

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií / Francouzská filologie

Bakalářská práce

Michaela Jonczyová

Jazz ve francouzské literatuře

Jazz in French Literature

Poděkování:

Ráda bych zde poděkovala doc. PhDr. Evě Voldřichové Beránkové, Ph.D. za její čas, cenné rady a připomínky k řešení problematice, jimiž přispěla k vypracování této práce. Dále bych ráda poděkovala Bc. Hedvice Stoklasové za korekturu literárních překladů.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 2014

.....

Michaela Jonczyová

Klíčová slova:

jazz, francouzská literatura, improvizace, identita, život, spontaneita, autenticita, originalita

Key words:

jazz, French literature, improvisation, identity, life, spontaneity, authenticity, originality

Abstrakt

Jazz ve francouzské literatuře nebývá častým předmětem odborných studií patrně proto, že problematika jazzu je obecně spojována s americkou kulturou. Cílem této práce je dokázat, že ačkoliv je jazz z hlediska myšlenkového a estetického založen na principech, již se výrazně liší od evropské kulturní tradice, v rámci francouzské literatury se jedná o bohatě rozvíjené téma. V první části studie poskytujeme komplexní náhled na principy jazzu, následně na možnosti jejich převedení do literatury. V druhé části konfrontujeme jazz s francouzskou kulturou, a to prostřednictvím vybraných děl autorů Pascala Quignarda, Borise Viana, Philippa Soupaulta a Jeana Cocteau. Závěrečná analýza života a díla Christiana Gaillyho nám slouží jako důkaz, že jazz francouzskou literaturu otevírá světu, vnáší do jejího obsahu a formy živelnost a originalitu.

Abstract

Jazz in the French literature is not a typical subject of academic papers perhaps due to the fact that the matter of jazz is generally assigned to the American culture. The aim of this work is to prove that even though jazz is established both from the aesthetic and mental aspect on the principles substantially different from the European cultural tradition, it is a topic which has been richly elaborated on in the French literature. In the first part of this work we provide a complex insight into those principles as well as on the possibility of the transfer of jazz into literature. In the second part we describe the coming together of jazz and the French culture and its presence in selected literary works of Pascal Quignard, Boris Vian, Philippe Soupault and Jean Cocteau. The final analysis of the life and work of Christian Gailly serves as evidence that the jazz makes the French literature approachable for the world, resulting in a text which is at the same time lively and unconventional both from the formal and substantive point of view.

Obsah

Úvod.....	7
1. Jazz a slovo.....	9
1.1 Sociologická a estetická rovina v jazzu	9
1.1.1 Individualita mluvčího.....	10
1.1.2 Společenský kontext.....	10
1.1.3 Rytmus.....	11
1.1.4 Improvizace.....	12
1.2 Jazz v literatuře.....	12
2. Jazz ve francouzské literatuře.....	15
2.1 Pascal Quignard: Americká okupace (L'occupation américaine).....	17
2.2 Boris Vian: Jazzové spisy (Écrits sur le jazz).....	20
2.3 Philippe Soupault: Georgia.....	22
2.4 Jean Cocteau: Zlaté rouno (La Toison d'or).....	23
3. Christian Gailly jako syntéza.....	26
3.1 Život a dílo.....	26
3.1.1 Život: přes jazz a psychoanalýzu k literatuře.....	27
3.1.2 Dílo: Literatura jako útočiště.....	28
3.1.3 Literární jazzman.....	29
3.2 Analýza.....	30
3.2.1 Be-bop, titul příznakový.....	30
3.2.2 Struktura a děj	31
3.2.3 Vybraná pasáž.....	31
3.2.4 Obsah: jazz jako epicentrum	33
Síla jednotící.....	34
Síla hybná.....	34
Síla konceptualizačně-typizační.....	35
Být slyšen v duchu proustovském.....	38
3.2.5 Forma: jazz jako invence stylu.....	39
Hlas jazzu.....	40
Fragmentární struktura.....	41
Swingující Gailly.....	41
Zvukové prostředky.....	42
Závěr.....	45
Résumé.....	47
Seznam použité literatury a internetových zdrojů.....	49

ÚVOD

Může se zdát, že hudba afroamerických černochoů je francouzské literatuře vzdálená. Přesto je zřejmé, že za posledních sto let jazz byl a je francouzským autorům inspirací, ať už myšlenkovou či estetickou. Předmětem této práce je nejen upozornit čtenáře na bohatý výskyt tohoto žánru ve francouzské literatuře, ale i poskytnout podrobnou analýzu role, již v literatuře zaujímá. Práce je strukturována do tří kapitol, z nichž první čtenáře uvádí do sociokulturního kontextu a estetiky jazzu, stejně jako do obecné kategorizace jeho možných setkávání s literaturou, druhá tato setkávání aplikuje na vybraná díla francouzských autorů a poslední je věnována detailní analýze jazzového textu.

Kapitola *Jazz a slovo* představuje jazz jako součást afroamerické orální tradice, jejíž komunikační principy se liší od čtenáři blízké tradice psané. Jazzová komunikace totiž vychází z okamžiku, v němž jsou mluvčí i adresát fyzicky přítomni. Z těchto podmínek vychází myšlenkové a estetické bohatství zahrnující pojmy *jazzman*, *synkopa* či *improvizace*. V druhé části kapitoly čtenáře uvádíme do problematiky jazzu v literatuře. Jelikož hudba nedisponuje s literaturou srovnatelnými výrazovými prostředky, přístupy k literárnímu ztvárnění jazzu jsou rozmanité. Díla inspirovaná jazzem proto dělíme do čtyř kategorií představujících čtyři různé přístupy. Srovnáváme zejména přítomnost jazzu v obsahu díla a v jeho formě.

Po obecném úvodu se věnujeme jazzu ve Francii, kulturním a generačním neshodám, jež zde vyvolává, ale i inspiraci, již přináší francouzským umělcům. Na základě vybraných děl francouzské literatury uvádíme do praxe výše zmíněnou kategorizaci setkávání jazzu a literatury. Zjišťujeme, že francouzští autoři nejsou v práci s jazzem konfrontováni pouze s volbou mezi obsahem či formou, ale i s evropským kulturním kontextem a jazykovým materiálem, již jsou žánru cizí.

Závěrečná kapitola slouží jako syntéza celé bakalářské práce. V první části popisujeme *swingující* dílo literárního jazzmana Christiana Gaillyho, zatímco v druhé podrobně analyzujeme přítomnost jazzu v románu *Be-bop*. Gailly jazz zapojuje zároveň do obsahu a formy díla, čímž popírá rozpor mezi těmito dvěma složkami, o němž hovoříme v druhé kapitole. Zároveň nás vede k pochopení pravého smyslu jazzu v literatuře, jenž nespočívá ani ve volbě kategorie, ani v kultuře či jazyku autora.

Cílem této práce je definovat podstatu jazzu a poskytnout čtenářům komplexní náhled na možnosti jeho zapojení do literatury. Prostřednictvím vybraných děl francouzských literátů chceme rovněž přispět k odstranění kulturních bariér spojujících jazz výhradně s americkou kulturou, a tak dospět k odhalení smyslu, jenž může mít pro francouzskou, stejně jako pro jakoukoliv jinou národní literaturu.

1. JAZZ A SLOVO

Jazz vznikl na konci 19. století v New Orleans. Jeho průkopníci čerpali jak z afroamerické lidové tradice, tak z mnoha dalších kultur amerického *melting potu*.¹ Od dob *dixielandu*² jazz zaznamenal bohatý vývoj: položil základy moderní pop kultury a jeho vliv je dnes zřetelný téměř ve všech západních žánrech, klasickou hudbu nevyjímaje.

Milton „Mezz“ Mezzrow³ ve své autobiografii *Opravdový blues (Really the blues)* obdivuje blízkost vztahu slova a hudby,⁴ jež je charakteristická pro všechny žánry vycházející z afroamerické lidové tradice. Jelikož se tato blízkost odvíjí od sociokulturních dějin afroamerických národů, v první kapitole vyložíme jejich dějiny, tradice a smýšlení, které nám pomohou k pochopení základních estetických principů jazzové hudby. V druhé části kapitoly se zaměříme na možná setkávání jazzu a literatury.

1.1 Sociologická a estetická rovina v jazzu

Afroameričané byli a jsou na území Spojených států menšinou, jejíž identita se utvářela v závislosti na bílé kultuře.⁵ Je třeba si uvědomit, že pro zotročené národy, které nedisponovaly ani vlastním jazykem, natož psanou kulturou srovnatelnou například s národními literaturami v Evropě, nebylo snadné vymanit se z této závislosti.⁶ Vytvořily si proto vlastní orální tradici, jež dodnes existuje paralelně s tradicí psanou. *Afroamerická orální tradice* se vyznačuje spontánním a přímým charakterem, improvizací a důrazem na společenský kontext. Podstatný rozdíl mezi psanou a mluvenou kulturou spočívá v pozici mluvčího. V orální tradici mluvčí mívá prostor k vyjádření momentálních emocí, jelikož je v komunikaci fyzicky přítomen. Psaný projev je naopak závislý na médiu a dochází v něm k odosobnění vztahu *mluvčího* a *adresáta*.

Hudba je v černé tradici tak blízko mluvené řeči, že přejímá všechny její vlastnosti. Pojítkem mezi těmito dvěma fenomény je výše zmíněná *individualita mluvčího, společenský kontext, rytmus a improvizace*. Jazz se ve své čisté podobě dá považovat za extenzi orální

1 Viz Kajanová, Y. *K dějinám jazzu*. Bratislava: Coolart, 2010, s. 21.

2 Označení tradičního jazzu (new orleanský a chicagský styl) užívané pro odlišení černých orchestrů od bílých.

3 Vl. jménem Milton Mesirov (1899-1972): americký jazzový saxofonista a klarinetista.

4 Viz Mezzrow, M. - Wolf, B. *Really the blues*. New York: Citadel Underground.

5 Viz Veselý, K. *Hudba ohně*. Praha: Bigboss, 2010, s. 20-21.

6 Viz tamtéž, s. 238.

tradice,⁷ tedy stejně tak za součást afroamerického kulturního dědictví, jehož prostřednictvím si utlačované národy vytvořily vlastní identitu.

1.1.1 Individualita mluvčího

Pozice mluvčího v orální a psané kultuře je srovnatelná s pozicí jazzového a klasického interpreta. Jazzman je představitelem orální tradice, tedy mluvčím v pravém slova smyslu. Se svými posluchači komunikuje okamžitě a bez užití média. Disponuje právem měnit a libovolně zdobit *téma*⁸, jež je pouze schématicky zaznamenané v takzvaných jazzových značkách. Jazzman je proto interpretem a skladatelem zároveň, jelikož v průběhu hry *de facto* tvoří novou kompozici. Oproti tomu klasický hudebník je vázán přesnou interpretací notového zápisu, takže v danou chvíli neplní funkci mluvčího, nýbrž média.

1.1.2 Společenský kontext

Jazz není pouhým hudebním žánrem, nýbrž pevnou součástí kultury, v níž se dle slov Karla Veselého „*zapisovaly životní zkušenosti těch, kterým byla upřena nejen svoboda, ale i vlastní kultura a náboženství*“.⁹

Afroamerická lidová hudba již od počátku vyjadřovala emoce interpretů trpících vykořeněním a ztrátou identity. Formována čtyřmi základními útvary – *holler*, *work song*, *spirituál* a *blues*¹⁰ – vycházela z vlivů africké, duchovní a světské americké hudby, stejně jako z hudby přivezené bílými Evropany. Sloužila jako komunikační prostředek, ať už se jednalo o komunikaci otroků na plantážích, oslavu Boha či prostředek k očištění od starostí a smutků.¹¹

Jazz v této tradici pokračuje a dodnes je vnímán jako symbol života. Často citovaný výrok slavného saxofonisty Charlieho Parkera je toho dokladem: „*Hudba je součástí tvé vlastní životní zkušenosti, tvých myšlenek a tvé moudrosti. Pokud ji nežiješ, nevyjde ven z tvé*

7 Viz Veselý, K. *Hudba ohně*. Praha : Bigboss, 2010, s. 241.

8 Wasserberger, I. a kol. *Jazzový slovník*. Bratislava-Praha: Štátné hudebné vydavateľstvo, n.p., s. 331. „Melódia a harmonický sprievod skladby, ktorá je vhodná pre jazzovú improvizáciu. Jazz si volí za témy najčastejšie evergreeny.“

9 Viz Veselý, K. cit. d., s. 20.

10 Wasserberger, I. a kol. cit. d., s. 281. „Holler. Najjednoduchšie hudobné vyjadrenie pocitu, na rozhraní medzi zvolaním a spevom.“; tamtéž s. 345. „Work songs. Pracovné piesne [...] majú rytmus práce [...] melódia je obmedzená na krátke frázy. Je to prispôsobenie sa možnostiam spevu pri ťažkej práci.“; tamtéž s. 321. „Spirituál. Duchovné piesne amerických černocho, ktoré vznikli jako výslednica zoznámenia sa černošských otrokov s kresťanským náboženstvom. Americký černocho vkladal do kresťanského učenia [...] konkrétnu sociálnu situáciu [...] čiasto priame revolučne výzvy.“

11 Viz Kajanová, Y. *K dejinám jazzu*. Bratislava : Coolart, 2010, s. 14.

trubky. “¹² Jazzoví hráči svým životem vytvářejí fenomén zajímavý předně ze sociologického hlediska. V žádném jiném hudebním žánru se nesetkáváme s muzikanty, již by se po celonočním *gigu*¹³ dobrovolně ocitali na *jam sessionu*¹⁴ za účelem pití a společné improvizace. Yannick Séité tuto skutečnost vysvětluje následujícím tvrzením: „*Jestli jazzmana hraní nic nestojí, je to tím, že jazz není jeho řemeslem, nýbrž životem samotným.*“¹⁵ Tento životní styl má pravděpodobně kořeny v době vzniku samotného žánru. Jazz byl totiž původně reakcí utiskovaných Afroameričanů na puritánskou Ameriku konce devatenáctého století, v níž byly segregace, prohibice a další společenská omezení každodenní realitou. Tmavé podzemní kluby se staly útočištěm jazzmanům, sehrávajícím v této nepříznivé realitě roli sexuálně zvrhlých rebelů postižených alkoholismem, drogami a jinými závislostmi. Již etymologie slova *jazz* odkazuje na sexualitu, jelikož termín *Jazz belles* označoval kolem roku 1900 prostitutky v New Orleans.¹⁶ Thierry Jousse hovoří ve studii *Jazz/free jazz* o „*hudbě nevěstinců, místě překonání sociálních a rasových bariér [...] démonické hudbě spojené s nevázanými slastmi.*“¹⁷

12 Reisner, G. *Bird : The legend of Charlie Parker*. New York: Da Capo Press, 1977, s. 27. „Music is your own experience, your thoughts, your wisdom. If you don't live it, it won't come out of your horn.“

13 Slangový výraz pro placená vystoupení.

14 Událost nebo proces, při němž muzikanti improvizují bez větší přípravy nebo předem stanovených aranží.

15 Séité, Y. *Le jazz, à la lettre*. Mayenne: Presses universitaires de France, 2010, s. 37. „S'il n'en coûte rien au jazzman de jouer, c'est que le jazz n'est pas son métier mais la vie même.“

16 Viz Locatelli, A. *Jazz-belles lettres: Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*. Paris: Classiques GARNIER, 2011, s. 7.

17 Waresquiel, E. *Le siècle rebelle: Dictionnaire de la contestation au XXème siècle*. Paris: Larousse, 2004, s. 306. „musique de bordel, lieu de transgression des barrières sociales et raciales [...] d'une musique démoniaque, liée aux débordements du plaisir.“

1.1.3 Rytmus

Časomíra jazzu se postupně vyvinula z africké a afroamerické lidové hudby. Základem pro jazzový polyrytmus bylo africké chápání rytmu jako navzájem se prolínajících časových pásem. *Africká lidová hudba* pracovala s různými rytmickými modely vycházejícími z biologických funkcí člověka, pulzu srdce či pravidelnosti dýchání. *Afroamerická lidová hudba* si navzdory evropskému vlivu ponechala tuto fyzickou podstatu. Vždy se nesla v temperamentním až hypnotickém rytmu, jenž za doprovodu tance, tleskání, dupání či úderů dlaní po těle často vyvolával extázi. Tento jedinečný způsob vyjadřování bezesporu pocházel ze starých afrických rituálů zasvěcených pohanským bohům. *Ragtime* přinesl inovaci v podobě *synkop*,¹⁸ *tečkovaného rytmu* a *triol*,¹⁹ zatímco *neworleanský jazz* se zasloužil o vytříbení *beatového* a *off beatového* principu, takzvaného *swingu*,²⁰ jehož základy byly přítomné již v afroamerické lidové hudbě.²¹

1.1.4 Improvizace

Africká hudba doprovázela především obřadní příležitosti. Stála na interakci sboru a sólových partů, přičemž se vyznačovala kolektivní improvizací s texty často tvořenými jediným slovem, jež se v průběhu skladby drobilo na slabiky, samohlásky a hlásky. Z této tradice se v jazzu uchovala jedinečná improvizáčnická technika *call and response*²² a *sketový zpěv*.²³

Yveta Kajánová v publikaci *K dejinám jazzu* definuje improvizaci následovně:

„Obecně se za improvizaci považuje spôsob hry bez prípravy, ktorý uplatňuje prvek náhody po čas realizace. Pro hudobníky predstavuje svobodu, voľný výber materiálu, hudobně-vyjadřovacích prostriedků po čas hry.“²⁴

Ve skutečnosti ovšem jazzová improvizace nezávisí pouze na náhodě. V jazzu je vždy

18 Přesunutí přízvuku z těžké doby na lehkou. Ve 4/4 taktu je kladen důraz na 2. a 4. dobu.

19 Viz Kajánová, Y. cit. d., s. 18.

20 Tzv. *Off beat synkopa*. Přesunutí přízvuku o méně než jednu dobu, přízvuk se tak tvoří těsně před nebo za notou a vytváří neočekávaný efekt.

