ právě v kultuře (Ruth Benedictová). Zjistili jsme ale, že nyní nejsme schopni striktně etnocentricky vymezovat zpětné reflexe blues v notových záznamech, etnologických i komerčních nahrávkách, odborné i krásně literatuře apod. I když je možné určit etnickou i rasovou příslušnost autorů jednotlivých pramenů, ukázalo se, že to není podstatné, protože jejich školení a úhly pohledů nemusely být etnický a rasově podmíněny (a nebo spíše my nejsme schopni určit a rozlišit jejich vzorce chování). Zaznamenali jsme se zájmem v některých případech jasně formulovaný údiv jistých afroamerických autorů nad kreativitou a vynalézavostí černých bluesmanů, který je podle našeho mínění vedený z vnějšího pohledu západní kultury dovnitř afroamerické. Antropologické týmy, které zkoumaly život v černošských čtvrtích měst byla záměrně sestavovány z badatelů afroamerického i bělošského původu, kteří ve výzkumu postupovali proti sobě, každý na jedné straně ulice a výsledky jejich zkoumání byly porovnávány.²²¹ Pak také je např. z beletrie zřejmé, že někteří afroameričtí autoři užívali jiné pojmy, metafory pro charakteristiku afroamerické společnosti – kultury a viděli ji z jiného úhlu, než autoři – běloši. Jak v této souvislosti poznamenává Sam Bass Warner, Jr.²²²: „Je známo, že lidé na dně společenské hierarchie neužívají pojmy, které by vyjadřovaly jejich podřízenost, utlačování, neúspěšnost, pokud by to nebylo ve hněvu nebo s hořkým humorem – tedy za okolností, kdy američtí černoši užívají sami o sobě slovo *negr.* /.../

²²¹ L. Redfield Peattiová, E. Robbins, *Anthropological Approaches to the City*, in: *Cities in the Mind*, 1984, s. 87.

²²² S. B. Warner, Jr., *Slums and Skyscrapers*, in: *Cities in the Mind*, 1984, s. 187.

autoři, kteří žili v prostředí ghetta nebo slumu nebo se s ním identifikovali dokázali, že chudoba má svou důstojnost a zaslouží si úctu. a utvrzuje nás, že rozlišení těchto přístupů bude asi náročnější, pokud vůbec bude možné. Proto vidíme v naší práci blues jako jeden ze způsobů komunikace afroameričanů mezi sebou a s ostatními bez dalšího vymezení. Snad právě to, jak blues vznikalo z afrických kořenů na území Spojených států a rychle přijímalo podněty od různých kultur, se kterými se afroameričané dostali do kontaktu a postupně si získalo uznání v rámci světové kultury, by mohlo také sloužit jako řada argumentů, která by ospravedlnila náš neúspěch v této snaze.

Vliv africké lidové hudební tradice na vznik blues je nepopiratelný, ale blues vzniklo až ve Spojených státech a stalo se podstatným způsobem a zároveň i vyjádřením adaptace lidí, kteří byli násilně vytrženi ze svého prostředí, kořenů i společenského postavení a postavení do zcela nových situací, které nebyly výsledkem jejich volby. Blues ale bylo víc jak ventilem subjektivních i kolektivně sdílených pocitů z těchto situací, stalo se formou každodenní komunikace afroameričanů mezi sebou v podmínkách segregace. Mělo svou charakteristickou „blue“ náladu, ale bylo reakcí a zároveň i referencí o každodenním životě, o jeho všednosti i svátečnosti, proto se v něm vystřídaly všechny formy nálad a pocitů, ale i celá šíře lidských témat. Výrazové prostředky blues odpovídaly situaci a možnostem interpretů i posluchačů, kteří zprvu tvořili sevřenější celek, protože blues společně aktivně prožívali – praktikovali při práci, zbožnosti i ve volném čase. Blues přijímalo podněty zvenčí, z kultury lidí, kteří přicházeli s afroameričany do styku. Tím se obohacovalo jak obsahově, tak i v užití výrazových prostředků. Je tedy zároveň i jedním z historických pramenů poznání, při jakých příležitostech a za jakých okolností a v jakém významu se mohly do lidové kultury afroameričanů dostávat nové podněty. Z blues se v určité době stala i komunikace mezi afroameričany a „těmi druhými“. Pak je také možné sledovat vliv blues vně afroamerické komunity. Jak působilo blues na „ty druhé“? A jaký to mělo vliv na postavení afroameričanů v americké společnosti?

