

JAZZOVÉ INFILTRACE V ČESKÉ POEZII

Radomil NOVÁK

Abstrakt:

Studie se soustředí na konkrétní projevy jazzové inspirace v české poezii od 20. let 20. století do současnosti. Autor se věnuje základním prvkům jazzové hudby (synkopický rytmus, improvizace a “blue” ladění), které inspirovaly české básníky, a na základě analýzy konkrétních textů hledá jejich imitace a nápodoby v poezii. Dochází k závěru, že synkopický rytmus je v poezii asociován jambickým spádem verše, improvizace jsou spojeny s principem opakování a variací, “blue” ladění je imitováno na základě principu kontrastu odlišných náladových poloh textu.

Klíčová slova:

jazz, literatura, jazzová poezie, hudba, interpretace, inspirace

Vlastní text

Jazz se do mladé československé republiky dostal na počátku 20. let 20. století, hovoří se o invazi jazzu do evropského umění. Většina z těchto projevů se v širším kulturním dění nesla ve znamení experimentu, stejně jako byl za experimentální hudební projev chápán jazz a jeho v mnohém nové a revoluční postupy. Jazzová inspirace 20. let však nebyla záležitostí jedné generace, jediného historického období, rozmanité podoby spojení s jazzem, ať už literární, výtvarné² nebo infiltrace ve „vážené“ hudbě, najdeme ve všech následujících obdobích až do současnosti. Od začátku byl jazz provokujícím médiem zejména pro svou snahu rozšířit výrazové prostředky, nebo dokonce samotný materiál umění o něco, co dosud stálo mimo oblast vážné tvorby, co nebylo kodifikováno a bylo dokonce veřejně odsuzováno. Jazz popíral evropský ideál krásy hlasu a tónu, stál velmi blízko nestylizovaným projevům lidové hudby. Podle svých kritiků porušoval všechny estetické zásady, byl hudbou bez tradice a teprve vytvářel tradici novou. Nakonec to však byl právě jazz, který se v umění stal progresivním proudem a inspiroval mnohé velké umělce svou nonkonformitou, neodvozeností, blízkostí k veřejnému, pouličnímu životu a jeho projevům (včetně řečových).

V naladění poezie 20. a 30. let vyhovoval jazz nejvíce mladé avantgardě a jeho vliv se projevoval zejména okouzlením exotikou (K. Biebl – *S lodí, jež přiváží čaj i kávu*, K. Konrád – *Dinah*), stal se součástí popisované skutečnosti a projevoval se hlavně v motivické síti textů (jazz, černochoch, saxofon ad.). Jako další příklady jazzové inspirace bychom mohli uvést některé Nezvalovy básně ze sbírky *Skleněný havelok* („Černochoch“, „Umírající chudáas“, „Lehkomyslná“) nebo písňové texty E. F. Buriana, na jazzovou strunu byli naladěni i Voskovec, Werich a Ježek.

40. léta jsou u nás obdobím největšího rozmachu swingu³, který představoval širší uplatnění jazzu jako populární taneční hudby. Během okupace a války však nebylo možné hlásit se k americkým vzorům. Ozvuky tohoto stylu zaznamenáváme např. v prózách J. Škvoreckého.

¹ Přesněji vyjádřeno, šlo o invazi „dobové americké a západoevropské populární a taneční hudby zasažené jazzem“. Dorůžka, L., Poledňák, I. *Československý jazz (minulost a přítomnost)*. Editio Supraphon, Praha, Bratislava 1967, s. 11.

² Např. František Tichý, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc.

³ Swing se formoval v letech 1927–1935 a největší slávy dosáhl ve 30. a 40. letech, je nerozlučně spjat s bělošským klarinetistou Benny Goodmanem. U nás swing prosadil nejvíce orchestr R. A. Dvorského a K. Vlacha.

Největší vliv na poezii ze všech pramenů a trendů jazzu mělo však blues. V českém prostředí vstoupil do „bluesové“ poezie neopakovatelným způsobem J. Kainar jako tvůrce písňových textů k dobovým šlágrům a později jako tvůrce osobitých básní-blues. Mnohem častěji než o přímý vliv jazzu šlo v tomto období o souznění pocitů pramenících ze soudobého života, ztvárnění sociálních a válečných námětů.