21 Viz Kajánová, Y. cit. d., s. 23.

22 Wasserberger, I. a kol. *Jazzový slovník*. Bratislava-Praha: Štátné hudobné vydavateľstvo, n.p., s. 235. „Starý vokálny princíp, predstavujúci formu dialógu medzi kňazom (alebo vedúcim zhromaždenia) a sborom.“

23 Tamtéž, s. 321. Tzv. *scat singing*: „Spôsob jazzového spevu, používajúci miesto zrozumiteľných viet útržky slov a slabiky, ktoré nemajú sémantický obsah. Má funkciu skôr nástrojovú, slovný obsah nahrádza zvukovým efektom.“

24 Viz Kajánová, Y., cit. d., s. 95. "Vo všeobecnosti sa za improvizáciu považuje spôsob hry bez prípravy, ktorý uplatňuje prvok náhody počas realizácie. Pre hudobníkov predstavuje slobodu, voľný výber materiálu, hudobno-vyjadřovacích prostriedkov počas hry."

od samého počátku dané *téma*,²⁵ s nímž improvizující hráč pracuje, jež spontánně obměňuje a takzvaně zdobí.²⁶ V konkrétním čase a prostoru je tak využíváno hudební paměti interpreta, jeho citu a zkušeností uplatněných na základě *variačního principu*. Ten následně orientuje hudební vnímání posluchače, jenž má možnost (za předpokladu, že je mu dané téma známé) porovnat kontrast mezi předlohou a změnami momentálně probíhajícími.²⁷

1.2 Jazz v literatuře

Jazz – extenze orální tradice – se projevuje jako hudba okamžiku. Svou podstatou se staví do opozice vůči psané tradici, jejíž součástí je například notový systém. Je přirozené, že jeden z největších fenoménů dvacátého století vyvolal u bílých umělců touhu onen *okamžik* zaznamenat. Nešlo pouze o hudebníky, již brzy zjistili, že „*nahrávání je jediným objektivním přístupem [k] této hudbě, která není nikde a kterou nelze zapsat do not.*“²⁸ ale i o literáty, malíře či filmaře. Ti se začali potýkat s problémem, jenž Yannick Séité vystihuje následovně: „*Je jazz a je literatura. Tak to je. To stejné ostatně platí i pro literaturu a tanec. I pro jazz a malířství. Mějme proto stále na paměti, že je musíme rozlišovat.*“²⁹

Ačkoliv jazz vychází z mluvené řeči, jeho spojení s literaturou je prakticky nemožné, jelikož hudba nedisponuje srovnatelnou jazykovou strukturou. Dle slov muzikologa Michela Imbertyho totiž „*označující v hudbě odkazuje na označované, jež nemá přesný slovní význam.*“³⁰ Ve snaze přiblížit jazz literatuře se tedy nacházíme na poli komparatistickém.

Možných setkání jazzu a literatury je hned několik.³¹ V pojetí Yannicka Séitého je běžným a pro publikum nejviditelnějším jazz v roli *objektu literárního diskurzu*. Toto setkání najdeme zejména v americké literatuře dvacátého století, kde je jazz přítomen v tematické výstavbě řady děl souhrnně řazených do literárního proudu *jazzového románu*.³² Ve většině

25 Wasserberger, I. a kol. cit. d., s. 331. „Melódia a harmonický sprievod skladby, ktorá je vhodná pre jazzovú improvizáciu. Jazz si volí za témy najčastejšie evergreeny.“

26 Tzv. *Embellishment*.

27 Viz Kajanová, Y. cit. d., s. 97.

28 Hodeir, A. *Hommes et problèmes du jazz*. Marseille: Éditions parenthèses, 2014, s. 10. „les voies de l'enregistrement sont la seule approche objective [de] cette musique qui n'est nulle part et qu'on ne peut scruter dans les partitions.“

29 Séité, Y. *Le jazz, à la lettre*. Mayenne: Presses universitaires de France, 2010, s. 13. „Il y a le jazz, il y a la littérature. Inlassablement. La remarque vaut pour la danse et la littérature, d'ailleurs. Comme pour le jazz et la peinture. Rappeler, donc, avec obstination, la séparation des espèces“

30 Imberty, M. Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale. *Musique en jeu*. n°17, 1975, s. 90-91. „le signifiant musical renvoie à un signifié qui n'a pas de signifiant verbal précis“

31 Viz Séité, Y. cit. d., s. 14-15.

32 Viz Feinstein, S. - Rife, D. *The Jazz Fiction Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

případů jde o romány typu *Bildungsroman*,³³ které formou fiktivní biografie popisují tragické osudy mladých jazzmanů, rebelů se sklonem k násilí, drogám a zvrhlé sexualitě. Významným dílem je například román *Mladý trumpetista (Young man with a horn)*³⁴ americké spisovatelky Dorothy Bakerové, jedno z vůbec prvních děl uvedeného typu.³⁵ Yannick Séité toto setkání považuje za banální a nejméně potřebné:

„Neboť jazz se tak ocitá na stejné úrovni jako láska, moře, oblázky, kočky, lokomotivy, Chardinova kresba a muškaření, a to jsou všechno věci, ve kterých lze rozeznat předměty slovem uchopitelné.“³⁶

Dalším setkáním je jazz v roli *objektu spisovatelova diskurzu*. Kategorie se podobá prvnímu typu a zahrnuje literární díla obsahující libovolné zmínky a postřehy spisovatelů věnované jazzu. Zajímavé jsou zejména literárně ztvárněné jazzové kritiky, z nichž citujeme například články britského básníka a prozaika Philipa Larkina publikované v rámci deníku *The Daily Telegraph*.³⁷

Nejhodnotnější kategorií z pohledu Séitého je takzvaný *transfer*, tedy jazz sloužící literatuře jako model. Hovoříme o textech, v nichž jazz není *označovaným*, nýbrž *označujícím*.³⁸ „tvůrce literární výpovědi se snaží převést ty prvky, jež považuje za charakteristické pro označující hudební, i do označujícího literárního.“³⁹ Jako příklad uveďme sbírky *Mexico City Blues*⁴⁰ Jacka Kerouaca, jejíž chorusovou strukturu sám autor uvádí slovy:

„Chci být považován za jazzového básníka vyhrávajícího táhlé blues na jam session v neděli odpoledne. Mám 242 refrénů; mé nápady se liší, někdy se převalují z refrénu do refrénu nebo z půlky refrénu do té druhé.“

(„I want to be considered a jazz poet, blowing a long blues in an afternoon jam session on Sunday. I take 242 choruses; my ideas vary and sometimes roll from chorus to

33 V češtině tzv. *výchovný román*.

34 Viz Baker, D. *Young man with a horn*. New York: Armed Services Editions, 1938.

35 Do francouzštiny přeloženo roku 1951 Borisem Vianem. Viz Baker, D. *Le jeune homme à la trompette*. Přel. Boris Vian. Paris : Gallimard, 1951.

36 Séité, Y. cit. d., s. 14. „Car le jazz se retrouve alors placé sur le même plan que l'amour, la mer, les cailloux, les chats, les locomotives, la peinture de Chardin et la pêche à la mouche, toutes les choses en lesquelles on aura reconnu quelques-uns des sujets susceptibles d'être abordés par les moyens du verbe.“

37 Viz Larkin, P. *All What Jazz: A Record Diary*. London: Faber and Faber, 1985.

38 V terminologii Ferdinanda Saussura *signifié* a *signifiant*.

39 Séité, Y. cit. d., s. 14. „[...] le producteur d'énoncés littéraires s'attache à transférer certains des éléments qu'il considère comme caractéristiques du signifiant musical vers le signifiant littéraire.“

40 Viz Kerouac, J. *Mexico City Blues: 242 Choruses*. New York: Grove Press, 1994.

chorus or from halfway through a chorus to halfway into the next.“)⁴¹

Kerouac plně vystihuje podstatu *transferu* tvrzením, že úlohou literáta je vložit do jazykového vyjádření stejnou spontaneitu, jakou vkládá saxofonista do jazzové improvizace.⁴² V komentáři věnovaném *transferu* Séité přesto upozorňuje na riziko přílišné snahy o trans-sémiotické přiblížení jazzu a literatury, jež mívá na svědomí texty *swingující*, z hlediska struktury ovšem katastrofické.

V závěru uveďme setkání, jež je v rámci uvedené kategorizace zcela výjimečné. Je jím četba literárního textu za doprovodu jazzového orchestru, idea rozvíjená převážně vzhledem k rychlému vývoji audiotechniky. Příkladem nám může být opět Jack Kerouac, tentokrát předčítající knihu *Na cestě (On the road)*⁴³ za klavírního doprovodu vynikajícího amerického muzikanta a skladatele Steva Allena⁴⁴. Ač byly podobné umělecké pokusy v minulosti četné, Séité je rovněž považuje za nepotřebné. Argumentuje tvrzením, že podobný druh setkání jazzu a literatury nemůže být harmonický, jelikož jazz se v něm prosazuje jako element zvukově výraznější.⁴⁵

2. JAZZ VE FRANCOUZSKÉ LITERATUŘE

Olivier Roueff uvádí v knize *Jazz les échelles du plaisir*, že jazz byl ve svých počátcích ve Francii vnímán jako pouhý žánr *music-hall*, exotická verze *cake-walk*⁴⁶ spojovaná s americkými černochoy a živelným tancem synkopovaného rytmu.⁴⁷ Právě rozšíření *cake-walku* přivedlo roku 1902 afroamerické umělce do Evropy, během první světové války pak do Paříže. V letech 1920 a 1930 se Montmartre zaplnil americkými jazzmany, již se zde scházeli k takzvaným *after hours*.⁴⁸ Nespoutaný životní styl se brzy stal inspirací pro mladou generaci, jež z jazzu učinila ekvivalent modernity, zatímco z jazzmana novodobého romantického hrdinu. René Crevel zmiňuje v románu *Obtížná smrt (La mort difficile)*: „Už tu nejsou cikáni, nýbrž černoši, kteří hrají na saxofon.“ („*Il n'y a plus de tziganes, mais des*

41 Tamtéž, s. 7.

42 Viz Tytell, J. *Nazí andělé*. Přel. Tomáš Zábranský, David Záleský. Olomouc: Votobia, 1996, s. 19.

43 Viz Kerouac, J. *Na cestě*. Přel. Jiří Popel, Jiří Josek. Praha: Argo ; Odeon, 2005.

44 Daybreak Films ; Mill Valley Film group. Jack Kerouac on theve Allen Plymouth show (1985). *Kerouac, the movie (1985)*. [online]. [cit.2008-11-13]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com>>.

45 Viz Séité, Y. cit. d., s. 15.

46 Tanec otroků na plantážích, konec 19. st., jih USA.

47 Roueff, O. *Jazz les échelles du plaisir: Intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*. Paris: La Dispute, 2013, s. 32.

48 Po celonoční práci se zde hráči scházeli za účelem pití a společné improvizace.

nègres qui jouent du saxophone.“)⁴⁹ Je přirozené, že mýtus natolik kontroverzní si brzy našel své odpůrce zejména v řadách starší generace. Léon-Paul Fargue vzpomíná v knize *Meandry* na „*ty kluky, [kteří] v dobrém i ve zlém věřili pouze v to, co bylo moderní.*“ („*ces gaillards [qui] ne croyaient qu'au moderne, en bien comme en mal.*“)⁵⁰ Přesto se přičiněním kritika Hugua Panassiého, zakladatele *Hot Club de France*, první světové organizace podporující činnost jazzových umělců, z Francie brzy stalo jedno z nejvýznamnějších center evropského jazzu.⁵¹ Francouzští interpreti, v čele s houslistou Stephanem Grappelim a kytaristou Django Reinhardtem, se proslavili jako první legendy evropského jazzu.⁵²

Jazz Evropany šokoval zejména svým *fyzickým charakterem*. Jean Cocteau vyjadřuje v komentáři věnovaném představení *Laisse-les tomber!*, jež jako první uvedlo na scénu *music-hall* orchestrální formu *jazz-band*⁵³, údiv nad černošskými tanečními scénami. Vlastními slovy je nazývá „*une certaine danse américaine*“⁵⁴: „*[P. Pilcer et slečna Gaby Deslysová] tančili v tom uragánu rytmů a tamburýn cosi na způsob řízené katastrofy, jež je opijela a oslepovala.*“ („*[M. Pilcer et Mademoiselle Gaby Deslys] dansaient sur cet ouragan de rythmes et de tambour une sorte de catastrophe apprivoisée qui les laissait tout ivres et myopes.*“)⁵⁵ Také Philippe Souppault je fascinován afroamerickou expresivitou, když se roku 1920 v jednom z nočních klubů Montmartru stává svědkem spontánního tance jisté trombonistky Mily. Vzpomínku na tuto událost autor zmiňuje ve sbírce esejů *Terpsikora (Terpsichore)*, konkrétně pak v kapitole *Metamorfóza tanečnice (Métamorphose d'une danseuse)*:

„*Nakonec se jako na povel začla protáčet, poté vyhazovat nohy do vzduchu, rozhazovat pažemi. V jejím tanci nebylo nic divokého, byl spontánní. Tančila pro vlastní potěšení a její radost se zdála velká, bláznivá. Tancovala tak, jako někteří zpívají nebo jiní pískají. Zaznamenal jsem mimochodem, že v tom okamžiku byla opravdu vydána sama sobě. Vědomě či nevědomě, to nemohu vědět. Její tělo náleželo její duši. A to, co jsem viděl [...], byla zpověď, přiznání. Zdálo se, že se osvobodila.*“

(„*Enfin, comme sur un signal, elle se mit à tourner, puis à lancer ses jambes à l'air; à agiter ses bras. Sa danse n'avait rien de sauvage, elle était spontanée. Elle dansait pour son*

49 Crevel, R. *La mort difficile*. Paris: Collection européenne, 1926, s. 9.

50 Fargue, L. *Méandres*. Genève: Milieu du monde, 1946, s. 28.

51 Viz Wasserberger, I. a kol. *Jazzový slovník*. Bratislava-Praha: Štátné hudebné vydavateľstvo, n.p., s. 265.

52 Viz Kajanová, Y. cit. d., s. 7.

53 Tamtéž. *Jazz-band* čerpal z estetiky afroamerické rytmiky. Orchester byl postaven okolo bicí soupravy, nástroje do té doby ve Francii neznámého.

54 „jistý americký tanec“

55 Cocteau, J. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris: Éditions de la Sirène, 1918, s. 21-22.

*plaisir et sa joie semblait grande, folle. Elle dansait comme certains chantent ou d'autres sifflent. Je remarquai à part moi qu'à cet instant elle était véritablement livrée à elle-même. Consciente ou inconsciente, je ne peut pas le savoir. Son corps appartenait à son âme. Et ce que je voyais [...] était une confession, un aveu qu'elle faisait. Elle semblait se délivrer.“*⁵⁶

Asociace s *cake-walk* spolu s Cocteauovým a Soupaultovým svědectvím ukazují, co ve francouzských literátech probudilo zájem o jazz. Nejde snad primárně o hudbu samotnou, nýbrž o její živelný charakter. Jazz totiž představuje absolutní fyzické a duševní vysvobození, „byla opravdu vydána sama sobě“, poskytuje zkušenost umělecky komplexní, „tancovala tak, jako někteří zpívají nebo jiní pískají“, je autentický a spontánní, „tančila pro vlastní potěšení a její radost se zdála velká, bláznivá“.