Blues s afroameričany podniklo cestu z venkova do měst a někdy i zpět. Opět to byl jeden ze způsobů jejich adaptace na nové prostředí a životní podmínky a zároveň prostředek komunikace mezi sebou i s okolím. Bluesoví zpěváci a zpěvačky byli dlouho nepostradatelnými baviči, komentátory a mluvčími uvnitř segregované afroamerické komunity a byli rovněž jejím voxem populi. I na této cestě v průběhu Velké migrace se

potvrdila těsná závislost blues na životě a jeho životaschopnost. Vedle venkovského blues bylo vytvořeno i blues urbánní, oba proudy se navzájem ovlivňovaly, ale nemísily, každý z nich měl po určitou dobu svou společenskou i kulturní roli. V tomto srovnání se ukázalo, že v novém prostředí vznikla nová forma - městské blues - , ale nezměnila se nějak výrazně jeho témata, ale podmínky a prostředky interpretace, a že změna prostředí vyvolala zájem – potřebu oživit, aktualizovat formu starou – venkovské blues. Blues – městské i venkovské – ve městě sloužilo jako prostředek integrace afroameričanů do nového společenského rámce.

Právě ta metoda vidět blues jako společenský a kulturní fenomén a vytvářet ho jako historický obraz nám umožnila vidět ho v širším rámci, v několika významových vrstvách a sledovat proměny jeho historické úlohy. Tyto významy se nepřekrývají, protože zatímco společenský význam blues se omezil podle našeho mínění na dobu segregace a končí tedy na počátku šedesátých let 20. století, jeho význam kulturní - umělecký pokračuje. Blues bylo především průvodcem afroameričanů na cestě za větší svobodou a uznáním jejich práva na existenci, a i když s nimi nedošlo až na konec cesty, ale jen na rozcestí, kde cíl už se zdál na dohled, přesto bylo a je tím médiem, zprostředkovatelem dialogu mezi bělošskou majoritou a nimi.

Nakonec ale i zhodnocení blues jako kulturního fenoménu je možné vést i na poli historie. Je možné sledovat zajímavý proces přesunu blues z pozice afroamerické lidové kultury, kde fungovalo ve všední i sváteční poloze, do oblasti zábavního průmyslu a kultury populární, kde se velmi zajímavě propojilo s prostředím zločinu a vstoupilo i do dalších uměleckých žánrů – literatury, divadla, filmu. Díky výkonům některých interpretů a skladatelů si blues získalo uznání uměleckého žánru a ovlivnilo další hudební směry. Paul Oliver nazval blues jedním z nejbohatších a nejprospěšnějších lidových umění a pravděpodobně poslední významnou folklórní hudbu vytvořenou v západním světě.²²³

Až s aplikací historické metody vidět blues jako obraz jsme s překvapením zjistili, kolik možností studia se nám vlastně nabízí. Tyto možnosti postupně vyplývají z výběru obrazových prvků a z jejich organizace v historické kompozici. Nyní v závěru se nabízejí k novým čtením v různém pořadí, proporcích i úhlech pohledů.

²²³ P.Oliver, Story of the Blues, Barrie and Jenkins, London 1969, s.230.

Blues bylo (nejen) bělochy celého západního světa uznáno za vyšší, uměleckou formu vyjádření a ruku v ruce s tím šlo i uznání směřované k jeho tvůrcům i celému společenství, ze kterého vzešlo.