50. léta ve znamení beatnických projevů přijala jazz jako protestní heslo. Po vzoru nejznámějšího „jazzového“ básníka Langstona Hughese, který se už ve 20. letech pokoušel recitovat své básně za doprovodu jazzových skupin, i básníci jako např. W. Morris, J. Kerouac, A. Ginsberg, L. Ferlinghetti recitují své verše s jazzovým doprovodem. U nás se v tomto období stává jazz něčím na způsob náboženství. Básníci ho už neužívají jen jako kulisy, ani si nevypůjčují bluesovou formu k zpracovávání sociálně protestních námětů jako v předválečné době, ale vnitřně se s ním ztotožňují a píší „jazzovou“ poezii bez toho, že by se slovo jazz v jejich textech vůbec vyskytovalo. Láska k jazzu se zrodila zvláště u generace dospívající za protektorátu, např. u Jiřího Šotoly (nar. 1924), Jaromíra Hořce (nar. 1921), Josefa Škvoreckého (nar. 1924). Jejich poezie a próza souzní s atmosférou tísně a nebezpečí, projevuje odpor ke konvencím a konformitě pokrývající život i umění.

Na konci 50. let se jazzová inspirace projevuje hlavně sblížením s jazzovou a taneční hudbou. Jiří Suchý se pokouší k jazzové hudbě najít svůj vlastní jazyk a využívá k tomu dobového „lidového“ jazyka, navrácí slovům jejich hravost a radostnost. V 60. letech vydává J. Kainar sbírku *Moje blues* (1966), která znamená vyvrcholení celého dosavadního vývoje jazzově kódované poetiky. Ve stejnou dobu, zhruba v polovině 60. let, se k bluesové inspiraci přihlásil i příslušník generace narozené za války – Václav Hrabě (*Stop-time*, 1967; *Blues v modré a bílé*, 1977). Jeho texty jako ztělesněný výkřik lidské svobody pak ve zhudebněné poloze proslavil v 70. a 80. letech Vladimír Mišík. Hrabě spolu s Inkou Machulkovou a Vladimírou Čerepkovou tvoří tzv. českou podobu beat generation. Spolu s dalšími autory (např. J. Škvorecký, I. Diviš, J. Šotola) se scházeli a recitovali své básně v poetické vinárně Viola na tzv. jam session, tedy večerech poezie doprovázené jazzovou hudbou. Samostatnou kapitolu v kontextu vztahu jazzu a literatury by si zasloužil také Josef Škvorecký.

V poslední třetině 20. století nejsou jazzové inspirace tak výrazné, slovo dostávají zpívající básníci, kteří – podobní potulným zpěvákům – přiklánějí svůj hudební projev k folku, lidovému folkloru a k mísení žánrových podob hudby, jakési syntéze předchozích směřování. Jazzové inspirace se objevují víceméně nahodile jako např. „jazzový“ román Jana Štolby *Město za* (1997).

*

Pokusíme-li se v základních rysech představit jazz jako základnu k našim dalším postřehům, můžeme jeho vznik charakterizovat synkretismem⁴ afrických a evropských hudebních prvků. Jazz se odlišuje od evropské hudby třemi základními prvky: 1. zvláštním vztahem k času (čas znamená kontinuitu, největší hodnotu má naplno prožívané „teď“); 2. spontaneitou a vitalitou hudebního výkonu s podstatnou rolí improvizace; 3. tvořením tónu, respektive způsobem frázování odrážejícím individualitu hrajícího jazzového hudebníka. Tyto tři základní prvky tvoří nový druh napětí, při kterém už nejde o „velké křivky“ jako v evropské hudbě, nýbrž o bohatství drobných – budovaných a znovu rozbíjených – prvků napětí, vytvářejících intenzitu hudebního projevu.

⁴ Jedná se o spojování různorodých systémů hudebních kultur. Oba systémy jsou určeny řádově odlišným hudebním myšlením, jež je opět výsledkem specifických kulturně historických (společenských) podmínek vývoje. Z afrických stylových znaků se v hudbě odrazila *responsoriální technika*, *heterofonie*, vznikající variačním způsobem rozvíjení melodie, *off-beat*, *stomping* a typicky černošská interpretace: *glissanda*, *vibrato*, *shout-styl*, *neutrální a hrdelní tóny*. Z evropských pak diatonická stupnice, základní harmonické funkce a některé instrumentační vlivy. Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu*. Panton, Praha, 1966, s. 197.