V nadcházející kapitole jsme se rozhodli využít uvedené kategorizace možného setkávání jazzu a literatury, abychom na vybraných dílech francouzské literatury dokázali zájem francouzských literátů o jazz. V kategorii *jazz* v roli *objektu literárního diskurzu* představíme Pascala Quignarda a jeho *Americkou okupaci (L'occupation américaine)*. Za *jazz* v roli *objektu spisovatelova diskurzu* uvedeme sbírku *Jazzové spisy (Écrits sur le jazz)* Borise Viana. Zástupcem *transferu* bude v této práci báseň „Georgia“ Philippa Soupaulta a spojení četby literárního textu a jazzu nám zprostředkuje Jean Cocteau spolu s orchestrem Dana Parishe.

2.1 Pascal Quignard: Americká okupace (L'occupation américaine)

Pascal Quignard⁵⁷ je především milovníkem barokní hudby. Možná právě tato láska ho přivedla k jazzu, jenž se rovněž vyznačuje technikou improvizace. *Americká okupace (L'occupation américaine)* je v Quignardově tvorbě jediným románem ztvárňujícím jazzovou tematiku. Autor v něm osobitým způsobem navazuje na americký *jazzový román*, jehož tradici přizpůsobuje evropskému sociokulturnímu kontextu.

Román je zasazen do prostředí francouzského městečka *Meung*. Městečko kdysi bývalo součástí provincie *Orléanais*, čímž autor odkazuje na město New Orleans, kolébkou jazzu a jazzových mýtů. Název díla a prostředí tak předznamenávají konfrontaci *novosvětského mýtu* s filozofií Starého kontinentu.

56 Soupault, P. *Terpsichore*. Paris: Les Neuf Muses, 1928, s. 22.

57 (1948-dodnes); fr. spisovatel, violončelista a zakladatel *Festival d'opéra et de théâtre baroque* ve Versailles.

Děj se odehrává na konci padesátých let, tedy v době, kdy Francie hostila dvacet sedm tisíc amerických vojáků.⁵⁸ Patrick Carrion a Marie-José Vire s nadšením dětem vlastním sledují instalaci amerických základen ve městě. Fascinováni *Novým světem* hrdinové brzy zbožňují vše, co je americké. Ve věku šesti let si slibují věčnou lásku, o čtyři roky později plánují společný život v *Novém světě*. Ve věku dospívání přesto dojde v jejich vztahu k odcizení vycházejícímu předně z problematiky sexuální (Marie-José vytrvale odmítá naplňovat Patrickovy sexuální touhy), ale i zájmové (zatímco Marie-José se zajímá o literaturu, Patrick objevuje desky Charlieho Parkera). Americký seržant Will Caberra Patrickovi část po části obstarává bicí soupravu a mladý muž propadá vášni pro hru. Začíná zanedbávat školu a žije výhradně hudbou. Takový životní styl hrdinovi vyčítá především vlastní otec, jenž mu také zakazuje účast na koncertu pořádaném orchestrem americké základny v Dreux. Patrick proto žádá o odvoz seržanta Caberra, jenž v podnapilém stavu umírá při autonehodě. Patrick úspěšně skládá maturitní zkoušku, nicméně jazz provždy opouští. Marie-José, opuštěna a zbavena snů, jež si s Patrickem dlouhá léta budovala, páchá sebevraždu.

Americká okupace navazuje na tradici *jazzového románu* především charakterem *Bildungsroman*. Podle Auda Locatelliho formu výchovného románu naplňuje lépe, než *Mladý trumpetista* (*Young man with a horn*), jelikož nekončí tragickou smrtí hlavního hrdiny, nýbrž odsouzením umění, tedy právě tak, jak je tomu v Goethově románu *Viléma Meistera léta učednická* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*).⁵⁹ Ve třech částech román popisuje vývoj postavy Patricka Carriona: dětství strávené v městečku *Meung* po boku Marie-José; objevení *Nového světa* prostřednictvím vojáků GI's; deziluzi a demystifikaci amerického kultu v části *Secese*; opuštění všeho, co jako adolescent miloval, v části *Nirvana*.⁶⁰

Je pozoruhodné, že *jazzman* není v románu ztělesněn hlavní postavou, nýbrž pianistou Françoisem-Marie Ridelským:

„V jeho hraní bylo něco geniálního. Byla v něm jakási inspirace. Jeho hra byla neuvěřitelně krutá. Zraňovala tělo prudkým a dlouhým tichem, náhlými nelibozvučnými útoky na klávesy. Jeho bohem byl Monk a apoštoly Charlie Parker a Miles Davis. [...] Příliš pil. Byl prvním klukem ve vesnici, který fetoval.“

58 Tzv. GI's.

59 Viz Goethe, J. W. *Viléma Meistera léta učednická*. Přel. Vojtěch Jirátko, Erik A. Saudek. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958.

60 Viz Locatelli, A. cit. d., s. 100-101.

*(„Il y avait quelque chose de génial dans son jeu. Il y avait quelque chose d'inspiré. Son jeu était incroyablement brutal. Il blessait le corps par de brusques et longs silences. Par de soudaines attaques dissonantes sur les touches. Son dieu était Monk. Ses apôtres avaient nom Charlie Parker et Miles Davis. [...] Il buvait trop. Il était le premier garçon du village à se droguer.“)*⁶¹

Thelonious Monk, Charlie Parker a Miles Davis jsou z hlediska *jazzového románu* třemi mýtickými postavami, k nimž se mladí umělci zbožně uchylují a jejichž hru se snaží nabodobit. Alkohol a drogy, stejně jako sklony k sebedestrukci, jsou rovněž tradičním znakem románové postavy *jazzmana*.

Hlavní postava *Americké okupace* je tedy mezi *jazzovými hrdiny* netradiční. Hudba je Patricku Carrionovi pouhou přechodnou fází v hledání identity, nikoliv řešením. Ačkoliv je Patrick daleko schopnější racionálního úsudku, než jeho jazzoví kolegové, určité rysy s nimi sdílí. Jde zejména o sexuální neuspokojenost, „*trval na svém a za touhy, které se již neodvažoval vystavit pohrdavému úsudku Marie-José, se styděl. Ukryval je tak hluboko ve svém nitru, že je ztrácel.*“ („*Il s'obstinait et il avait honte de ses désirs qu'il n'osait plus proposer au jugement méprisant de Marie-José. Il les recelait au fond de lui au point qu'il les y égarait*“)⁶² a nekonformní postoj vůči společnosti, „*Na gymnáziu se Patrick často pouštěl do rychlých potyček a celkem pravidelně býval trestán: nechávali ho po škole.*“ („*Au lycée, Patrick se lançait dans de brusques et de fréquentes bagarres et il était assez régulièrement puni: il était retenu*“).⁶³

Jazz je v románu také příčinou kulturního a generačního nedorozumění⁶⁴. Hudba jako prostředek k okamžitému fyzickému a duševnímu osvobození zde stojí v opozici vůči klasické hudbě:

„Vidět hrát jazz bylo osvícením. Tuto hudbu již dříve slyšel, ale odhalení její každodenní, živoucí podoby připadalo Patrickovi nepopsatelné, byl to naprosto výjimečný zážitek. [...] Byl to pravý opak napětí a náročnosti koncertů klasické hudby, které měl možnost slyšet v Orleánu. Patrick si nikdy nedokázal představit, že by hudba mohla být tělesným smutkem; okamžitým propojením těch, kdo hrají, s těmi, kdo poslouchají, jako by byli jedním tělem; příležitostí nadechnout se a rozhýbat všechny končetiny; možností vyjádřit

61 Quignard, P. *L'occupation américaine*. Paris: Éditions du Seuil, 1994, s. 62.

62 Tamtéž s. 35.

63 Tamtéž, s. 34.

64 Viz Locatelli, A. cit. d., s. 64.

nahodilost okamžiku [...] způsobem, jak žít naplno. “

(„ Voir jouer du jazz fut une illumination. Il avait déjà entendu cette musique mais la découvrir improvisée, quotidienne, vivante fut pour Partick une expérience si extraordinaire qu'elle lui parut incommunicable. [...] C'était l'exact contraire de la contention et de la prétention des concerts de musique classique qu'il avait pu entendre à l'Orléans. Patrick n'avait jamais imaginé que la musique pût être cela: une tristesse de corps; un lien immédiat associant sur le champ ceux qui jouaient à ceux qui écoutaient comme s'ils formaient un seul corps; une façon de respirer et de mouvoir tous ses membres; une possibilité de prendre au mot le hasard d'un instant [...] une façon de vivre plus intense. “)⁶⁵

Příkladem konfrontace dvou generací je scéna, v níž Patrickův otec hrdinu vybízí k četbě životopisu Johanna Sebastiana Bacha slovy: *„Existují i jiné hudby, než ty, jež se mají za živé.“* (*„Il y a d'autres musiques que les musiques qui se croient vivantes.“*).⁶⁶ Patrick na to odpovídá: *„Kašlu na to, že se před tisíci lety vyjádřil v úžasných dílech někdo jiný než já. Já se chci vyjádřit sám.“* (*„Je me fous que d'autres que moi se soient exprimés dans des oeuvres magnifiques il y a cent milles ans. Moi, je veux m'exprimer moi.“*)⁶⁷

Quignard zvolené téma přizpůsobuje myšlení a kontextu, v němž se nachází evropský čtenář. Na základě historických faktů vykresluje příchod jazzu a jeho přijetí v Evropě. Ukazuje, že žánr v evropském pojetí podléhá racionalitě a skepsi, jazzové mýty jsou konfrontovány s realitou a jazzoví hrdinové podléhají deziluzi. Autor pracuje s opozicí dvou kultur, stejně jako dvou generací. V literární práci se ovšem drží roviny tematické: jazz zde ve větší míře jazyk nezasahuje.

2.2 Boris Vian: Jazzové spisy (Écrits sur le jazz)

V podkapitole věnované *jazzu* v roli *objektu spisovatelova diskurzu* jsme se rozhodli analyzovat dílo jednoho z nejvýznamnějších francouzských jazzových kritiků a literátů, Borise Viana. Henri Salvador v osobním rozhovoru s Noëlem Arnaudem zmiňuje, že Boris Vian *„[...] byl zamilovaný do jazzu, žil jen pro jazz, chápal, vyjadřoval se pouze prostřednictvím jazzu.“*⁶⁸

65 Tamtéž, s. 52.

66 Quignard, P. cit. d., s. 162.

67 Tamtéž.

68 Vian, B. *Écrits sur le jazz*. Paris: Le livre de poche, 2009, s.7. „[...] était amoureux du jazz, ne vivait que pour le jazz, n'entendait, ne s'exprimait qu'en jazz.“

Svou vášeň pro jazz Boris Vian objevil v orchestru Clauda Abadieho, kde od roku 1942 působil jako trumpetista. Stal se členem *Hot Club de France*, takže byl přítomen na všech důležitých koncertech své doby. Prostřednictvím Jeana-Paula Sartra se dostal do centra intelektuálního dění *Saint-Germain-des-Prés*, kde se brzy stal uznávaným znalcem jazzu a americké kultury, a v *Club Saint-Germain* dokonce založil vlastní jazzový orchestr. Roku 1950 hru ze zdravotních důvodů opustil a svou činnost plně zasvětil práci jazzového kritika a kulturního organizátora. Jeho jméno je spojeno se všemi velkými jazzovými událostmi poválečné Francie: v *Néo-Club Ciné-Art* hodnotil jazzové filmy, v klubu *Saint-Germain* organizoval koncerty a konference, běžně spolupracoval také na rádiových pořadech věnovaných jazzu. Bohatá byla rovněž Vianova publikační činnost v *Jazz News*, *Spectacles*, *Midi Libre*, *Combat*, *Radio 49* či *Jazz Hot*.⁶⁹

Claude Rameil hodnotí v přemluvě k *Jazzovým spisům (Écrits sur le jazz)* Vianův styl jako přesný a spolehlivý.⁷⁰ Charles Delaunais naopak vyzdvihuje charakter literárně-popularizační, jímž se Vianova tvorba liší od publikací jazzových znalců své doby:

„Když začal *Jazz Hot* znovu vycházet, požádal jsem Borise o pár článků. Často se ujímal (bez reptání) nevděčné úlohy hovořit o francouzských muzikantech, tématu, které každý jiný přispěvatel časopisu odmítal. S cílem oživení obecně strohé časopisecké prózy jsem jej požádal, aby nechal volný běh své otevřenosti, jež odrážela jeho suchý humor.“⁷¹

Z tvrzení vyplývá, že Vian, bytostný satirik, disponoval výjimečným talentem odlehčit a pobavit. Zábavnou a estetickou formou dokázal i nezasvěceného čtenáře nadchnout jak pro americké, tak pro francouzské hudebníky. Pravděpodobně z tohoto důvodu ho Claude Rameil považuje za jednoho z největších popularizátorů francouzské jazzové tvorby.⁷²

Dokladem informační i estetické kvality Vianových kritik jsou stále vycházející sbírky. Citujme právě *Jazzové spisy (Écrits sur le jazz)*, z nichž jsme čerpali při volbě ukázky. Vybrali jsme úryvek z komentáře věnovaného francouzskému orchestru Tonyho Proteaua:

„Jsou lidé, kteří dokáží odradit od práce pětadvacet osob, včetně jich samotných. Dále

69 Viz Vian, B. *Écrits sur le jazz*. Paris: Le livre de poche, 2009, s. 8-9.

70 Viz Tamtéž.

71 Delaunay, C. *Delaunay's Dilemma, de la peinture au jazz*. Mâcon: Editions W, 1985, s. 204-205. „Lorsque *Jazz Hot* reprit sa parution, je demandai à Boris d'écrire quelques articles. Il s'acquittait le plus souvent (sans récriminer) de la tâche ingrate de parler des musiciens français, sujet dont aucun autre collaborateur de la revue ne voulait. Pour égayer la prose généralement austère de la revue, je lui demandai de laisser libre cours à cette veine franchement humoristique qui reflétait si bien son côté constamment pince-sans-rire.“

72 Viz Vian, B. cit. d., s. 9.

lidé, kteří se nenechají donutit k žádné formě činnosti ani pětadvaceti pracujícími osobami. Nakonec jsou tací, kteří neváhají zaměstnat pětadvacet osob najednou. Tony Proteau patří spíše k té třetí skupině. Jednoho dne si řekl, že bude mít velký jazzový orchestr – trvalo mu to roky – ale dokázal to. Dokázal to jako mladý, protože začal brzy. Protože je tvrdohlavý jako mezek. [...] Já jsem ovšem z těch, kteří jsou přesvědčeni, že swing v podání bílého orchestru může být opravdový. [...] Poslechněte si Tonyho a povězte mi, zda jsem se spletl.“

*(„Il y a des gens qui empêchent vingt-cinq personnes, y compris eux mêmes, de travailler. D'autres à qui vingt-cinq personnes qui travaillent ne peuvent faire faire quoi que ce soit. D'autres enfin à qui cela ne fait pas peur d'en amener vingt-cinq à s'employer à fond. Tony Proteau est plutôt un levier du troisième genre. Il s'est dit un jour qu'il aurait un grand orchestre de jazz – il lui a fallu des années – mais il y est arrivé. Il y est arrivé jeune parce qu'il a commencé tôt. Parce qu'il est têtu comme une mule. [...] Mais je suis de ceux qui pensent que le swing d'un orchestre blanc peut être réel. [...] Écoutez Tony et dites-moi si je me suis trompé.“)*⁷³

Vian svůj komentář nezahajuje fakty, nýbrž anekdotou, v níž neváhá Proteauvi věnovat úsměvný přívlastek „tvrdohlavý jako mezek“. Vyzdvihuje kvality orchestru a ohrazuje se vůči často uváděné kritice jazzu v podání bílých Evropanů. Komentář uzavírá familiární výzvou k poslechu Tonyho orchestru: „*Poslechněte si Tonyho a povězte mi, zda jsem se spletl.*“

2.3 Philippe Soupault: Georgia

Jakkoli se surrealismus po vzddoru Freudově prohlašuje za směr „úplně nehudební“,⁷⁴ z pohledu Yannicka Séitého je jazzová improvizace natolik blízká myšlence automatického psaní, že si u něho Desnos či Leiris vysluhují přívlastko *jazzmani slova*.⁷⁵

Básník Robert Goffin přesto zdůrazňuje, že jazz a surrealismus jsou dvě odlišné umělecké formy. Ačkoli spolu nemají přímý vztah, sdílí společnou uměleckou koncepci spočívající v potřebě „*zrušit rozumovou kontrolu, aby uvolnila prostor spontánním projevům podvědomí.*“⁷⁶ Sdílená koncepce vysvětluje Soupaultovu fascinaci tancem černé Mily, jenž sotva vychází z technické zdatnosti mladé tanečnice. Autor obdivuje spontánní projev podvědomí, který Mila v popsané scéně předvádí s nejvyšším možným stupněm autenticity.