Zjistili jsme, že pokud chceme blues vytvářet a nahlížet jako historický obraz, musíme si uvědomit, že nemůžeme vytvořit celistvý obraz minulosti blues, ale jen jeho výběrovou kompozici. Blues dnes nemůžeme a nejsme schopni vnímat v jeho původní tvářnosti a totalitě v rámci společnosti a prostředí. Nejsme schopni si beze zbytku představit jeho atmosféru a společenský dopad. Dnes už zbývá bohužel jen velmi málo pamětníků poválečného chicagského blues a téměř žádní, kteří by si vybavovali blues předválečné, natož počátky jeho zaznamenávání. Stejně tak nemůžeme zkoumat prostředí, v němž tito lidé žili a tvořili. Prostor kdysi zemědělské krajiny amerického Jihu i kulisy velkoměst na Severu se změnil; koneckonců i potomci afroameričanů příšlých v období Velké migrace do průmyslových oblastí Chicaga už tam možná ani nežijí. Trend tzv. Nové Velké migrace²²⁴ je přesně opačný; od poloviny devadesátých let dvacátého století vykazují největší přírůstek obyvatel afroamerického původu státy jako Mississippi nebo Louisiana. Důležité ale je, že přesto, stejně jako ruka archeologa může ze střepů znovu sestavit určitý artefakt, který má kromě hmotné podoby i svůj obraz duchovní, tak podobně můžeme organizovat obraz blues z jednotlivých prvků – z jeho nahrávek, vzpomínek pamětníků, záznamů folkloristů a antropologů, z autentických snímků prostředí, kde blues vzniklo. Leccos víme i o životě protagonistů, kteří se podíleli na jeho vzniku – blues jako žánr lidové hudby bude artefaktem samotným, jeho percepce a její „výsledky“ jsou pak tím, co žánr samotný přesáhlo – jeho „druhým“ životem.

Poznámka k literatuře (z oblasti teorie a dějin blues)

Jakkoli je blues hudebním žánrem, který v průběhu let pronikl i k nám a etabloval se v rámci hudební scény, tak podklady k jeho zkoumání, stejně jako vědecké studie k tomuto tématu, v Čechách téměř chybí. I přes vysoce kvalitní a pro popularizaci blues u nás velmi důležité příspěvky L. Dorůžky, Z. Máchy, J. Sobotky či O. Bezra se česky psané studie

²²⁴ William H. Frey, *The New Great Migration: Black American's Return to the South 1965 – 2000*, The Brookings Institution, New York, 2008, s.1-4.

k tématu blues téměř nevyskytují. Jedinou výjimkou je letitá publikace vydaná v Pantonu a nazvaná *Rhythm & Blues*(1988), která k fenoménu blues ovšem nepřístupuje příliš vědecky. Chybí zde odkazy na použitou literaturu, seznam použité diskografie i snaha o vědecký přístup k tématu. Blues se navíc u nás, hlavně v pojetí starších hudebních historiků a muzikologů, podobně jako u části světové bluesové historiografie nezbavilo syndromu „nutného včlenění“ do širší oblasti jazzu, což vedlo k jeho redukci na pouhou epizodu jazzové historie. Do roku 2006, kdy u nás vyšla v překladu E. Holické studie Roberta Palmera *Deep Blues* u nás chyběl jakýkoli český překlad významného hudebně historického díla na dané téma. Patrně nejzajímavějším počinem v této oblasti byly dva díly *Antologie blues*, kompilace snímků autentického blues sestavené Paulem Oliverem pro společnost CBS a vydané Supraphonem v letech 1976 a 1983 s průvodním slovem L.Dorůžky. Přitom v Národní knihovně i Městské knihovně v Praze bylo možné narazit na díla, která se fenoménem blues zabývala na vědecké úrovni v celé své šíři, jako např. Oliverovo *Story of the Blues*(1969) nebo Titonovo *Early Downhome Blues*(1977).