Mezi základní složky jazzové hudby patří rytmus⁵, improvizace a pentatonická (pětitónová) melodika, která je spolu s rytmem založena na opakování a variacích. Tvoření melodie stojí na stejných principech jako u základních rytmických figur: řadí se opakovaně za sebou, aniž by byly dále rozvíjeny. Spolu se jmenovanými tvoří základní charakter jazzu tzv. „hot intonace“⁶. „Hot intonace“ čerpá z tradice černošských vokálních projevů, kde se opírá o *glissanda*, *blue tóny* (způsob intonace v černošském zpěvu a nástrojové hře, užívaný zejména v blues; tóny se intonují neurčitě mezi dur a moll), *dirty tóny* (doslova špinavý tón, označuje zvláštní způsob intonace zejména při vzrušeném černošském lidovém zpěvu) a jiné. Všechny vyjadřují citové vzrušení, neurčitou naléhavost a napětí.

Proces osvojování těchto prvků v českém hudebním kontextu byl dlouhodobý a komplikovaný. Literatura je do svého výrazového rejstříku absorbovala víceméně v individuálních autorských poetikách. Na rozdíl od americké literatury, kde se žánr tzv. „jazz poetry“ ustanovuje v raných 20. letech a rozvíjí se nepřetržitě dosud, paralelně s vývojem jazzu, u nás o zmíněných jazzových prvcích v tomto období hovořit nemůžeme, protože se k nám jazz teprve dostával a v první fázi byl stručně řečeno pouhým emblémem moderních snah mladé avantgardy, výrazem její touhy po exotice, něčem nezaměnitelném, s čím by se mohli identifikovat a ostře odlišit od starších generací. O jazzové poezii v pravém slova smyslu se v tomto období ještě nejedná, spíše bychom ji mohli žánrově hodnotit jako poezii odkazující (vztahující se) k jazzu. Pokud budeme chápat jazzovou poezii jako specifický žánr stavějící na jazzovém rytmu a pocitu improvizace, žánr, který se pokouší reprodukovat zvuk a jazzové cítění prostřednictvím literárního stylu, pak v české poezii můžeme zmiňovat až J. Kainara, průkopníka těchto prvků, a pak generaci tzv. beat generation s opožděnou, ale zjevnou paralelou k americké beat generation.

*

Synkopa (z řečtiny synkopé, zkrácení z vyrážení) je rytmický útvar vznikající přesunutím přízvuku z těžké doby na lehkou, označuje se tak rytmická skupina tří not, z nichž prostřední má dvojnásobnou délku než ostatní dvě. Nastane tak konflikt přízvuku metrického a rytmického. Má-li být synkopa účinná, musí mít posluchač vštípeno pravidelné metrum a rytmus. S jazzem je synkopace, označovaná též jako ragtime, spjata velmi těsně, dalo by se říci, že se stává synonymem pro jazzovou hudbu⁷ nebo jazzové rytmické cítění⁸. Přestože má synkopa dlouhou hudební historii sahající až do 13. století a používali ji hudební skladatelé klasicismu a romantismu, pro jazzovou hudbu je nepostradatelná, leží v její základech, určuje její základní podobu.

V poezii se termín synkopa užívá ve spojení s jambickým spádem verše, protože v něm se uplatňuje přesunutí přízvuku z první slabiky (podle pravidel českého přízvuku spisovného) na slabiku další. Této vzestupnosti se dosahuje několika způsoby: před trochejský verš se předsune anakruze (předrážka) nebo se užívá tzv. transakcentace, kdy se namísto přízvučné slabiky použije tzv. slabika dlouhá (stejně jako v časomíře), případně předřazením daktylské stopy. Pokud se jedná o anakruzi, verš je pak nejčastěji zakončen jednoslabičným přízvučným slovem.

⁵ Rytmická složka má v jazzové hudbě nejdůležitější význam, od ní se odvíjí vše ostatní. Má v sobě principy dvou odlišných hudebních systémů – afrického a evropského, které se vzájemně střetávají. Mezi africké prvky patří především *polyrytmika* a *polymetrika*, ze kterých vznikají tzv. *křížové rytmy*.

⁶ Pro ni je příznačné především „tónové nasazení – prudké, bezohledné, tvrdé. Tón neuhasíná, ale udržuje si svou plnou sílu až do okamžiku, kdy právě tak prudce přejde v tón následující“. Poledňák, I. *Kapitolky o jazzu*. SHN, Praha, 1961, s. 86.