73 Vian, B. cit. d., s. 588-589.

74 Freud, S. *Letter to M. Bonaparte*, 06.12.36. In *letters of Sigmund Freud, 1873-1939*. „Ganz unmusikalisches“

75 Viz Séité, Y. cit. d., s. 130.

76 Goffin, R. *Jazz et surréalisme*. *Amérique, Jazz* 47, n°5, 1947, s. 61-63. „neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient“

Jelikož surrealismus projevuje zájem předně o improvizaci, není prioritou hledat v surrealistických textech jazz na poli tematickém. Ačkoli v Soupaultově básni „Georgia“ jazz není *označovaným*, struktura básně naznačuje přítomnost jazzu *označujícího*.

Georgio

Nespím, Georgio

Střílím šípy nocí Georgio

Čekám Georgio

Světlo je jako sníh Georgio

Sousedím s nocí Georgio

[...]

(„*Georgia*

Je ne dors pas, Georgia

Je lance des flèches dans la nuit, Georgia

J'attends, Georgia

Le feu est comme la neige, Georgia

La nuit est ma voisine, Georgia.

[...]”)⁷⁷

Opakované slovo *Georgia* slouží v básni jako jediný obsahově i formálně jednotící prvek. Navzdory absenci rýmu udává veršům rytmus a zvukomalebnost. Serge Fauchereau takovou techniku přirovnává k tradici černých spirituálů: „*báseň Georgia se tak rozvíjí obnažená, bez obrazů, jediné opakování jednoho slova jí udává fascinující rytmus připomínající černošské spirituálové litanie, na něž Soupault čas od času rád odkazuje.*“⁷⁸ Opakovanou část lze z hlediska hudební terminologie nazvat rovněž *riffem*. Podle *Oxfordského slovníku* se jedná o termín užívaný v populární hudbě a jazzu jako označení pro „*krátkou opakující se frázi, hrávanou napříč akordy a harmoniemi či užívanou jako podklad pro sólovou improvizaci.*“⁷⁹

Yannick Séité přichází s tvrzením, že Soupaultem užitě opakování odkazuje na skladbu

77 Soupault, P. *Georgia Épitaphes Chansons, et autres poèmes*. Paris: Gallimard, 1984, s. 24.

78 Fauchereau, S. *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes: Domaine français*. Paris: Denoël, 2002, s. 135. „le poème Georgia avance ainsi, dépouillé, sans images, la seule répétition d'un mot imposant un rythme fascinant comme dans les litanies des negro spirituals auxquels Soupault aime parfois se référer.“

79 Proffitt, M. Riff. In *Oxford English Dictionary*. [online]. Dostupné z: <<http://www.oxforddictionaries.com>>. „a short repeated phrase [...] frequently played over changing chords or harmonies or used as a background to a solo improvisation“

Georgia nahranou roku 1922 orchestrem Paula Whitmana,⁸⁰ v pařížském Théâtre des Champs-Élysées živě interpretovanou v létě roku 1926. Nejvýraznějším prvkem skladby je podle všeho skupina sedmi not,⁸¹ jež v průběhu skladby uzavírá některé z frází. Séité strukturu i roli těchto sedmi not přirovnává k opakovanému slovu *Georgia*. Nevděčí-li báseň skladbě za svou strukturu, tvrdí Séité, pak bezesporu za formu, jež je v rámci sbírky unikátní. Zvukomalebnost a absence obrazů ji totiž staví vně surrealistickou linii sbírky.⁸²

2.4 Jean Cocteau: Zlaté rouno (La Toison d'or)

Dvacátá léta se nesou v duchu rychlého rozvoje audiotechniky: akustické nahrávání je nahrazeno elektronickým a mikrofon se stává novým prostředkem zvukového snímání, jenž dokáže zachytit nuanci, emoci, dech či šepot, a tak otevírá možnosti široké škále mluvčích a zpěváků, stejně jako intimně výrazových prostředků.⁸³ První výsledek elektronického nahrávání je ve Francii představen roku 1926 společností Columbia.⁸⁴ Zatímco nahrávací společnosti vidí v nové technologii konkurenci akustické reality, Jean Cocteau ji vnímá jako šanci pro novou interpretaci reality.

Cocteau, známý jako milovník jazzu a literatury, přichází s myšlenkou nové umělecké formy, bezprostředního spojení jazzu a poezie. Yannick Séité v kapitole *Cocteau básník fonograf (Cocteau poète phonographe)* uvádí: „Cocteau byl prvním v Evropě a bezpochyby také na světě, kdo se pokusil o setkání básnického textu a jazzové hudby.“⁸⁵ Autor tuto svou myšlenku vůbec poprvé rozvíjí ve sbírce *Opium*. Uvádí v ní, že elektronické nahrávání nabízí prostor pro „*Improvizované rozmístění slov, štěstí emoce, nahodilé střetávání vážných slov a tanečního orchestru, pomník postavený náhodě.*“⁸⁶ Dále stanovuje kritéria pro výběr textu a jeho realizaci: „*Vyhnout se básním ve stylu Žalmů, přiklonit se k básním z Opery, jediným, které jsou dostatečně pevné, aby se obešly bez gesta, mimiky, lidského fluida, aby obstály vedle trumpety, saxofonu nebo černošského bubnu. [...] Mluvit potichu velmi blízko mikrofonu. Přiblížit mikrofon ke krku.*“⁸⁷

80 Viz *Classique Mood Experience. Paul Whitman and His Orchestra – Georgia (1922)*. [online]. [cit. 2013-01-20]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com>>. Hovoříme o skupině sedmi not zaznívajících v čase 0:34.

81 Střídavě interpretována banjem, pianem, saxofony a trubkami.

82 Viz Séité, Y. cit. d., s. 135.

83 S mikrofonem nahrávání přestává být omezené na velké hlasy typu Edith Piaf.

84 Viz tamtéž, s. 82-83.

85 Séité, Y., cit. d., s. 77. „Cocteau est le premier en Europe, et sans doute même au monde, à tenter l'expérience de la rencontre du texte poétique et de la musique de jazz.“

86 Cocteau, J. *Opium: Deník jedné detoxikace*. Přel. Petr Janus. Praha: RUBATO, 2011, s. 137.

87 Tamtéž.

Roku 1929 Cocteau projekt uskutečňuje a spolu s orchestrem Dana Parishe nahrává pro společnost Columbia vybrané básně sbírky *Opera*.⁸⁸ Výběr textů je dokonale podřízen stanoveným kritériím: „Zloději dětí“ („Les Voleurs d'enfants“) a „Zlaté rouno“ (La Toison d'or)⁸⁹ jsou z autorova hlediska básně *dostatečně pevné, [...] aby obstály vedle trumety, saxofonu nebo černošského bubnu*.“

Báseň „Zlaté rouno“ nedisponuje rýmem, nýbrž asonancí a repeticí. V lexiku zaznamenáváme častý výskyt fonému [e], jenž básni dodává charakter spíše rytmický, než melodický. Podobně jako u Soupaultovy básně „Georgia“ se tak dostáváme k afroamerické hudbě, jež staví na rytmickém opakování drobných elementů. Yannick Séité nám podává podrobný popis průběhu nahrávání. Ukazuje, že Cocteau nenechává realizaci četby náhodě a předem text člení tak, aby rytmus přednesu korespondoval s hudebním podkladem: „*Vlna, vlna / dávnověká. / Uválená / z nedohledna. / rozrývaná / a plynulá / je ta vlna / dávnověká.*“ („*Bouclée, bouclée / l'antiquité. / Plate et roulée, / l'éternité.*“)⁹⁰ Čtyřslabičné skupiny korespondují s jazzem, ve své době hrávaném ve čtyřčtvrtovém taktu s důrazy na střídání *off beatů* a *beatů*.⁹¹ Opakování fonému [e]⁹² zajišťuje textu požadovanou rytmickou tvrdost.⁹³

Četbu doprovází autorská skladba Dana Parishe *Holidays*. Struktura skladby je tradičně vystavěna okolo témat A a B, jež jsou prokládána mezihrami a uzavřena *codou*. Cocteau se ocitá v pozici improvizujícího sólisty: zatímco prolog je básníkem přednesen do ticha, s uvedením orchestru se v sólech postupně střídají saxofony, trumpety a slovo. *Coda* je provedena samotným orchestrem v klasickém stylu dvacátých let.⁹⁴

Z hlediska kategorie *transferu* báseň sama o sobě vykazuje všechny charakteristiky jazzového textu. Je proto zřejmé, že reálné setkání s jazzovým orchestrem není v jejím případě nezbytné. Hlavní problém ovšem spočívá ve zvuku. Stanovení kritéria pro výběr textu „dostatečně průbojného“ naznačuje Cocteauvu nejistotu, zároveň pak vědomí, že jazz několikanásobně přesahuje lidský hlas v jeho přirozené frekvenci. Dle Séitého je tato skutečnost pro projekt osudnou:

88 Séité, Y. cit. d., s. 76.

89 Columbia LFX. Jean Cocteau La Toison d'or Opéra Orchestre Dan Parish (le 12 mars 1929). [online]. [cit. 2013-10-30]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=iHOcascohSI>>.

90 Cocteau, J. *Opéra: Oeuvres poétiques 1925-1927*. Paris: Librairie Stock ; Delamain et Boutelleau, 1927, s. 34.

91 Viz Séité, Y. cit. d., s. 90.

92 V českém překladu nahrazeno fonémem [a].

93 Viz Séité, Y., cit. d., s. 91.

94 Viz Séité, Y., cit. d., s. 92.

„V konkurenci orchestru Cocteau přidává na hlas a začíná řečnit tónem naléhavějším, než je pro něho přirozené – můžeme tak soudit dle oznámení proneseném v tichu. Není totiž jisté, zda je tento hlas [...] opravdovým výsledkem zvládnuté spolupráce.“⁹⁵

Důkazem neúspěchu je dobová kritika tehdy osmnáctiletého Panassiého, jenž se v revue *Jazz tango* k desce vyjadřuje slovy: „[Cocteau] uprostřed bouchání rytmiky [...] a zpěvu saxofonů.“⁹⁶ Séité se k projektu rovněž staví kriticky: „Vzhledem k tomu, že tyto dvě vyjadřovací formy jsou vzájemným protikladem, je zřejmé, že se pokus nezdařil.“⁹⁷

V závěru kapitoly shrňme, jakým způsobem francouzští literáti přistupují k jazzu. Pascal Quignard a Boris Vian jej ztvárňují jako téma. Oba jsou nuceni čelit kulturním rozdílům, nepochopení a předsudkům ze strany evropského publika. Quignard v *Americké okupaci* proto upravuje stereotyp *jazzového hrdiny* vzhledem k evropskému sociokulturnímu kontextu. Vian u francouzského publika jazz popularizuje prostřednictvím jazzových kritik, jinak strohého žurnalistického stylu. Soupault a Cocteau pojímají jazz jako prostředek k dosažení estetického cíle. Ačkoliv v básni „Georgia“ nenalzáme jedinou přímou referenci, inspirace jazzovou improvizací je v užití struktury evidentní. Cocteau vytváří podobně zdařilý *jazzový text*, efektivita spojení s orchestrem Dana Parishe ovšem zůstává předmětem k diskuzi. V případě Soupaulta i Cocteaua berme v úvahu, že pracují s jazykem, jenž je jazzu cizí, a výsledek může ztratit na autenticitě. Hovoří-li Mezz Mezzrow o intimitě vztahu slova a afroamerické hudby, přirozeně odkazuje na anglický jazyk.⁹⁸

3. CHRISTIAN GAILLY JAKO SYNTÉZA

Jako syntézu možných přístupů uveďme Christiana Gaillyho, autora, jenž jazz zapojuje jak do literárního obsahu, tak do formy. V rámci jednoho díla uplatňuje dvě nejdůležitější kategorie setkání jazzu a literatury: *jazz* v roli *objektu literárního diskurzu* a *transfer*. V první části kapitoly se zaměříme na autorův život a dílo, v samotné analýze pak výhradně na výskyt jazzu v obsahu a formě románu *Be-bop*.

95 Tamtéž, s. 93. „Concurrencé par l'orchestre, Cocteau force la voix pour se faire entendre et se met à déclamer sur une tonalité plus aiguë que celle qui lui est coutumière – on peut en juger par l'annonce, faite dans le silence. Or il n'est pas sûr que cette voix [...] soit véritablement le produit d'une collaboration maîtrisée.“

96 Panassié, H. Jean Cocteau et le jazz. *Jazz Tango*, 2 année, n°3, 1931, s. 12. „[Cocteau] au milieu des martellements [...] rythmiques et du chant des saxophones.“

97 Séité, Y. cit. d., s. 93. „il est donc certain que, les deux formes d'expression semblant se contrarier, cette expérience est un échec.“

98 Viz poznámka č. 4.

3.1 Život a dílo

„Píši tak, jelikož takový jsem.“⁹⁹

Christian Gailly zde vyjadřuje stanovisko, jež zaujímá k vlastní tvorbě. Tvrdí, že teprve s literaturou objevil pravou podstatu své existence a poprvé začal žít plnohodnotným životem. Původně totiž toužil být pilotem, ale trpěl krátkozrakostí, na profesionálního saxofonistu měl slabý dech a do psychoanalytické poradny mu nikdy nezavítal jediný pacient.¹⁰⁰ Tento autor patnácti románů,¹⁰¹ vydaných v letech 1987-2012 pod křídly Jerôma Lindona, se řadí spolu s Jeanem Echenozem a Jeanem-Philipem Toussaintem mezi přední autory nakladatelství Minuit.¹⁰²

3.1.1 Život: přes jazz a psychoanalýzu k literatuře

Christian Gailly se narodil roku 1943 v Paříži. Jako dítě snil o kariéře pilota, brzy se však ukázalo, že takový sen je nerealizovatelný z důvodu krátkozrakosti. Když pak v šestnáci letech objevil jazz a poprvé uchopil tenorsaxofon darovaný otcem, bylo rozhodnuto. Pod vlivem velikánů, mezi které se řadil například Charlie Parker, nastalo období přibližně deseti let, kdy Gailly působil jako poloprofesionální saxofonista. Brzy ovšem zjistil, že v hudbě nenajde obživu ani vytoužené naplnění, a tak roku 1968 milovaný saxofon odložil.

„Toužil jsem být výtečným muzikantem, měl jsem předpoklady, přátelé se domnívali, že jsem výjimečně nadaný, ale ti nebyli muzikanty. Setkal jsem se s velikány, takže můžete hledat, v tomto domě není jediný saxofon.“¹⁰³

Oženil se a po dobu tří let pracoval jako topenař. Jelikož se však utrpení způsobené delší hudební nečinností začínalo jevit jako neúnosné, rozhodl se Gailly pro studium psychoanalýzy jako možného řešení právě probíhající existenciální krize.

99 Bricco, E. - Jérusalem, C. *Christian Gailly « l'écriture qui sauve »*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, s. 7. „J'écris les choses comme ça, parce que je suis comme ça.“

100 Cunha, A. Christian Gailly: La beauté n'est pas transmissible. *Le monde des livres. Le Monde*. [online]. [cit. 2010-01-21]. Dostupné z: <<http://www.lemonde.fr>>.

101 *Dit-il* (1987), *K. 622* (1989), *L'Air* (1991), *Dring* (1992), *Les Fleurs* (1993), *Be-Bop* (1995), *L'Incident* (1996), *Les Évadés* (1997), *La Passion de Martin Fissel-Brandt* (1998), *Nuage rouge* (2000), *Un soir au club* (2001), *Dernier amour* (2004), *Les Oubliés* (2007), *Lily et Braine* (2010), *La Roue et autres nouvelles* (2012).

102 Viz *Le Monde.fr* avec AFP. L'écrivain Christian Gailly est mort. *Disparitions. Le Monde*. [online]. [cit. 2013-10-07]. Dostupné z: <<http://www.lemonde.fr>>.

103 Harang, Jean-Baptiste. Christian Gailly entre le jazz et l'âge avoué. *Libération*. [online]. [cit. 2002-10-01]. Dostupné z: <<http://www.liberation.fr>>. „J'aurais voulu être un excellent musicien, j'avais des dispositions, des amis pensaient que j'étais exceptionnellement doué, ceux-là n'étaient pas musiciens. Des grands, j'en ai rencontré, alors, vous pouvez chercher, il n'y a pas le moindre saxophone dans cette maison.“

„V době po roce 68 to mohlo projít bez povšimnutí, bylo to v módě, někteří začínali s analýzou ze zvědavosti. Já jsem však procházel obdobím velkého psychického utrpení. Chtěl jsem zjistit, jak je možné tolik trpět, zjistit, odkud přichází má záliba v neúspěchu, neúspěchu v dětství, v lásce, v hudbě.“¹⁰⁴

Roku 1971 začal Gailly znovu hrát, následkem opakovaných neúspěchů se však rozhodl hudbu opustit definitivně. O devět let později, ve věku třiceti sedmi let, zřídil v Kremlin-Bicêtre, místě svého bydliště, psychoanalytickou poradnu. Další sen, který se nikdy neuskutečnil.