Jako téma svého skeletového překladu v rámci studia FHS jsem si vybral z výše popsaných důvodů právě Oliverovo *Story of the Blues* považované za jednu z nejdůležitějších knih v bluesové historiografii a následně jsem se rozhodl využít tento překlad pro práci na své bakalářské práci. Kromě své praktické zkušenosti s hraním blues jsme chtěl využít i další možnosti studia na FHS a rozšířit tak své poznání oblíbeného hudebního žánru v širším společenském a kulturním rámci. Hledal jsem tedy metody, kterými bych překročil čistě hudebně – teoreticky a historicky zaměřený přístup a „viděl“ ho v jiných souvislostech.

Poznámka k použité terminologii

Většina literatury, která je pro tuto práci stěžejní vznikla ještě ve věku kdy se termín afroameričan pro označení černošské etnické minority buď neužíval vůbec nebo zřídka. Většina autorů hovoří o afroameričanech jako o „negroes“, tedy černoších, což samozřejmě není vůbec míněno jako pejorativní nebo diskriminující označení. V naší práci jsme se rozhodli používat téměř ve všech souvislostech termín afroameričan, který se pro označení dané komunity dnes běžně užívá. Pouze v některých případech, kde užití tohoto termínu nebylo vhodné zejména z hlediska stylistického (např.černošská čtvrť) jsme užili termín černocho nebo černošský.

Použitá literatura

Historiografická:

Bartlová Milena, *Reprezentace* in: *Kultura jako téma a problém dějepiscectví*, T. Borovský, J. Hanuš, M. Řepa (eds.), Brno 2006

Berkow Ira, *Maxwell Street – Survival in the Bazar*, Doubleday, New York 1977

Frey William H., *The New Great Migration: Black American's Return to the South 1965 – 2000*, The Brookings Institution, New York 2008

Greenblatt Stephen, *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky nového světa*, Karolinum 2004

Jacobsová Jane, *Smrt a život amerických velkoměst*, Odeon 1975

Manguel Albert, *Čtení obrazů*, Host 2008

Opatrný Josef, *Válka Severu proti Jihu*, Mladá fronta, Praha 1986

Rodwin Lloyd a Hollister Robert M. (ed.), *Města v mysli. Obrazy a téma města ve společenských vědách*, Plenum Press, New York, London 1984

Řezníková Lenka, *Moderna a historismus - Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*, Praha, Dějiny - teorie - kritika 2-2005. s. 63-70

Tindall George B., Shi David E., *Dějiny USA*, Lidové Noviny, Praha 1994

Vašíček Zdeněk, *Archeologie, historie, minulost*, Karolinum 2006. Doslov M. Petříček

Teorie a dějiny blues:

Clayton Lawrence, Specht Joe W., *Roots of Texas Music*, Texas A&M University Press, Houston 2003

Cohodas Nadine, *Spinning Blues Into Gold*, St. Martin's Press, New York 2000

Courlander Harold, *Negro Folk Music*, Columbia University Press 1963

Dixon Robert M.W., Godrich John, *Recording the Blues*, November Books, London 1970

Dixon Willie, Snowden Don, *I Am the Blues*, Da Capo Press, New York 1989

Dorůžka Lubomír a kol., *Rhythm and blues*, Panton, Praha 1988

Dorůžka Lubomír, *Hudba amerických černochoů*, Ústřední dům lidové tvořivosti, Praha 1958

Dorůžka Lubomír, *Panoráma jazzu*, Mladá fronta, Praha 1990

Evans David, *Big Road blues*, DaCapo, New York 1982

Ferris William, *Blues From the Delta*, DaCapo, New York 1978

Guy Buddy, Wilcox Don, *Damn Right I've Got the Blues*, Duane press, Chicago 1999