⁷ Mnoho jazzových orchestrů má ve svém názvu zakódováno slovo synkopa, např. brněnská kapela Synkopy 61.

⁸ Jazzová hudba rozlišuje několik typů synkop: even-note synkopa, off-beat synkopa, anticipated bass, missed-beat synkopa.

Dokonalou podobu jambu tak, jako ji najdeme v Kainarově dvojverší „O dokonalém jambu sním, ač Múza nechce dát mi rým.”⁹, objevíme v jazzové poezii zřídka, v jeho odlišném citění, proměnách, způsobu narušování se zračí stejně jako v hudbě individualita básníka a jeho osobitost v citění jazzového frázování. Synkopický rytmus je typický např. pro první dvě sbírky Inky Machulkové, představitelky české vlny tzv. „beat generation“, která v 60. letech spolu s Václavem Hrabětem a Vladimírou Čerepkovovou tvořila základ skupiny kolem poetické vinárny Viola. Tzv. jam session – recitace poezie za doprovodu jazzové hudby, spojovala společnou atmosférou jak příznivce poezie, tak příznivce hudby. Teprve v syntéze obou vyzněla naléhavost sdělování naplno. Společný pocit vydědění, snahy uniknout od neutěšené reality, uhájit si svou vnitřní svobodu před manipulačními snahami doby je náplní obou počátečních sbírek Machulkové, řazených k tzv. beatnické poezii. V obou sbírkách – *Na ostří noci* (1963) a *Kahúčů* (1969) – najdeme onen typický synkopický rytmus zvláštní svou naléhavostí a emocionalitou. Synkop je přitom dosahováno buď využitím jambických stop:

„Až na dně deště
se drží holka trávy
a svýho kluka
až na dně trávy
je drží dešť
[...].“¹⁰

nebo je ve většině případů pocitu vzestupnosti dosahováno tím, že je větný přízvuk a důraz tlačen na konec verše a vnímáme spíše jambický spád verše než objektivně přítomné (a popsatelné) stopy většinou charakteru trochejského či daktylotrochejského. Ráz verše potom připomíná synkopické frázování:

„Ptám se na jméno
Magdalena
ale jsou tady lesy
mezi lidmi
a v lesích bílá věž
v kostele déšť
omývá zbitou sošku
ze dřeva
[...].“¹¹

Můžeme tedy konstatovat, že v poezii se jazzový (synkopický) rytmus uplatňuje prostřednictvím jambického spádu verše, kterého je dosahováno už naznačenými způsoby. V textu vytváří pocity naléhavosti a emotionality, odráží individualitu (originalitu) svého tvůrce, jeho citění jazzového frázování.

*

Se základní jazzovou technikou improvizace souvisí v kontextu našich úvah principy opakování a variace. Jazzové improvizace¹² jsou ve své podstatě variačními postupy vázanými sledy akordů, nejsou tedy improvizací v pravém slova smyslu, protože

⁹ Kainar, J. *Synkopy*. Odeon, Praha 2003, s. 5.

¹⁰ Machulková, I. *Kahúčů*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 59.

¹¹ Tamtéž, s. 18.

¹² Improvizace jako schopnost tvořit bez přípravy bývá pokládána za charakteristický znak hudby jazzové oblasti. Absolutní improvizace znamená bezprostřední, spontánní vynalézání zcela nových hudebních útvarů během reprodukce bez opření se o nějakou předem danou hudební myšlenku. Ostatní druhy (včetně jazzové) už s improvizací jako takovou nemají mnoho společného a jsou to spíše její krajní polohy. Patří totiž do zcela jiné oblasti práce s hudbou, a to do variací melodických. Jazzové improvizace jsou tedy variačními postupy (obměny hudebních myšlenek v libovolném počtu modifikací), jež se v tzv. chorusových frázích blíží fantazii, ovšem vázané sledem akordů nebo využívající soudobých kompozičních postupů. V těsném závěsu stojí za improvizací aranžmá. To zpočátku spočívalo pouze v ústní domluvě, kdy se hudebníci mezi sebou domluvili na tónině a tématu, s nimiž měli pracovat. Postupem času se přešlo k promyšlené a psané jazzové kompozici, kterou vytvářel aranžér. Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu*. Panton, Praha, 1966, s. 164–168.