„Nebyl jsem připraven, bylo to finančně náročné, nejsem lékař a navíc ta zodpovědnost za druhé... neuspěl jsem, přesto šlo o neúspěch, jenž vás vyléčí ze záliby v neúspěchu. Vzpomínám si na jednu terapii, kde jsem to možná přeháněl. Můj terapeut mi řekl: měl byste to napsat. Myslím, že právě tak jsem se stal spisovatelem.“¹⁰⁵

Ještě roku 1980 proto Gailly poradnu zavřel a veškerý čas začal věnovat psaní. Dlouhá léta plná neúspěchů změnil zájem Jerôma Lindona z nakladatelství Minuit, jehož prostřednictvím došlo roku 1987 k vydání prvního románu *Dit-il*.⁷ Návázání této spolupráce se stalo osudným a Gailly zůstal nakladatelství Minuit věrný až do své smrti dne 4. října roku 2013.¹⁰⁶

3.1.2 Dílo: Literatura jako útočiště

Gaillyho spisovatelské počátky se jevily nesnadnými zejména proto, že v literatuře neviděl cíl, nýbrž prostředek k nalezení vlastní identity. Není divu, že autor, jenž v rozhovoru s Christine Jérusalem otevřeně přiznává, že se nikdy dříve o literaturu nezajímal, se zpočátku setkával s řadou překážek. Navzdory desítkám zničených stránek a spisů, o něž nestál ani on sám, však vytrval. Vzhledem k prožitým zklamáním totiž literaturu vnímal jako svou poslední šanci.¹⁰⁷ O počátečních těžkostech se Gailly vyjadřuje komplexněji v rozhovoru s Jeanem-

104 Tamtéž. „A l'époque, après 68, ça pouvait passer inaperçu, c'était à la mode, certains commençaient une analyse par curiosité. Non, j'étais dans une période de grande souffrance psychique. J'avais envie de savoir pourquoi il était possible de tant souffrir, de savoir d'où me venait cette passion pour l'échec, ces échecs de l'enfance, de l'amour, de la musique.“

105 Tamtéž. „Je n'étais pas prêt, c'était difficile économiquement, je ne suis pas médecin, et puis, cette responsabilité des autres... c'était un échec, mais de cette sorte d'échec qui guérit du goût de l'échec. Je me souviens d'une séance où j'en faisais peut-être un peu trop, mon thérapeute m'a dit: vous devriez l'écrire. Je pense que c'est ainsi que je suis devenu écrivain.“

106 Viz Le Monde.fr avec AFP. L'écrivain Christian Gailly est mort. Disparitions. *Le Monde*. [online]. [cit. 2013-10-07]. Dostupné z: <<http://www.lemonde.fr>>.

107 Viz Harang, Jean-Baptiste. Christian Gailly entre le jazz et l'âge avoué. *Libération*. [online]. [cit. 2002-10-01]. Dostupné z: <<http://www.liberation.fr>>.

Claudem Lebrunem:

„Napodobovat ve zpěvu a hraní mi vždy připadalo přirozené. Psát ne, to nebylo možné, znamenalo to míchat se do jiného světa. Když se mi jednou dostala do rukou Aragonova kniha, která se myslím jmenovala Nikdy jsem se nenaučil psát aneb Incipit a v ní jsem našel první stránku Beckettova Nepojmenovatelného, bylo to, jako bych procítl. Našel jsem spisovatele, který si dovoluje psát, a psát tak, jak se zpívá, podle sluchu, vzpomeňte si, něco jako: napiši vám, že psát nemohu a budu to opakovat...“¹⁰⁸

Gaillyho ukotvení v literatuře spočívá v nalezení osobní a umělecké svobody. Předně autor získal prostor a způsob, jakým se *vypsat* z neúspěchů, které jej od dětství provázely. Jak sám zmínil v rozhovoru s Elisou Briccovou, každý jeho román se dá vnímat jako osobní zpověď či autoportrét, *„tak trochu jako Rembrandt kupříkladu nebo jakýkoliv jiný malíř, který maluje sám sebe.“*¹⁰⁹ Vůbec poprvé se také Gailly oprostil od pocitu, že není schopen samostatně tvořit. V hudbě totiž natolik přilnul ke hře svých vzorů, že se od jejich napodobování již nikdy neodpoutal. Je možné, že za úspěšným nalezením autorovy identity stála zčásti jeho literární nevzdělanost, jež mu dodala odvahu spontánně a osobitě tvořit,¹¹⁰ zčásti pak irský spisovatel Samuel Beckett a jeho inspirativní výrok *„napiši vám, že psát nemohu a budu to opakovat...“*. Ačkoliv se v rozhovoru s Christine Jérusalemové dozvídáme, že Gaillyho texty se zpočátku kritice zdály příliš *beckettovské*, je zřejmé, že i z potřeby napodobovat se náš autor časem *vypsal*.¹¹¹

3.1.3 Literární jazzman

Na otázku, jakou roli plní v Gaillyho díle hudba, autor odpovídá:

„[hudba] mohla být cestou k seburčení...dokonce sehrála důležitou roli v mé tvorbě [...] Ale až v knihách jsem našel jakousi identitu, důležitou pro lidi jako jsem já, pro ty, co si mysleli, že v tomto světě nemají místo. [...] mít ve světě své místo pro mě znamená být svůj a

108 Tamtéž. „Chanter, jouer de la musique, cela m'avait semblé naturel, comme un travail d'imitation. Écrire, non, ce n'était pas permis, c'était se mêler d'un autre monde. Et puis, un jour, j'ai eu entre les mains un livre d'Aragon, qui s'appelait, je crois, Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit, et là-dedans il y avait la première page d'un Beckett, l'Innommable, ce fut comme une révélation, je découvrais un écrivain qui s'autorise à écrire, écrire comme on chante, d'oreille, souvenez-vous, quelque chose comme: je vais vous écrire que je ne peux pas écrire, et je vais le répéter...“

109 Bricco, E. - Jérusalem, C. cit. d., s. 174. „un petit peu comme Rembrandt par exemple ou comme n'importe quel peintre qui se peint lui-même“

110 Viz Bricco, E. - Jérusalem, C. cit. d., s. 173-174.

111 Viz Bricco, E. - Jérusalem, C. cit. d., s. 172.

být slyšen.“¹¹²

V uvedené citaci Gailly roli hudby ve vztahu k nalezení identity potlačuje. Přesto je třeba podtrhnout tři jím vyřčená spojení: *mít své místo ve světě, mít svůj styl a být slyšen*. Ta dle Rosy Galli Pellegriniové plně odpovídají sociální definici jazzu.¹¹³ Jakkoli se tedy může zdát, že Gailly hudbu opustil, ve své podstatě do konce života jazzmanem zůstal. To jazz jeho rukopisu vtiskl osobitost a styl, změnily se pouze výrazové prostředky. Gailly zůstal jazzmanem hledajícím místo ve světě, jazzmanem přenášejícím *swing* z klapek saxofonu na klávesy psacího stroje.

3.2 Analýza

Aby čtenář nezůstal u roviny teoretické a poznal v praxi, jakým způsobem Christian Gailly pracuje, podrobíme analýze vybranou pasáž románu *Be-bop*,¹¹⁴ jenž spolu s *Jeden večer v klubu (Un soir au club)*¹¹⁵ autorovi vynesl přívlastek *écrivain jazzophile*.¹¹⁶ Nejprve představíme samotný titul jako extraliterární referenci předpovídající charakter románu. Dále shrneme děj a strukturu, do níž situujeme vybranou pasáž. V samotné analýze se pak zaměříme na zapojení jazzu do obsahu a formy.

3.2.1 Be-bop, titul příznakový

Be-bop, autorův v pořadí šestý román, se k jazzu hlásí již svým titulem. Tento styl založený saxofonistou Charliem Parkerem, pianistou Thelonioselem Monkem, trumpetistou Dizziem Gillespiem, v počátcích i Milesem Davisem, tedy muzikanty pravidelně kritikou zmiňovanými v souvislosti s Gaillyho romány, se v jazzových klubech Saint Germain objevuje těsně po druhé světové válce. Vyznačuje se zejména rebelskou snahou navrátit jazz k jeho kořenům: fúze evropské harmonie a afrického rytmu, užívání náhody a včleňování nepředvídatelnosti do harmonických struktur, redukce melodie či povýšení improvizace na

112 Lebrun, Jean-Claude. Reprendre les éternelles histoires. Entretien avec Christian Gailly. In *L'humanité*. [online]. [cit. 2002-10-01]. Dostupné z: <<http://www.humanite.fr>>. „[la musique] aurait pu être une manière de se trouver une identité dans le monde [...] (elle) a même beaucoup compté dans mon écriture [...] C'est avec les livres que j'ai trouvé un semblant d'identité. C'est important pour des gens comme moi, qui ont toujours pensé qu'ils n'avaient pas de place dans le monde [...] avoir une place dans le monde, pour moi c'est posséder un style, se faire entendre.“

113 Viz Bricco, E. - Jérusalem, C. cit. d., s. 138.

114 Viz Gailly, C. *Be-bop*. Paris : Minuit, 1995.

115 Gailly, C. *Un soir au club*. Paris : Minuit, 2002.

116 Navrhujeme překlad *spisovatel milující jazz*.

uměleckou formu, to vše učinilo z *be-bopu* synonymum moderního jazzu.¹¹⁷ Příkladem rebelie *be-bopu* může být invence *flatted fifth* neboli *blue note*, zvýraznění pátého stupně, jež by o několik let dříve bylo z melodicko-harmonického hlediska považováno za mylné. Ani samotný termín *be-bop* nevybočuje z nespoutanosti daného stylu, nejčastěji je totiž spojován s „nesmyslnými slabikami“ sketového zpěvu, vokální formy jazzové improvizace.

Teprve šedesátá léta znamenají konec *be-bopu*. Na scéně se objevuje nový styl *cool*, následně pak *free*, hudba chaosu reagující na nedostatek jistoty, jenž tou dobou začíná otrásat západní kulturou. Na anti-harmonické tendence *free-jazzu* reaguje rovněž literární prostředí. Odmítání akademické harmonie se projevuje prostřednictvím gramatického a syntaktického rozvolnění textů, z francouzských autorů jmenujme například Raymonda Queneaua či Michela Butora. Pravděpodobně díky ideologii *free-jazzu* se v sedmdesátých letech, v době těsně předcházející Gaillyho nástup do světa literatury, *be-bop* navrací do centra dění, tentokrát v podání bílých muzikantů, právě takových, jaké najdeme v Gaillyho románech *Be-bop* a *Jeden večer v klubu (Un soir au club)*.¹¹⁸

Shrnutím právě vyloženého lze vyvodit, že volba daného titulu nebyla náhodná, jelikož *Be-bop* čtenáře jasně připravuje na obsah a formu knihy. Z hlediska obsahu autor předznamenává motiv svobody a antikonvenční tendence. Stručnost názvu pak vystihuje Gaillyho rukopis s typickými jednočlennými větami. Spojovník evokuje fragmentárnost struktury, stejně jako přerušované myšlenky protagonistů románu. Nakonec desémantizovaný termín *be-bop* vychází z vokální improvizace, techniky, která slovo podřizuje hudbě. Ještě před otevřením knihy má proto čtenář příležitost přivonět ke svobodě a bohaté zvukomalebnosti Gaillyho jazzového rukopisu.

3.2.2 Struktura a děj

Román je strukturován do tří částí. První část představuje Basila Lorettu, bílého saxofonistu s absolutním sluchem, podobajícího se Gerrymu Mulliganovi, ovšem hrajícího jako Charlie Parker. Basile si přes den vydělává na živobytí jako čistič odpadních vod, po večerech pak hrává v klubu s přáteli. Středem jeho zájmu je Cécile, elegantní čtyřicátnice s vybranými způsoby a milovnice klasické hudby. V druhé části vystupuje postava spořádaného padesátníka Paula, jenž si spolu s manželkou Jeanne na léto pronajímá „voňavou“ venkovskou vilu. Hned první den se pár potýká s ucpaným vodovodním potrubím, a tak volá

117 Veselý, K. *Hudba ohně*. Praha : Bigg Boss, 2010, s. 240.

118 Viz Bricco, E. - Jérusalem, C. cit. d., s. 138-139.

čistící službu. Na místo je povolán právě Basile Loretto. Během čištění odpadu tak dochází k osudovému setkání dvou vášnivých obdivovatelů Charlieho Parkera. Náhoda přivádí ve třetí části Paula, dříve poloprofesionálního saxofonistu, na Basilův večerní gig. Po třiceti letech tak znovuobjevuje prostředí jazzového klubu, navíc dostane příležitost uchopit do rukou milovaný tenorsaxofon. Celá kniha vrcholí Basilovou a Paulovou euforií ze společné improvizace, pasáží, již jsme vybrali pro naši analýzu.

3.2.3 Vybraná pasáž

„Jaké blues, zeptá se Loretto. Nějaké jednoduché, odpoví Paul. George je slyší, rovnou to pošle dál, a vrací se k Paulovi a Lorretovi. Před sebe se Paul podívat neodvažuje. Cítí, jak se na něho upírají pohledy všech, kteří tam před nimi sedí. Loretto udělá krok vpřed. Na tváři má ten svůj úsměv.

Ohlásí je a následuje nadšený jásot. Skladba Now's the time umí davy rozproudit. A tak se také děje. Jakmile po Patrikově úvodu spustí saxofony a trubky, obecnostvo vybuchne nadšením. Křičí a píská, někteří se zvedají, tancují a pak si zase sedají a tančí vsedě, tleskají do rytmu – tadam tam, tadam tam, některé dívky luskají svými křehkými prsty a přitom se kousají do rtu atd. Slyšet, a takhle dobře slyšet, takovou hudbu je zážitek, je opravdu radost to poslouchat. Chlápků, kteří hrají tak dobře je spousta a Paul je jedním z nich.

Postupně, pomalu se mu to vrací, jako by to nějak znovu našel, strach ustupuje, rozplývá se a mizí. To, co ztratil, co si myslel, že už dávno ztratil, o čem byl naprosto přesvědčen, že už dávno ztratil, se v něm najednou znovu probouzí. Nabízí mu první sólo, do toho, s chutí se do něj pouští, zpočátku se do toho trochu zamotává, ale prvotní nejistota rychle mizí a hraje lépe a lépe, je to dobré, vůbec to nezní zle, Loretta to překvapuje a otáčí se na ostatní jako by jim chtěl říct, ten stařík vůbec nehraje špatně, hraje dokonce výborně, jakto, že hraje tak dobře, je fakt, že trochu moc coltranovsky, ale co, to ničemu nevadí, vůbec ničemu, naopak, úplný Coltrane, má i stejné frázování, díky, Paule, díky za Johna (Coltranea), slyšet ho znovu je ohromné, tu drsnou, zběsilou, zuřivou a provokativní hudbu, která ho nechává v klidu, Paul se téměř nehýbá, jen občas se trochu zachvěje, saxofon stále pěkně drží, tak jak se má, v tváři se mu sice objevují grimasy, jinak ale nedává nic najevo, ne, rozhodně to nevypadá, jako by se svíjel v bolestech, ano, v bolestech, v radostných bolestech, v bolestech nelitostné radosti, je to jednoduché, čím lépe to Paulovi jde, tím snazší je uvěřit tomu, že opravdu hraje Trane, možná jsem měl hrát tenor, pomyslí si Loretto, který tomu

nemůže uvěřit. A mezitím, Cécilina dcera.

Kurva já chci tancovat, vykřikne Cécilina dcera. Při slově „kurva“ sebou Jeanne trochu trhne. Mami jdeš, křičí dcera na matku. Rozhodně ne, odpoví jí stejně hlasitě Cécile. Super. Dcera se v tom swingujícím chaosu zvedne a napůl už tancující se dostane k Jeanne, skloní se nad ní a zeptá se: Umíte tancovat bebop? Uměla jsem to, odpovídá. Tak pojd'te, vyhrkne Cécilina dcera. Popadne Jeanne za ruku, donutí ji vstát a táhne ji za sebou. Jeanne se nebrání a obě si to namíří k místu, kde by se možná dalo tančit, ano, ano, půjde to, ostatní jim dělají místo, Cécilina dcera chytí Jeanne v pase a, po několika váhavých krocích téměř na místě, ji pořádně roztočí.“

(„Quel blues? Dit Lorette. Un blues simple, dit Paul. George a entendu, il passe le mot, revient se placer à côté de Paul et Lorette. Paul n'ose pas regarder devant lui, il sent sur lui le regard des têtes, là, juste devant lui. Lorette s'avance d'un pas. Il a le sourire.