Handy William Christopher, *Father of the Blues*, MacMillan, New York 1941

Charters Samuel B., *The Country Blues*, Michael Joseph, London 1960

Lehmann Theo, *Blues and Trouble*, Henschelverlag, Berlin 1966

Lomax Alan, *Land Where the Blues Began*, Dell Publishing, New York 1993

Oliver Paul, Harrison Max, Bolcom William, *New groove dictionary of jazz, gospel and blues*, W.W.Norton & Co., London 1986

Oliver Paul, *Blues Fell This Morning*, Cassell, London 1960

Oliver Paul, *Songsters and Saints: Vocal Tradition on Race Records*, Cambridge University Press, Cambridge 1984

Oliver Paul, *Story of the Blues*, Barrie and Jenkins, London 1969

Oliver Paul, *The Blackwell Guide to the Recording Blues*, Blackwell Publishers, Oxford 1989

Oster Harry, *Living Country Blues*, Folklore Associates, Detroit 1969

Palmer Robert, *Opravdové blues*, Argo a Dokořán, Praha 2006

Titon Jeff Todd, *Early Downhome Blues*, University of Illinois Press, Chicago 1977

Beletrie:

Hughes Langston, *Harlemský zpěvník*, Mladá fronta 1963

Sinclair Upton, *Džungle*, Svoboda, Praha 1967

Diskografie (výběrová):

Antologie blues 1 a 2; LP dokumentární nahrávky vybral Paul Oliver, předmluva Lubomír Dorůžka, Supraphon 1976 a 1983

Archives of Library of Congress - 1-3 ; původní Lomaxem vydané terénní nahrávky. CD Rounder records 2000

Big Bill Broonzy, *Volume 2, 1937 – 1940*. CD JSP 2007

Big Bill Broonzy, *Volume 3 – The War and Postwar Years 1940 – 1951*. CD, JSP 2007

Big Bill Broonzy, *Young Big Bill Broonzy (1928 – 1935)*. CD, Yazoo 1991

Buddy Guy, *Buddy's Baddest*. CD, Jive 1999

Buddy Guy, *Buddy's Blues*. CD, Chess 1997

Buddy Guy, Junior Wells, *Hoodoo Man Blues*. CD, Delmark 1965

Deep river of song 1 - 12 - *The Allan Lomax collection*; původní terénní nahrávky J.A.Lomaxe a A.Lomaxe; s předmluvami od P.Olivera, D.Evanse a A.Lomaxe. CD, Rounder Records 1999

Little Walter, *The Best of Little Walter*. CD MCA/Chess 1988

Muddy Waters, *Complete Plantation Recordings*. CD, MCA/Chess 1993

Muddy Waters, *The Antology (1947 – 1972)*. CD, MCA/Chess 2001

Původní komerční nahrávky bluesmanů a songsterů z let 1926 – 1942. CD, Document records 2000 – Son House, Tommy Johnson, Willie Brown, Mississippi John Hurt, Charley Patton

Ray Charles, *Hallelujah I Love Her So*. CD, Atlantic 1956

Robert Johnson, *The Complete Recordings*. CD, Columbia/Legacy 1990

The Story of the Blues. CD, Starlite 1996

Filmografie (výběrová):

1960. *Muddy Waters at Newport 1960*, produkce Andy McKaie

1972. *Souder*, režie Martin Ritt

1976. *Leadbelly*, režie Gordon Parks

1980. *The Blues Brothers*, režie John Belushi

1981. *Ragtime*, režie Miloš Forman

1986. *Crossroads*, režie Walter Hill

1988. *Mississippi Burning*, režie Alan Parker

2000. *O Brother, Where Art Thou?*, režie Joel Coen

2001. *History of Rock'n'Roll*, BBC

2003. *The Blues*, řada sedmi tematických dokumentů, produkce Martin Scorsese

2004. *Ray*, režie Taylor Hackford

2005. *Bob Dylan – No Direction Home*, režie Martin Scorsese

2007. *Cheat You Fair – The Story of Maxwell Street*, režie Phil Ranstrom