„improvizovat“¹³ znamená vytvářet během reprodukce novou hudební myšlenku, zatímco variace znamená danou hudební myšlenku obměňovat v libovolném počtu modifikací.

V hudbě je princip opakování a variování všeprostopující. Ve srovnání s hudbou jsou dle Browna obecné principy opakování v mnohém totožné s literaturou (poezií), ale existuje nápadný rozdíl ve stupni jejich užívání. Obecně požaduje hudba mnohem více opakování než poezie může tolerovat. Naopak hudba toleruje a dokonce vyžaduje daleko více opakování a v daleko větším rozsahu než poezie.¹⁴ Opakování a variaci můžeme uvažovat jako jeden princip, který zahrnuje jak přesné opakování, tak opakování s odlišností. Např. u J. Kainara se s uvedeným principem setkáme na úrovni hlásek, slov, veršů i strof.

V úrovni zvukových opakování a variací hlásek jde zejména o aliterace („*Lenivý strašný spád mé slavné řeky Jihu*“), nebo o nápadnou hláskovou instrumentaci („*stále v teskných synkopách*“), asonanci a eufonii („*Jdou stíny jdou oblohou / namodralou mdlou náladou*“). V rámci bohaté škály rýmů (taktéž založeného na opakování a variaci) je hojně uplatněna zvuková asociace, tzn. že jsou vytvářeny rýmy na základě zvukové podobnosti slov (např. *hrával – kravál*).¹⁵ Výslednicí opakování na této úrovni je často houpavý, monotónní pocit připomínající náladu blues.

Na rozdíl od těchto opakování a variací zvuků je v rovině lexikální nutno daleko více brát na zřetel smysl slov, a to zvláště ve variacích. Celá tato oblast zahrnuje jak užití odlišných slov k opakování téže základní myšlenky (hromadění synonym), tak opakování slov ve figurách. Z nich se nejčastěji uplatňuje epizeuxis a anafora, např. (*A negři z prádelen/A negři z jatek dýchajících krev/A negři z TRW kde jim usychají ruce*), méně často pak epifora. Zvláště anaforické opakování může nabývat charakteru litanie (*Je půlnoc/je modrý kvetoucí kaštan/je hedvábí/je klaviatura dívek/je kouř/je rozbité sklo*¹⁶). Opelík v této souvislosti připomíná slova Jiřího Voskovce: „Blues. Ani ne tak píseň jako spíš litanie, nářek nad nevěrnou či zhrzenou láskou, napůl vzlyk, napůl zakletí ze samoty – z touhy – z marnosti“¹⁷.

Na úrovni vyšších rytmických celků – veršů a strof – princip opakování a variací vrcholí. V této rovině nalézáme u všech tvůrců „bluesových“ textů (u Kainara, Hraběte, Nezvala, Hanzlíka, Škvoreckého, Hořce, Diviše) zjevnou či méně zjevnou inspiraci původní hudební formou blues. První zpěváci blues neměli předem připravený repertoár, ale tvořili přímo na místě. Čím více však blues uzrávalo, ustálil se i určitý model, podle něhož vznikalo. Stavební kostra vycházela z responsoriální techniky¹⁸, která se však zjednodušila na jeden hlas. Text obsahoval tři verše, přičemž druhý byl opakováním prvního a třetí měl funkci odpovědi (AAB), všechny pak byly směřovány do dvanácti taktů¹⁹. Jako příklad uvádíme dvě krátké ukázky:

„Tak smutně zpívá	A
ten železniční most.	
Smutně zpívá	A
železniční most.	
Vždycky, když jede vlak,	B

¹³ Přesně definovat improvizaci v kontextu jazzové hudby je obtížné z toho důvodu, že se tato technika vyvíjí a proměňuje s vývojem jazzové hudby samotné. U blues se uvádí jako zdroj improvizace nápodoba techniky založené na „call“ a „response“. Pro improvizaci platí obecně, že se v ní projevuje individuální styl, osobní zkušenost, ale také nálada a pocity autora, jeho vztah k ostatním hudebníkům a publiku. Míra volnosti při improvizaci se mění od pravidelného opakování až k popření jakýchkoli pravidel (např. free jazz).

¹⁴ Brown, Calvin Smith: *Music and literature*. University Press of New England, Hanover, London 1987, s. 100–113.