L'annonce est accueillie par des cris de joie. Now's the time est un thème qui a le don de mettre en joie. En effet, après l'intro de Patrick, dès que les saxs et la trompette attaquent, toute l'assistance explose de joie, ça crie, ça siffle, les uns se lèvent, se tortillent, se rasseoient, continuent de bouger sur leurs sièges, frappent dans leurs mains, un frapper spécial en deux-un-deux-un, certaines filles claquent des doigts, des doigts généralement très fins, en se mordant la lèvre, etc., c'est la joie, quoi, une vraie joie d'entendre ça, de types qui jouent comme ça, aussi bien que ça, et des types comme ça, y en a à la pelle, et Paul était un type comme ça.

Ça revient, doucement, progressivement, il retrouve, la peur se retire, s'estompe, se dissipe, ce qu'il avait perdu, croyait avoir perdu, convaincu de l'avoir perdu, se retrouve, on lui offre le premier solo, il le prend, allons-y, il y va, il se lance, au début il patauge un peu mais très vite ça va mieux, il joue de mieux en mieux, c'est bien, c'est même pas mal du tout, ça étonne Lorette qui se retourne, regarde les autres, l'air de leur dire, il joue plutôt pas mal le vieux, il joue même bien, et comment qu'il joue bien, un peu trop coltranien mais bon, ça fait rien, ça fait rien, ça fait plaisir, c'est vrai qu'on dirait Coltrane, le même phrasé, merci, Paul, merci pour John, (Coltrane), c'est formidable de le retrouver, la même sonorité dure, rageuse, coléreuse, exaspérée, et qui pourtant se retient, le corps bouge à peine, on perçoit simplement de légers tremblements, le sax bien dans l'axe du ventre, le visage grimaçant mais figé, non, pas dans la peine, si, dans la peine, la joie de la peine, une joie féroce, c'est bien simple, plus ça va, plus on croirait entendre le Trane, Lorette n'en revient pas, j'aurais peut-

être dû jouer du ténor, se dit-il et pendant ce temps là la fille de Cécile.

*J'ai envie de danser putain, crie la fille de Cécile. Au mot putain crié, Jeanne fait un écart. Maman tu viens? Crie la petite à sa mère. Certainement pas, lui crie Cécile. Très bien. Dans le brouhaha qui swingue, la petite se lève, se dandine, elle danse déjà, se penche sur Jeanne, lui crie: Vous savez danser le be-bop? J'ai su, crie Jeanne. Allez venez, lui crie la petite. Elle l'attrape par le bras, la fait lever, la tire derrière elle, Jeanne se laisse tirer, l'entraîne vers un endroit où peut-être elles vont pouvoir danser, mais oui, elles vont pouvoir, on s'écarte pour leur faire de la place, elle prend Jeanne par la taille et, après quelques petits pas sur place pou démarrer, elle la balance au bout de son bras. “)*¹¹⁹

3.2.4 Obsah: jazz jako epicentrum

Z hlediska obsahu je vybraná pasáž syntézou celého díla. Využijeme ji proto k obsahové analýze, byť nebude možné vyhnout se citacím z dalších pasáží. Jazz je v tematické výstavbě díla nepostradatelný. Funguje zde jako síla jednotící a hybná na poli narativním, konceptualizačně-typizační na poli myšlenkovém a nakonec osvobozující ve smyslu existenciálním.

Síla jednotící

Jazz v románu *Be-bop* slouží jako síla jednotící. Jeho postavení lze připodobnit k pomyslnému *epicentru*, kolem něhož je soustředěna celá tematická výstavba. *Be-bop* představuje z hlediska narativního dva autonomní příběhy, které jsou prostřednictvím jazzu postavené do vztahu dialogického. Jak potvrzuje Rosa Galli Pellegriniová, narativní postup užitý autorem připomíná jazzové duo.¹²⁰

*„V románové struktuře Be-bopu se Basilův příběh rozvíjí paralelně s Paulovým, následně se dvě narativní linie protnou a nakonec splynou v jedinou, stejným způsobem, jakým tomu je u dua dvou nástrojů v jazzové skladbě.“*¹²¹

Věta, kterou Pellegriniová navazuje na právě citované, potvrzuje teorii závěrečné pasáže jako syntézy románu: *„Tato struktura se odráží v obrazu závěrečného dua Basila a Paula, které jako by bylo jejím shrnutím.“*¹²² Jazz se ve vybrané pasáži zaslouhuje také o první

119 Gailly, C. *Be-bop*. cit.d., s. 152-153.

120 Ve své rozvolněné struktuře připomíná až *free jazzové* duo.

121 Jérusalem, C. - Bricco, E. cit. d., s. 144 „Dans la structure romanesque de Be-bop, l'histoire de Basile progresse parallèlement à celle de Paul, puis les deux lignes de narration s'entrecroisent avant de converger enfin dans la même narration, comme un duo de deux instruments dans un morceau de jazz.“

122 Tamtéž. „Cette structure se reflète dans l'image du duo de Basile et de Paul décrit dans le final, comme si

fyzické setkání všech protagonistů románu: Basile Loretta, Cécile, dcery Cécile, Paul a Jeanne se ocitají u jednoho stolu. Přítomné jsou i postavy vedlejší, trumpetista George, basista Gérard, pianista Patrick a bubeník Claud. Scéna tak připomíná závěrečné *défilé* a znovu nás přivádí k myšlence pasáže jakožto syntézy.

Síla hybná

Jazz v románu *Be-bop* disponuje rovněž silou hybnou, jelikož dokáže postavy i děj uvádět do pohybu. Protagonisté *přicházejí* do klubu za účelem jeho poslechu. Paul se po letech *odhodlává* ke hře: „*s chutí se do ní pouští*“ („*il le prend [...] ily va*“).¹²³ Skladba *Now's the time* Charlieho Parkera dle uvedeného popisu *uvádí* diváky *do pohybu*:

„*obecenstvo vybuchne nadšením. Křičí a píská, někteří se zvedají, tancují a pak si zase sedají a tančí vsedě, tleskají do rytmu [...] některé dívky luskají svými křehkými prsty.*“

(„*toute l'assistance explose de joie, ça crie, ça siffle, les uns se lèvent, se tortillent, se rasseoient, continuent de bouger sur leurs sièges, frappent leurs mains [...] certaines filles claquent des doigts*“).¹²⁴

Cécilina dcera dokonce po letech *motivuje k tanci* Jeanne:

„*Umíte tancovat bebop? Uměla jsem to, odpovídá. Tak pojďte, vyhrkne Cécilina dcera. Popadne Jeanne za ruku, donutí ji vstát a táhne ji za sebou. Jeanne se nebrání a obě si to namíří k místu, kde by se možná dalo tančit.*“

(„*Vous savez danser le be-bop? J'ai su, crie Jeanne. Allez venez, lui crie la petite. Elle l'attrape par le bras, la fait lever, la tire derrière elle, Jeanne se laisse tirer, l'entraîne vers un endroit où peut-être elles vont pouvoir danser*“).¹²⁵

Síla konceptualizačně-typizační

Připustíme-li, že jazz tvoří epicentrum románu a má vliv na jeho výstavbu, je na místě uvést, že nezůstává bez vlivu ani na psychologické profily jednotlivých protagonistů. Při hlubší analýze docházíme k závěru, že dle pozice, již vůči jazzu zmínění zaujímají, jsou následně řazeni do předem daného typologického konceptu. Koncept je založen na opozici klasické hudby, představitelky morálky a sociálních konvencí, a jazzu, žánru absolutně svobodného. Rosa Galli Pellegrini přisuzuje těmto dvěma žánrům funkci dialektickou:

c'était sa mise en abyme en format réduit.“

123 Gailly, C. cit. d., 152.

124 Gailly, C. cit. d., s. 152.

125 Tamtéž, s. 153.

„Klasická hudba zaujímá vůči jazzu funkci dialektickou. Tyto dva historické žánry jsou v podstatě specifické mezníky stojící v protikladu, střídavě aplikované na psychologické a sociální situace (nebo obě zároveň) zahrnující hrdiny příběhů.“¹²⁶

Příkladem opozice jsou profily dvou hlavních postav, Basila Lorettua a Cécile. Mladý muzikant Basile Lorettu podřizuje celý život jazzu. Nikdy si nenachází plnohodnotné zaměstnání, aby se mohl s tím málem, jež vydělá při čištění odpadu, stále věnovat hudbě. Hra na saxofon mu totiž přináší vnitřní svobodu.¹²⁷ Svou svobodu ovšem nepřestává omezovat pocitem vlastní průměrnosti, způsobeným neschopností dosáhnout úrovně Charlieho Parkera. Na straně 64 se dozvídáme, že „nemá co hrát, nepřináší nic nového, kopíruje, imituje, po paměti napodobuje Charlieho. Jediné, co ví, je, že foukat do sága mu dělá dobře.“ („il n'a rien à jouer, n'invente, copie, imite, reproduit par coeur Charlie. Tout ce qu'il sait, c'est que souffler dans son alto lui fait du bien.“)¹²⁸ Neustálou potřebu srovnání vnáší i do komentáře věnovaného Paulově improvizaci. V odpovědi na položenou otázku „jakto, že hraje tak dobře“ („et comment qu'il joue bien“)¹²⁹ nehledá Paula samotného, nýbrž Johna Williama Coltrana, amerického saxofonistu první vlny be-bopu, známého také pod přezdívkou Trane: „[hraje] trochu moc coltranovsky. [...] čím lépe to [Paulovi] jde, tím snazší je uvěřit tomu, že opravdu hraje Trane.“ („[son jeu est] un peu trop coltranien [...] plus ça va, plus on croirait entendre le Trane“).¹³⁰ Svírání pochybnostmi o vlastní identitě se nezmůže než na užití minulého kondicionálu „možná jsem měl hrát tenor“ („j'aurais peut-être dû jouer du ténor“).¹³¹ Paul tuto Basilovu vlastnost odhaluje skrze příjmení *Lorettu*, autorem užitou slovní hříčku, v literární terminologii zařaditelnou do kategorie *nomen omen*: „Nepřijde ti zvláštní příjmení toho saxofonisty? Jeden by řekl, že je to jméno zrozené z francouzské podmiňovací otázky. [...] L'aurais-tu, povinnost.“ („Curieux, le nom de l'altiste, tu trouves pas? On dirait un nom né d'une interrogation conditionnelle. [...] L'aurais-tu, l'obligance...“).¹³² Právě touha po nepoznané jistotě dovádí našeho protagonistu ke zkáze jménem Cécile.

Cécile, elegantní dáma s vybranými způsoby, je z pohledu uvedeného konceptu dokonalou představitelkou klasické hudby:

126 Jérusalem, C.-Bricco, E. cit. d., s. 142. „la musique classique revêt une fonction dialectique à l'égard du jazz. En fait, les deux grands genres historiques semblent être opposés, appliqués tour à tour aux situations psychologiques ou sociales (ou les deux moments ensemble) concernant les héros des histoires.“

127 Viz Gailly, C. cit. d., s. 43.

128 Tamtéž, s. 64.

129 Tamtéž, s. 153.

130 Tamtéž.

131 Tamtéž.

132 Tamtéž, s. 109.

„V šedém jako obvykle, celá v šedém, upnutá až ke krku. Lorettu má radši takové ty květované šatičky s výstřihem, který se rozvírá, když se dívka nakloní. Cécile ne. Na ženu je příliš vysoká, příliš vznešená, příliš elegantní, příliš všechno, vůbec ne sexy, no ale ten neskutečný šarm, čím je daný, to Lorettu netuší.“

(„En gris comme d'habitude, tout en gris, boutonnée jusqu'au cou. Lorettu préfère les petites robes à fleurs avec un décolleté qui bâille quand la fille se penche. Pas Cécile, elle est très grande pour une femme, très digne, très élégante, très tout, pas sexy du tout, mais alors, un charme fou, qui tient à quoi, ça, Lorettu n'en sait rien.“)¹³³

Uvedený popis ztvárňuje postavu společensky konvenční. Navzdory sympatiím prokazovaným dívkám přirozeným a sexy je Basile podvědomně přitahován chladnou jistotou a racionalitou, kterou sám postrádá.

Zajímavé také je, že jakýkoli náznak fyzická je ve vztahu Basila a Cécile zapovězen: „Jednou večer se odvážil položit ruku, lépe řečeno dotknout se její levé paže. No a? No a potom kurva. [...] Cukla sebou jako vyplašené zvíře.“ („Un soir, il a osé poser sa main, ou plutôt, il lui a touché le bras gauche. Eh bien? Ah, et puis merde. [...] elle fait un écart, comme une bête nerveuse“)¹³⁴ Absence fyzická udržuje ve vztahu Basila a Cécile řád, který je z pohledu daného konceptu aplikovatelný na vztah posluchače a klasické hudby. Zatímco jazz funguje na principu organizovaného chaosu zmocňujícího se těla i mysli, klasická hudba od svého posluchače vyžaduje klidný řád, organizovanost a soustředěnost.

Spojení Cécile a klasické hudby je explicitně vyjádřeno i na úrovni narativní. Při první návštěvě Cécile obdrží od Basila sadu desek Ludwiga van Beethovena. Vypravěč scénu komentuje následujícími slovy:

„Byla to jeho jediná sada klasických desek. Koupil ji z druhé ruky, ze zvědavosti [...] Poslechl si ji. Objevil klidnou krásu, zjevně klidnou, jež jím otrásla, otrásla natolik, že málem opustil be-bop. Již nikdy se neodvážil znovu si ji poslechnout [...] nabídnu ji Cécile.“

(„C'était son seul coffret classique. Il l'avait acheté d'occase, par curiosité, [...]. Il l'a écouté. Il a découvert la beauté tranquille, apparemment tranquille, ça l'a secoué, tellement secoué qu'il a failli abandonner ses goûts de be-bop. Il n'osait plus de réécouter [...] je vais l'offrir à Cécile.“)¹³⁵

133 Gailly, C. cit. d., s. 60.

134 Gailly, C. cit. d., s. 60.

135 Tamtéž, s. 62.

Cécile, milovnice klasické hudby, tak pro Basila symbolizuje útočiště a klidnou krásu. Ta je ovšem neslučitelná s jeho vnitřní svobodou, stejně jako klasická hudba je neslučitelná s jazzem. Nesoulad je vyjádřen rovněž na straně 142, kde se dozvídáme, že „*Cécile nemá ráda jazzem, má ráda Lorettuho, to je celý...*“ („*Cécile n'aime pas le jazz, elle aime bien Lorette, c'est tout...*“)¹³⁶

Konečně jsme schopni porozumět postoji, jenž Cécile ve vybrané pasáži zaujímá: „*Kurva já chci tancovat, vykřikne Cécilina dcera. [...] Mami jdeš, křičí dcera na matku. Rozhodně ne, odpoví jí stejně hlasitě Cécile.*“ („*J'ai envie de danser, putain, crie la fille de Cécile. [...] Maman tu viens? crie la petite à sa mère. Certainement pas, lui crie Cécile.*“)¹³⁷ Citace opět dokazuje charakter pasáže jako syntézy. Odmítnutí tance naznačuje, že Cécile si upírá jakoukoliv formu fyzického uvolnění. Její chladný přístup k vlastní dceři odhaluje netečnost. Nakonec ani v jejím případě si Paul, starší a zkušenější, neodpouští trefný komentář: „*Brrrr.*“¹³⁸

V duchu zmíněného konceptu se nese mimo jiné i umístění pasáže. Jazz uzavřený v klášteře je příznačný, pokud toto uzavření spojíme se snahou o umlčení společensky nekonformního hlasu.