¹⁵ Ukázky jsou uváděny podle výboru z Kainarovy poezie *Bledej gentleman*, Labyrint, Praha 2002.

¹⁶ Hořec, Jaromír: *Půlnoční jam session*. Melantrich, Praha 1996, s. 90. Ostatní ukázky viz pozn. č. 15.

¹⁷ Opelík, Jiří: *Úvod*. In Bláznův kabát, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 17.

¹⁸ Způsob zpěvu, v němž sólistovi odpovídá sbor.

¹⁹ Existují i osmi-, deseti-, šestnácti- a dvacetitaktová blues a toto sestavení již vědomě používá prvky evropské harmonie.

mám toho tady dost.

[...]“²⁰

„Když venku prší, je mi nanic, a nejradši bych spal, A
ano, pane, když prší, nejradši bych pořád spal. A
Nejradši bych se pod zem skrčil a na hřbitově se zakopal. B
[...]“²¹

Pro básníky či tvůrce písňových textů však není toto uspořádání dogmatem, bylo by pro ně příliš svazujícím pravidlem dodržet přesnou strukturu textu podřízenou navíc rytmu a nápěvu. I když téměř u každého z nich bychom našli pokusy napodobit uváděné schéma, drtivá většina textů tuto formu nerespektuje, i když do značné míry zachovává základní princip opakování a variací těsně svázaný s technikou improvizace.

Jak opakování, tak i variace jsou básníkovi prostředkem, kterým udržuje plynulost textu, zvyšuje a stupňuje jeho napětí, posiluje jeho soudržnost. Podobně jako u opakování najdeme také u variací mnoho odlišných typů, které bychom mohli shodně s hudební terminologií označit jako ornamentální, charakteristické či volné²². Užitím těchto termínů bychom se však nevyhnuli komplikacím vyplývajících z násilné analogie mezi hudbou a poezií, a proto se raději spokojme s konstatováním, že jednotlivé typy variací se v jazzové poezii odlišují kvantitou i kvalitou obměn opakovaných částí, přičemž jejich základní funkcí je synonymní opakování základní myšlenky textu.

*

Přeneseme-li pozornost k blues jako jedné z vykrystalizovaných podob jazzové hudby, která původně znamenala sólový vokální projev amerického černošského folklóru vystavěný na typickém dvanáctitaktovém schématu a improvizaci, pak můžeme pozorovat i její významný vliv v české poezii. Žánrově ji označujeme jako poezii „in blue“ podobně jako Gershwin nazývá svou koncertantní skladbu, vnitřně vystavěnou na jazzových prvcích, Rhapsody in blue. Název odkazuje na jeden ze základních interpretačních klíčů k bluesovým textům. „Blue tóny“ kolísavě intonované mezi dur a moll zde nalézají jakousi paralelu ve významové a pocitové poloze mezi dvěma krajními náladovými póly. Zmiňovaná náladová kolísavost je v první rovině vnímání textu způsobena kontrasty, které ukazují dvojjedinost básníkovy pohledu na skutečnost. Na miniaturní ploše textu se ve střetu kontrastních pojmů či obrazů odehraje spor vyburcující onu neuchopitelnost a náladovou neurčitost a napětí tolik typické pro bluesové texty. Nemusí přitom jít jen o zjevná opozita jako např.: „Nejsem šťasten Nejsem zoufalý Necítím nic A cítím nic jak tíhu Po které odplouvá Co mělo zůstatí“, ale svou úlohu hrají i kontrastní spojení slov, např. líný (působí staticky) a spád (působí dynamicky) nebo oxymóra typu „pohřební veselí, hořké štěstí“ apod.

Další kontrasty, další polohu mezi můžeme identifikovat na hraně mezi lyričností a civilností výrazu. Básníci užívají současně neutrálního lexika i poetických výrazů, text pak působí „básnický“ i civilně, hladce i drsně, tragicky i komicky. Současně dochází k odpatetizování všeho, co působí odtrženě od všedního života. I v užívání jazyka se v bluesových textech často pohybujeme v kontrastu mezi spisovným a nespisovným kódem

²⁰ Langston Hughes: „Blues stesku po domově“. In Kainar, J.: *Bledej gentleman*, Labyrint, Praha 2002, s. 3.

²¹ Josef Škvorecký: „Blues libeňského plynojemu“. In Škvorecký, J., Dorůžka, L. *Jazzová inspirace*. Odeon, Praha 1966, s. 124.