Být slyšen v duchu proustovském

Jelikož je jazz v Gaillyho díle synonymem svobody, závěrečná pasáž je přirovnatelná k pomyslnému procesu *vysvobození hudbou*. Na straně 147 Lorettu poprvé zjišťuje, že Paul před lety působil jako poloprofesionální saxofonista:

„*Fakt? Řekne Lorettu. Jo jo, řekne Jeanne, aniž by nechala Paula odpovědět. Paul spráží Jeanne plamenným pohledem. [...] A vy jste hrál jen tak pro radost nebo jak? Tak trochu profesionálně, odpoví Paul, řekněme poloprofesionálně. Lorettu potřásá hlavou. Nikdy jsem se tím nedokázal uživit, řekne Paul. Je to spíš na chvíli, řekne Lorettu. Přesně tak, řekne Paul, toho jsem se bál. Z toho člověka mrazí.*“

(„*Ah bon? Dit Lorettu. Oui oui, dit Jeanne sans laisser Paul répondre. Paul lance des flammes à Jeanne. [...] Et vous jouiez comme ça pour le plaisir ou bien? Un peu en professionnel, dit Paul, disons semi-professionnel. Lorettu secoue la tête. Je n'ai jamais réussi à en vivre, dit Paul. On en crève plutôt, dit Lorettu. C'est ça, j'ai eu peur de ça. Ça jette un*

136 Tamtéž, s. 142.

137 Tamtéž, s. 153.

138 Viz Gailly, C. cit. d., s. 142.

froid.“)¹³⁹

Dozvídáme se, že Paul opustil jazz z existenčních důvodů, tedy ve prospěch spokojeného života ve společnosti. Ze způsobu, jakým reaguje na vzdálené tóny saxofonu je ovšem zřejmé, že na svou jazzovou minulost nikdy nezapomněl. Strana 139 popisuje, že před vchodem do klubu Paul prochází určitou proměnou a rozpomíná se na Paula dob minulých: „*ale dnes Paul není stejný. Do kláštera vchází jiný Paul, Paul, který myslí na toho druhého Paula, Paula dob minulých.*“ („*mais aujourd'hui Paul n'est pas le même. C'est un autre Paul qui se présente au monastère, un Paul qui pense à l'autre Paul, Paul de naguère.*“)¹⁴⁰ Tato schizofrenie velice okrajově odkazuje na teorii filozofa Henriho Bergsona,¹⁴¹ rozvíjenou mimo jiné spisovatelem Marcellem Proustem. V té by současný Paul, spořádaný padesátník s vybranými způsoby, představoval *společenské já*,¹⁴² člověka v plném souladu se svou společenskou rolí, přesto sužovaného konstantní úzkostí z jejího naplnění: „*Přesně tak, řekne Paul, toho jsem se bál. Z toho člověka mrazí.*“ („*C'est ça, j'ai eu peur de ça. Ça jette un froid.*“) Na druhé straně by se nacházel Paul dob minulých, bytost svobodná v souladu s *hlubinným já*.¹⁴³ Pokračuje-li čtenář dále v započaté úvaze, celý proces vysvobození hudbou je možné aplikovat na proustovský vstup do *hlubinného já*, jenž je uskutečnitelný výhradně skrze umění.

Jedna z úvodních vět vybrané pasáže dokazuje, že první krok pomyslného procesu se odehrává v obavách z mínění „těch druhých“, tedy za plného vědomí *společenského já*: „*Před sebe se Paul podívat neodvažuje. Cítí, jak se na něj upírají pohledy všech, kteří tam před nimi sedí.*“ („*Paul n'ose pas regarder devant lui, il sent sur lui le regard des têtes*“)¹⁴⁴ Počáteční neschopnost vydat byt' jediný tón¹⁴⁵ asociuje člověka němého, bez hlasu. Takový člověk však pro Gaillyho nemá místo ve světě, jelikož, jak sám deklaroval, „*mít ve světě své místo pro mě znamená být svůj a být slyšen.*“ S prvními tóny skladby *Now's the time* přichází změna, léty nahromaděná tenze se vytrácí a Paulův strach mizí: „*Postupně, pomalu se mu to vrací, jako by to nějak znovu našel, strach ustupuje, rozplývá se a mizí.*“ („*Ça revient, doucement, progressivement, la peur se retire, s'estompe, se dissipe*“)¹⁴⁶ Scéna graduje až k „*nelítostné radosti*“ („*joie féroce*“). Jazzová improvizace dává Paulovi příležitost *být slyšen*,

139 Tamtéž, s. 147.

140 Tamtéž, s. 139.

141 Viz Bergson, H. *Čas a svoboda*. Přel. Boris Jakovenko. Praha: Filosofia, 1947.

142 Ve francouzštině *Moi social*.

143 Ve francouzštině *Moi profond*.

144 Gailly, C. cit. d., s. 152.

145 Viz Gailly, C. cit. d., s. 150.

146 Gailly, C. cit. d. s. 152.

a tak najít své místo ve světě.

3.2.5 Forma: jazz jako invence stylu

Je zřejmé, že Christian Gailly se v případě jazzu nespokojuje pouze s rovinou tematickou. Jako jeden z mála jím nechává prostoupit také formu, čímž autorův rukopis nabývá osobitosti. S výrokem „*avoir une place dans le monde, pour moi c'est posséder un style*“¹⁴⁷ se opět dostáváme k jazzu jako ke zprostředkovateli nalezení vlastního místa ve světě. Formální stránku textu proto probereme zejména z hlediska strukturní, zvukové a rytmické muzikality.

Hlas jazzu

Dle Auda Loccateliho patří Be-bop mezi takzvané *romans de voix*,¹⁴⁸ již se vyznačují snahou o napodobení spontaneity jazzové improvizace prostřednictvím syntaxe a lexika. Charakteristickým rysem *roman de voix* je intimní tón vypravěče vytvářející iluzi mluveného projevu. Právě mluvený projev dopomáhá k odstranění formální bariéry, jež stojí mezi čtenářem a výpovědí samotnou. Vypravěč Be-bopu tak čas od času vstupuje do děje a obohacuje vyprávění, jinak uskutečňované výhradně ve třetí osobě jednotného čísla, o hlas nový, jímž je hlas vypravěče. Vnitřní monolog tak plynule přechází v dialog mezi vypravěčem a postavou, jako by tradičně stanovené literární formy ve zmíněné improvizaci ztrácely význam.¹⁴⁹ Jistá polyfonie se nedá přehlédnout zejména na straně 60:

„*Jednou večer se odvážil položit ruku, lépe řečeno dotknout se její levé paže. No a? No a potom kurva. [...] Cukla sebou jako vyplašené zvíře. Ale ano, ale ano, pověz nám, co se stalo. Nic, odskočila [...]*“ („*Un soir il a osé poser sa main, ou plutôt, il lui a touché le bras gauche. Eh bien? Ah, et puis merde. Mais si, mais si, dis nous ce qui s'est passé. Rien, elle a fait un écart [...]*“)¹⁵⁰

V námi vybrané ukázce je stejná technika využita k zachycení *call and response*, zvyku charakteristického výhradně pro jazzové publikum, jež povzbuzuje a tleská přímo v průběhu hry:¹⁵¹ „*[...] nabízí mu první sólo, pojd' do toho, s chutí se do něj pouští [...]*“ („*[...]*

147 Viz poznámka č. 110.

148 Uvedená kategorie v češtině nedisponuje ekvivalentem. Za relevantní překlad považujeme *román polyfonický*.

149 Viz Locatelli, A. *Jazz-belles lettres: Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*. Paris: Classiques GARNIER, 2011, s. 115-121.

150 Viz poznámka č. 126.

151 Viz poznámka č. 119.

*on lui offre le premier solo, il le prend, allons y, il y va, il se lance [...]“).*¹⁵²

Je zřejmé, že Christian Gailly text zbavuje všeho, co by mohlo rušit jeho věrohodnost či spontaneitu. Všimněme si proto například nevlastní přímé řeči, jednočlenných vět či hovorových výrazů, ať už v rovině lexikální *týpci (des types)*, syntaktické *c'est la joie, quoi, une vraie joie a des types comme ça* nebo snad ortografické *y en a*.¹⁵³ Strohost a přímočarost výrazových prostředků neslouží v tomto případě pouze k umocnění prázdnoty pocíťované hlavní postavou, nýbrž k přímému zasažení čtenářovy sensibility.

Shrneme-li právě vyložené, v případě Christiana Gaillyho lze hovořit o minimalismu z hlediska struktury. Z hlediska rytmického a zvukového jde ovšem o rukopis maximalistický.

Fragmentární struktura

Psychologický profil hlavního hrdiny Basila Lorettu vykresluje člověka bez identity, pochybujícího, dotazujícího se po smyslu věcí, marně se snažícího uvést v řád nespočet myšlenek. Tento *free-jazzový* chaos se odráží ve struktuře výpovědi, která má fragmentární charakter: běh myšlenek je přerušován váháním, hledáním nové, lepší formy a oddalováním závěru.¹⁵⁴ „*To, co ztratil, co si myslel, že už dávno ztratil, o čem byl naprosto přesvědčen, že už dávno ztratil*“ („*Ce qu'il avait perdu, croyait avoir perdu, convaincu de l'avoir perdu*“).¹⁵⁵ S Basilovou výpovědí jako by ke čtenáři pronikaly neposedné tóny saxofonu a *variační princip*: „*ale co, to ničemu nevadí, to vůbec ničemu nevadí, naopak*“ („*mais bon, ça fait rien, ça fait rien, ça fait plaisir*.“)¹⁵⁶ Improvizující hráč stejně tak pochybuje, hledá v rámci tématu nové možnosti, a to navzdory falešným tónům,¹⁵⁷ které se do hry občas vloudí. Basile jako skutečný jazzman falešné noty ihned maže a opravuje: „*ne, rozhodně to nevypadá, jako by se svíral v bolestech, ale ano, v bolestech, v radostných bolestech, v bolestech nelitostné radosti*.“ („*non, pas dans la peine, si, dans la peine, la joie de la peine, la joie féroce*.“)¹⁵⁸

Swingující Gailly

Christian Gailly si jako jeden z mála autorů klade za cíl vtisknout svým textům efekt *swingu*. Ač je definice *swingu* složitá, veskrze se jedná o výrazový prostředek v interpretaci vytvořený efektem houpání, nevyrovnaného frázování a intrarytmické flexibility.

152 Gailly, C. cit. d., s. 152.

153 Český překlad v tomto případě není v souladu s výkladem.

154 Viz Bricco, E. - Jérusalem, C. cit. d., s. 149.

155 Gailly, C. cit. d., s. 152.

156 Tamtéž, s. 153.

157 Také „*blue notes*“ či „*flatted fifth*“.

158 Gailly, C. cit. d., s. 153.

Swing tedy udává *Be-bopu* specifický rytmus, jenž zasahuje syntax i lexikum výpovědi. Není náhodou, že Cécilina dcera „*se kývá*“ („*se dandine*“),¹⁵⁹ že uvádí Jeanne do „*houpavého pohybu*“ („*elle la balance*“),¹⁶⁰ ani že diváci tleskají synkopicky: „*tleskají do rytmu – tadam tam, tadam tam*“ („*un frapper spécial en deux-un-deux-un*“).¹⁶¹ Swing stojí také za fragmentární strukturou výpovědi. Efekt houpání je v textu vyjádřen několika způsoby: formou repetice, „*ale co, to ničemu nevadí, to vůbec ničemu nevadí, naopak*“ („*mais bon, ça fait rien, ça fait rien, ça fait plaisir*“),¹⁶² formou reformulace a parafráze, „*k místu, kde by se možná dalo tančit, ano, ano, budou moci tančit*“ („*vers un endroit où elles vont pouvoir danser, mais oui, elles vont pouvoir danser*“),¹⁶³ nakonec formou *off beatu*, ať už vyjádřeného lexikálně, „*a přitom se kousají do rtu atd. radost*“ („*en se mordant la lèvre, etc., c'est la joie*“)¹⁶⁴ či zprostředkovaného vypuštěním větného členu, „*a mezitím, Cécilina dcera. Kurva já chci tancovat, vykřikne Cécilina dcera.*“ („*Et pendant ce temps-là la fille de Cécile. J'ai envie de danser putain, crie la fille de Cécile.*“)¹⁶⁵

Příklad textu plně prostoupeného swingem nám přináší následující ukázka: „*La joie, quoi, une vrai joie, d'entendre ça, des types comme ça, qui jouent comme ça, aussi bien que ça, et des types comme ça, y en a à la pelle, et Paul était un type comme ça.*“¹⁶⁶ Máme před sebou jazykovou improvizaci postavenou na variaci tématu. Syntaktická hra s vytýkáci konstrukcí totiž převrací pořadí větných členů a důrazem na opakované zájmeno *ça* vytváří specifický rytmus připodobnitelný k synkopické těžké době. Zvukově pak *ça* připomíná takzvané *metličky*, zvláštní paličky užívané jazzovými bubeníky.

Zvukové prostředky

Zvuková složka je vedle rytmu dalším důležitým aspektem přispívajícím k muzikalitě Gaillyho textů. Ve vybrané ukázce s ní autor pracuje hned několika způsoby, ať už jde o zvukomalebnost vět, asonanci či neologismy.

Závěrečná věta ukázky odkazuje na *sketový zpěv*, konkrétně pak na termín *be-bop*: „*[...] après quelques petits pas sur place pour démarrer, elle la balance au bout de son*

159 Tamtéž.

160 Tamtéž.

161 Tamtéž, s. 152.

162 Tamtéž, s. 153.

163 Gailly, C. cit. d., s. 153.

164 Tamtéž, s. 152.

165 Tamtéž, s. 153.

166 Tamtéž, s. 153. Věta není z hlediska syntaxe a lexika přeložitelná do češtiny. Významově ovšem vyjadřuje: „Chlápků, kteří hrají takhle dobře je spousta a Paul je jedním z nich.“

bras.¹⁶⁷ V případě substantiva *le brouhaha qui swingue* nebo adverbia *vroum-vroumissant*¹⁶⁸ můžeme hovořit o neologismech. Gailly se ve hře zvuků nebrání ani veršům či asonanci: „*le sax bien dans l'axe du ventre*“.¹⁶⁹ Připoměňme rovněž již zmíněné příjmení hlavního protagonisty Basila Loretta, pravopisně pozměněného *L'aurais-tu*. Zdá se, že text je konstantní hrou zvuku a smyslu. Jak uvádí Aude Locatelli v kapitole *Onomastika, neologismy a onomatopie (Onomastiques, néologismes et onomatopées)*, psaní je pro Gaillyho „*nástrojem jazykové improvizace, jež se nezkrotně rozvíjí na poli lexikálním [...] jež si pohrává [...] s přibližováním termínů blízkých foneticky, ale vzdálených sémanticky*“.¹⁷⁰

Za funkčností a nenuceností jazzu v podání Christiana Gaillyho stojí uvěřitelnost. Jazz zde totiž není prostředkem pro seberealizaci či dosažení uměleckého cíle, nýbrž představitelem životní zkušenosti, nástrojem nalezení autorovy identity. Jak sám Gailly sděluje v rozhovoru s Frédéricem Ciriezem, „*[hlavním protagonistou] Be-bopu jsem já, když mi bylo dvacet let*“.¹⁷¹ Basile Loretta zažívá vše, co tížilo mladého Gaillyho: lásku k hudbě, neschopnost tvořit, konfrontaci s tím, „co by se mělo“ v očích společnosti či pocit prázdnoty. K užití jazzu v literatuře autora motivuje stejná vize, jež před sto lety motivovala afroamerické otroky k založení samotného žánru: touha po vlastním místě ve světě, možnost *mít svůj styl a být slyšen*. Gilles Tordjman se v *Les Inrockuptibles* ke Gaillyho tvorbě vyjadřuje následujícími slovy:

„*Mohli bychom říci, že Gailly píše tak, jak myslí. Je ovšem jistě přesnější říci, že myslí tak, jak píše: jako jeden z mála totiž pochopil, že psaní není styčným bodem, lehce ochromujícím cílem, jehož je třeba dosáhnout, nýbrž samotnou podstatou toho, čím jsme nebo čím chceme být*“.¹⁷²

Z hlediska obsahu je jazz v románu *Be-bop* epicentrem plnicím funkci jednotící, hybnou a konceptualizačně-typizační. Zároveň dává autorovi možnost *být slyšen*, jelikož je

167 Tamtéž. Věta není z hlediska syntaxe přeložitelná do češtiny. Významově ovšem vyjadřuje: „po několika váhavých krocích téměř na místě, ji pořádně roztočí.“

168 Tamtéž, s. 136. Termín je citoslovecného charakteru, pro účely této práce tedy nemá větší význam jej překládat.

169 Tamtéž, s. 153. Český překlad neodpovídá našemu výkladu: „saxofon stále pěkně drží, tak jak se má“

170 Locatelli, A. cit. d., s. 152. „l'instrument d'une improvisation langagière qui se développe de manière irrépressible dans le champ lexical [...] qui joue [...] sur le rapprochement de termes proches, phonétiquement, mais éloignés sémantiquement.“

171 Ciriez, F. Christian Gailly. *Entretien avec Frédéric Ciriez*. [online]. [cit. 2002-01-15]. Dostupné z: <<http://www.fnac.com>>. „dans Be-bop, c'est moi à vingt ans“

172 Tordjman, G. Christian Gailly: *Be-bop. Les inrockuptibles*. n°32, 1995, s. 12. „On pourrait dire que Gailly écrit comme il pense, mais il est certainement plus exact de préciser qu'il pense comme il écrit: c'est qu'il a compris, comme peu d'autres, que l'écriture n'est sans doute pas ce point d'impact, ce but à atteindre un peu paralysant, mais bien l'origine même de ce qu'on est, ou de ce qu'on veut être.“

metaforou vnitřní svobody navracející hlas a energii potřebnou k uchránění pravého smyslu lidské existence. Myšlenkově je proto obsah plně ztotožnitelný s ideologií *be-bopu* a *free jazzu*, ne náhodně přítomnou již v samotném titulu.