²² V hudební terminologii se setkáváme se čtyřmi základními způsoby obměňování tématu: ozdobná či ornamentální variace se zaměřuje pouze na drobné obměny, které nepozměňují obsah a výraz tématu; charakteristické variace podstatně mění ráz hudby tématu, z motivů tématu vytvářejí skladatelé nové varianty; volné variace se ještě více vzdalují původnímu tématu, vznikají zcela nové skladby, jejichž příbuznost s původními motivy se dá mnohdy jen velice nesnadno rekonstruovat. Posledním typem je tzv. kontrapunktická variace související s polyfonní strukturou skladby.

(nejčastěji obecnou češtinou). Blues rozšiřuje výrazové možnosti poezie o nové prostředky blízké nestylizovanému básnickému projevu, dává jí punc autenticity životního prožitku.²³

*

Za experimentální se dá obecně považovat jev, v němž je obsaženo něco nového, revolučního, v daném kontextu doby dosud neznámého, nevídaného, překvapujícího, šokujícího. Je-li měřítkem míry experimentálnosti celý dlouhý vývoj naší kultury, pak jde zjevně jen o jakousi variaci na již existující jev. Onu novost, revolučnost, provokativnost tedy spíše způsobuje interakce tohoto „nezavedeného“ jevu (postupu, programu, prostředku apod.) s jevy pro onu dobu (nebo jí předcházející) typickými, standardními. Jedná se o střet konzervativního s progresivním. Jevy, o kterých byla řeč, tzn. synkopický rytmus a improvizace (opakování a variace), jsou jevy v hudbě i literatuře známé nesrovnatelně delší dobu, než je pár dekád vývoje jazzového umění, jejich „experimentálnost“ však spočívá v tom, jak se v dané etapě vývoje přelévají z umění do umění na základě jistých podobností prostřednictvím nápodob, imitací, sugescí použitím prostředků vlastních tomu kterému umění, neboť stále máme na paměti, že jde o dva odlišné znakové systémy.

V našem případě se jedná o novou formu vzájemného vztahu mezi hudbou a literaturou, konkrétně mezi jazzovou hudbou a literaturou v době, kdy jazz nabídl literatuře možnost, jak vyjádřit nový pocit neslučitelný s pocity předchozích generací, míra nápodoby přitom jde od vnějších projevů (jazz jako exotikum) až k vnitřním zásahům do struktury textu (jazzový rytmus a improvizace). Jazzová inspirace představuje silný impuls, který naše literatura rozvíjí od 20. let minulého století dodnes.

Literatura:

1. DORUŽKA, L., ŠKVORECKÝ, J. *Tvář jazzu*. Praha: SHV, 1964.
2. DORUŽKA, L., ŠKVORECKÝ, J., FÁRA, L. *Jazzová inspirace*. Praha: Odeon, 1966.
3. GEIST, B. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966.
4. NOVÁK, R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava : Tilia, 2005. ISBN 80-7368-058-8 (OU), 80-86904-09-1 (Tilia).
5. POLEDNÁK, I. *Kapitolky o jazzu*. Praha: SHV, 1961, 1964.

JAZZ ELEMENTS IN CZECH POETRY

Summary:

The article is concentrated on the jazz elements in the Czech poetry of 20th century. In introduction the author deals with jazz inspiration in the Czech literary history from the twenties to the present time. After that he notices the basic elements of jazz music (syncopated rhythm, improvisation, blue tuning), which inspired Czech poets. He analyses these elements in certain poet texts, he searches for their imitations, equivalents in poetry. It is found that the syncopation is associated with the jamb verse in poetry and the improvisation has a connection with the principle of repetition and variation. The blue tuning is imitated on the principle of the contrast which points to different moods. At the close of the paper the author states his belief that imitation of the jazz elements in poetry has experimental character. Jazz inspiration brought an intensive impulse to the Czech literature of 20th century.

Key words:

²³ Více o problematice viz Novák, Radomil: *Hudba jako inspirace poezie*. Tilia, Ostrava 2005, s. 132–160.

jazz, literature, jazz poetry, music, interpretation, inspiration

Kontaktní adresa:

Mgr. Ing. Radomil Novák, Ph.D.
Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě
Katedra českého jazyka a literatury s didaktikou
Mlýnská 5
Ostrava 701 03
radomil.novak@osu.cz
Tel.: 597 09 26 40