Touha *mít svůj styl* vede autora k zapojení jazzu také do literární formy. Technika jazzové improvizace textu dodává originalitu a spontaneitu, hravost swingu a bohatou zvukovou invenci.

Gailly svou tvorbou dokazuje, že volba kategorie setkání jazzu a literatury není pro určení hodnoty jazzového textu podstatná. Ze čtyř uvedených kategorií lze s románem *Be-bop* spojit *jazz* v roli *předmětu literárního diskurzu* a *transfer*. K nalezení je rovněž hudebně-literární zpracování Alaina Chaniota et Denise Gouzila.¹⁷³ Ať už je jazz do díla vnesen prostřednictvím obsahu či formy (nebo obojího), za úspěšným jazzovým textem není třeba hledat více než následující slova: *život, identita, modernita, spontaneita, autenticita*. Nezáleží tedy na způsobu, jakým je žánr do literárního díla vpraven, ani na sociokulturním kontextu, v němž se autor ocitá. Jazz je pro literaturu přínosem jen tehdy, když představuje *životní zkušenost*.

173 Compagnie du SI. Be-bop de Christian Gailly (extrait). *Lecture musicale à partir des extraits de "Be-Bop" et "Un soir au club" de Christian Gailly*. [online]. [cit. 2013-10-22]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com>>.

ZÁVĚR

Předmětem této bakalářské práce byl úvod do problematiky jazzu ve francouzské literatuře. V průběhu studie jsme se snažili najít vhodný kompromis ve spojení dvou odlišných druhů umění a dvou různých kultur, z nichž jedna je založena na tradici orální, zatímco druhá na tradici psané.

S pomocí odborné literatury jsme stručně vyložili základní myšlenkové a estetické principy jazzu jakožto hudby vycházející z charakteristik mluvené řeči, v níž je důležitá *individualita mluvčího, sociální kontext, rytmus a improvizace*. Zjistili jsme, že úplné spojení jazzu a literatury je nereálné vzhledem k odlišnosti výrazových prostředků těchto dvou uměleckých forem. Na základě klasifikace inspirované studií Yannicka Séitého jsme vytvořili čtyři kategorie možných setkání jazzu a literatury: *jazz v roli objektu literárního diskurzu a jazz v roli objektu spisovatelova diskurzu*, dvě kategorie týkající se obsahu díla, *transfer*, kategorii týkající se jeho formy, a *četbu literárního textu za doprovodu jazzového orchestru*, příklad experimentální snahy o úplné spojení těchto dvou forem. Uvedli jsme také, že dle Séitého má pro literaturu smysl pouze *transfer*, tedy setkání, v němž jazz slouží literatuře jako model ve smyslu metaforickém.

V druhé části práce jsme ukázali, že ačkoli si jazz našel mezi francouzskými umělci řadu příznivců, musel se v době svého příchodu do Francie vypořádávat s kulturními rozdíly. Mladou generaci fascinoval zejména spontaneitou, autenticitou a tělesným a duševním osvobozením, jež bylo evropské tradici neznámé. Ani široká škála literárních textů inspirovaných jazzem se této kulturní konfrontaci nevyhnula.

Pascal Quignard v románu *L'occupation américaine* postavil jazz do role *objektu literárního diskurzu* a tradiční *jazzový román* zpracoval s ohledem na mentalitu evropského čtenáře. Milovník jazzu Boris Vian do svých jazzových kritik vložil humor a svěží styl s cílem popularizovat žánr obecně odsuzovaný zejména starší generací. Philippe Soupault se jako surrealista zajímal především o improvizaci jako o prostředek k uvolnění prostoru pro projevy lidského podvědomí. V básni „Georgia“ proto neztvářnil jazz tematicky, nýbrž prostřednictvím *transferu*: do poezie přenesl vybrané prvky afroamerické hudby, například výrazný rytmus či opakování. Nakonec jsme konstatovali, že právě Francie byla průkopnicí v oblasti snahy o *experimentální spojení jazzu a literatury*, jelikož první nahrávka zachycující přednes básně za doprovodu jazzového orchestru vznikla v Paříži v podání Jeana Cocteaua.

Zjistili jsme rovněž, že ani Cocteau a Soupault se kulturní konfrontaci nevyhnuli, jelikož jimi užitý francouzský jazyk není jazzu vlastní.

Závěrečná kapitola této práce posloužila jako pomyslná syntéza zkoumané problematiky. Zabývali jsme se v ní životem a dílem autora, jenž si za dlouhá léta svého literárního působení vysloužil u kritiků přívlastek „écrivain jazzophile“, tedy „spisovatel milující jazz“. Prostřednictvím životopisu Christiana Gaillyho jsme zjistili, že autor vedl dlouhou bitvu o nalezení vlastní identity: toužil být pilotem, saxofonistou či psychoanalytikem, ani jeden sen se mu ovšem nesplnil. Uvedli jsme, že autor našel útočiště teprve v literatuře, jejímž prostřednictvím dospěl k sebeurčení.

Dále jsme dokázali, že jazz a hledání identity jsou v Gaillyho tvorbě ústředními tématy. Na základě detailní analýzy jsme došli k závěru, že román *Be-bop* je formálně i obsahově vystavěn na jazzových základech. Z obsahového hlediska v něm jazz slouží jako síla hybná, konceptualizačně-typizační a osvobozující, zatímco z formálního hlediska je zdrojem originality, autenticity, modernity a spontaneity rukopisu. Lehkost, s níž autor jazz zapojuje do obsahu a formy díla zároveň (do dvou kategorií, jež Yannick Séité staví do opozice) jsme vysvětlili uvěřitelností. Ne náhodou jsme v závěrečné kapitole opakovaně uvedli citát Rosy Galli Pellegriniové, jež vytvořila paralelu mezi Gaillym a prvními jazzmeny, již v jazzu hledali právě sebeurčení. S tvorbou Christiana Gaillyho jsme si proto uvědomili, že volba typu setkání, stejně jako sociokulturní kontext, v němž se autor nachází, nemají vliv na úspěšné jazzové literární dílo za předpokladu, že jeho tvůrce jazz vnímá jako symbol *životní zkušenosti*, nikoli jako pouhý prostředek k dosažení uměleckého cíle. V závěru kapitoly jsme konstatovali, že jazz vnáší do literatury *život, spontaneitu, autenticitu, modernitu a originalitu*.

Nezbývá, než si položit otázku vyplývající z rozšířených úvah věnovaných Gaillyho tvorbě. Podařilo-li se afroamerickým černochům na základě krize identity vytvořit nový, funkční hudební žánr založený na experimentálních strukturách a expresivních výpovědích, proč bychom v případě Christiana Gaillyho nemohli stát u zrodu nového funkčního literárního žánru?

RÉSUMÉ

Ce travail est consacré à la problématique du jazz dans la littérature française. L'objectif a été de trouver un rapport entre deux genres artistiques distincts, de même qu'entre deux cultures différentes dont l'une est basée sur la tradition orale, alors que l'autre l'est sur la tradition écrite.

Dans la première partie du travail, nous avons découvert que l'esthétique et l'idéologie du jazz proviennent du langage verbal qui porte sur *l'individualité du locuteur*, sur *le contexte social*, sur *un rythme particulier* et sur *l'improvisation*. Ensuite, nous avons constaté que la jonction de la musique et de la littérature au sens osmotique n'est pas possible parce que les deux genres se servent de moyens d'expression différents. Pourtant, nous avons mis en place quatre types de rencontres possibles entre le jazz et la littérature. Le jazz en tant qu'*objet du discours littéraire* et le jazz en tant qu'*objet du discours de l'écrivain* sont deux rencontres liées au contenu littéraire. Le *transfert* est une rencontre liée à la forme. Enfin, *les textes littéraires lus avec accompagnement de musique de jazz* représentent une expérimentation sur le champ musico-littéraire.

Dans la deuxième partie du travail, nous avons déclaré que l'arrivée du jazz en France a été une sorte de révolution culturelle. Les jeunes artistes français ont apprécié surtout la spontanéité, l'authenticité et la liberté physique et spirituelle: tout ce que la tradition européenne a considéré comme inacceptable. Après avoir suivi quatre ouvrages différents, nous avons déclaré que la littérature française ayant pour objet le jazz reflétait cette confrontation culturelle.

Pascal Quignard dans *L'Occupation américaine* emploie le jazz en tant qu'*objet du discours littéraire* et transforme le roman du jazz américain en égard à la mentalité européenne. Boris Vian, amateur de jazz et de littérature, met de l'humour et de la légèreté dans ses critiques du jazz, le tout pour populariser la musique américaine, notamment auprès de la vieille génération. En tant que surréaliste, Philippe Soupault s'intéresse à l'improvisation qu'il considère comme un moyen de laisser libre cours à la manifestation du subconscient. En conséquence, le poème « Georgia » contient certains éléments caractéristiques de l'improvisation du jazz, alors que du point de vue du contenu il n'a rien à voir avec la musique. Ensuite, nous avons constaté qu'en ce qui concerne l'expérimentation musico-littéraire, la France a été le premier pays à tenter l'expérience de la rencontre entre l'orchestre

de jazz et la lecture poétique, cela grâce à Jean Cocteau et l'orchestre de Dan Parish. Enfin, nous avons déclaré que Jean Cocteau et Philippe Soupault avaient connu cette confrontation culturelle du point de vue de la forme puisque la langue française n'est pas faite pour le jazz, de même que le jazz n'est pas fait pour la langue française.

Le dernier chapitre de ce travail nous a servi de synthèse. Nous avons examiné la vie et l'œuvre de Christian Gailly qui est, selon la parole de la critique, un *écrivain jazzophile*. Nous avons découvert que c'était grâce à la littérature que l'auteur a trouvé sa place dans le monde après avoir éprouvé une longue crise identitaire. L'analyse de l'extrait tiré du roman *Be-bop* nous a montré que le jazz constitue dans l'œuvre de Gailly une espèce de centre. Du point de vue du contenu il y représente une liberté existentielle, alors que du point de vue de la forme une écriture originelle, authentique, moderne et spontanée. La légèreté avec laquelle Gailly fait intervenir le jazz à la fois dans la forme et le contenu littéraire s'explique par le fait que le jazz y est crédible. A plusieurs reprises, nous avons souligné la déclaration de Rosa Galli Pellegrini qui a comparé Gailly aux premiers jazzmen: ces derniers, aussi bien que Gailly, n'ont pas considéré la musique comme un but à atteindre (esthétique ou autre) mais comme un moyen de se trouver une place dans le monde. Enfin, nous avons constaté que ni le choix de la rencontre que l'auteur fait, ni le contexte socioculturel dans lequel il se trouve ne font d'un texte *la littérature jazzique*. Avec Christian Gailly nous avons prouvé que le jazz ne peut devenir littérature qu'à travers *la vie même*. Ce n'est que la vie qui a le don de fournir à la littérature de *la spontanéité, de l'authenticité, de la modernité et de l'originalité*.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Primární literatura

COCTEAU, Jean. *Opéra: œuvres poétiques 1925-1927*. Paris: Librairie Stock; Delamain et Boutelleau, 1927.

GAILLY, Christian. *Be-bop*. Paris: Minuit, 1995.

QUIGNARD, Pascal. *L'occupation américaine*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

SOUPAULT, Philippe. *Georgia Épitaphes Chansons, et autres poèmes*. Paris: Gallimard, 1984.

VIAN, Boris. *Écrits sur le jazz*. Paris: Le livre de poche, 2009.

Sekundární literatura

BAKER, Dorothy. *Young man with a horn*. New York: Armed Services Editions, 1938.

BERGSON, Henri. *Čas a svoboda*. Přel. Boris Jakovenko. Praha: Filosofia, 1947.

BRICCO, Elisa – JÉRUSALEM, Christine. *Christian Gailly « l'écriture qui sauve »*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris: Éditions de la Sirène, 1918.

COCTEAU, Jean. *Opium: Deník jedné detoxikace*. Přel. Petr Janus. Praha: RUBATO, 2011.

CREVEL, René. *La mort difficile*. Paris: Collection européenne, 1926.

DELAUNAY, Charles. *Delaunay's Dilemma, de la peinture au jazz*. Mâcon: Editions W, 1985.

FARGUE, Léon-Paul. *Méandres*. Genève: Milieu du monde, 1946.

FAUCHEREAU, Serge. *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes: Domaine français*. Paris: Denoël, 2002.

FEINSTEIN, Sascha, RIFE, David. *The Jazz Fiction Anthology*. Bloomington: Indiana

University Press, 2009.

GAILLY, Christian. *Un soir au club*. Paris : Minuit, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Viléma Meistera léta učednická*. Přel. Vojtěch Jirát, Erik A. Saudek. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1958.

HODEIR, André. *Hommes et problèmes de jazz*. Marseille : Éditions parenthèses, 2014.

KAJANOVÁ, Yvetta. *K dejinám jazzu*. Bratislava: Coolart, 2010.

KEROUAC, Jack. *Mexico City Blues: 242 Choruses*. New York: Grove Press, 1994.

KEROUAC, Jack. *Na cestě*. Přel. Jiří Popel, Jiří Josek. Praha: Argo; Odeon, 2005.

LARKIN, Philip. *All What Jazz: A Record Diary*. London: Faber and Faber, 1985.

LOCATELLI, Aude. *Jazz-belles lettres: Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*. Paris: Classiques GARNIER, 2011.

MEZZROW, Milton – WOLFE, Bernard. *Really the blues*. New York: Citadel Underground, 1990.

REISNER, George. *Bird: The legend of Charlie Parker*. New York: Da Capo Press, 1977.

ROUEFF, Olivier. *Jazz les échelles du plaisir: Intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*. Paris: La Dispute, 2013.

SÉITÉ, Yannick. *Le jazz, à la lettre*. Mayenne: Presses universitaires de France, 2010.

SOUPAULT, Philippe. *Terpsichore*. Paris: Les Neuf Muses, 1928.

TYTELL, John. *Nazí andělé*. Přel. Tomáš Zábranský, David Záleský. Olomouc: Votobia, 1996.

VESELÝ, Karel. *Hudba ohně*. Praha : Bigboss, 2010.

WARESQUIEL, Emmanuel de. *Le siècle rebelle: Dictionnaire de la contestation au XXème siècle*. Paris: Larousse, 2004.

WASSERBERGER, Igor. a kol. *Jazzový slovník*. Bratislava-Praha: Štátné hudobné vydavateľstvo, n.p 1965.

Sériové publikace

GOFFIN, Robert. Jazz et surréalisme. *América, spec. ed. Jazz 47*, n°5, 1947.

IMBERTY, Michel. Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale. *Musique en jeu*. n°17, 1975.

PANASSIÉ, Hugues. Jean Cocteau et le jazz. *Jazz Tango*, 2 année, n°3, 1931.

TORDJMAN, Gilles. Christian Gailly: Be-bop. *Les inrockuptibles*. n°32, 1995.

Internetové zdroje

CIRIEZ, F. Christian Gailly. *Entretien avec Frédéric Ciriez*. [online]. [cit. 2002-01-15]. Dostupné z: <<http://www.fnac.com>>.

Classique Mood Experience. Paul Whitman and His Orchestra - Georgia (1922). [online]. [cit. 2013-01-20]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com>>.

Columbia LFX. Jean Cocteau La Toison d'or – Opéra – Orchestre Dan Parish (le 12 mars 1929). [online]. [cit. 2013-10-30]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com>>.

Compagnie du SI. Bebop de Christian Gailly (extrait). *Lecture musicale à partir des extraits de "Be-Bop" et "Un soir au club" de Christian Gailly*. [online]. [cit. 2013-10-22]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com>>.

CUNHA, Amaury da. Christian Gailly: La beauté n'est pas transmissible. Le monde des livres. *Le Monde*. [online]. [cit. 2010-01-21]. Dostupné z: <<http://www.lemonde.fr>>.

Daybreak Films; Mill Valley Film group. Jack Kerouac on the Steve Allen Plymouth show (1985). *Kerouac, the movie (1985)*. [online]. [cit. 2008-11-13]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com>>.

HARANG, Jean-Baptiste. Christian Gailly entre le jazz et l'âge avoué. *Libération*. [online]. [cit. 2002-10-01]. Dostupné z: <<http://www.liberation.fr>>.

LEBRUN, Jean-Claude. Reprendre les éternelles histoires. Entretien avec Christian Gailly. *L'humanité*. [online]. [cit. 2002-10-01]. Dostupné z: <<http://www.humanite.fr>>.

Le Monde.fr avec AFP. L'écrivain Christian Gailly est mort. Disparitions. *Le Monde*. [online]. [cit. 2013-10-07]. Dostupné z: <<http://www.lemonde.fr>>.

PROFFITT, Michael. Riff. *Oxford English Dictionary*. [online]. Dostupné z:
<<http://www.oxforddictionaries.com>>.