

Radikální černá hudba

★ Karel Veselý: Hudba ohně

od jazzu po hip hop a dále



Hudba ohně

Vyšlo také v tištěné verzi

**Pa
se
ka**

Karel Veselý

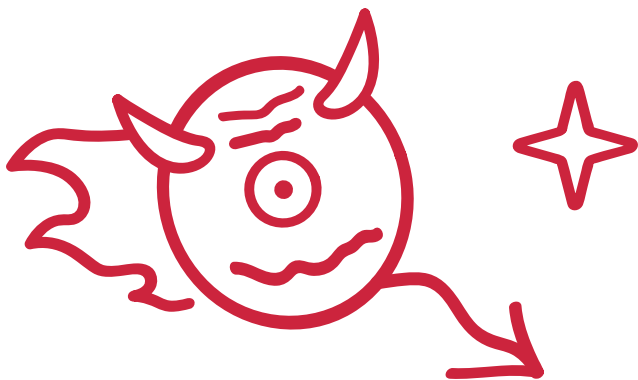
Hudba ohně – e-kniha
Copyright © Paseka, 2022

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.

**Pa
se
ka**

Hudba ohně

Radikální černá hudba



Karel Veselý

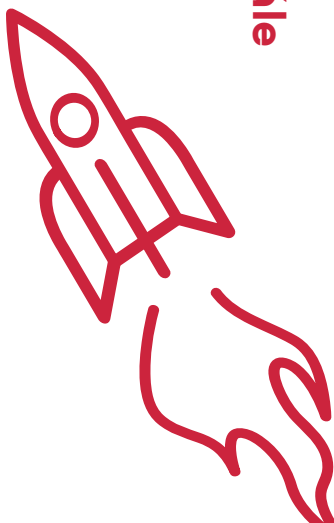




Hudba ohně

od jazzu po hip hop a dále

Paseka



Hudba ohně
Copyright © Karel Veselý, 2010, 2022

ISBN tištěné knihy: 978-80-7637-215-3
ISBN ePUB: 978-80-7637-338-9
ISBN MOBI (Kindle): 978-80-7637-340-2
ISBN PDF: 978-80-7637-339-6

Playlist ke knize
najdete na: <https://spoti.fi/3sHAcgX>



Co nejdál
za song

Mám tuhle knihu rád. Dokonce jsem byl před těmi více než deseti lety na křtu jejího prvního vydání v pražském NoDu. Přišlo tam hodně lidí, co milovalo rap. Dost lidí, co ho dělalo, dost, co ho poslouchalo, dost, co jím žilo. Už si ale nejsem jistý, jestli tam bylo dost těch, co si o něm chtěli takhle zevrubně číst. Myslel jsem, že Karel bude středem pozornosti a na roztrhání a ani nebudeme mít čas si promluvit.

Na rovinu — podle toho večírku byste si netipli, že tahle kniha se někdy dočká druhého vydání. O to víc mě těší, že se teď dostane k novým čtenářům a ukáže jim podmanivost psaní o hudbě.

Možná si myslíte, že tahle kniha je o hip hopu, a já vám to nebudu vymlouvat, protože je. Ano, je o hip hopu. Poznáte spoustu jmen a čtení vám nečekaně přeroste v dlouhé poslouchání. Všechno se to protáhne, protože si budete v mezích pouštět hrozně moc skvělých desek. A i když se vás už ve třetí větě snažím ujistit, že to je kniha o hip hopu, musím se zároveň přiznat, že pro mě to je ze všeho nejvíc kniha o hudební publicistice.

O tom, jak může být svobodná, ničím neohraničená, hluboká a pátrající. O tom, že když slyšíte písničku, nemusíte ulpět na její emoci, ale jít skrz ni někam dál. Song vás nadchne, poblázní, roztančí nebo rozbřečí, ale když budete jen o trochu víc chtít, zavede vás do nitra společnosti a nechá vás porozumět sociálním vztahům, nerovnostem i napětí.

Zavede vás do minulosti. Zjistíte, že jste sice chtěli jen streamovat rapový track, ale taková banalita by nebyla možná bez toho, že se v roce 1562 vypravila přes Atlantik první otrokářská loď. Když budete chtít, song probudí vaše politické myšlení, naučí vás vnímat nespravedlnost, rozdíl rasy a genderu, pochopíte, jak funguje hegemonie

Co nejdál za song

a utlačování, odhalí vám nevábné útroby miliardového hudebního byznysu, ale také vás vezme do malých komunit, kde se může stát základem emancipace.

Song toho chce říct strašně moc. Možná to podle referencí a beatů někdy nevypadá, ale zve vás na výpravu, a jestli se vám třeba nechce jít samotnému, Karel Veselý je nejlepší průvodce.

První texty začal Karel publikovat v době, kdy se pod nápor internetového pirátství začala hroutit zažitá hierarchie hudebního průmyslu a na něj navázaných médií. Pomalu končila éra největšího blahobytu a peněz — globálně i u nás. Proto ani moc nepřekvapuje, že to také byla doba, kdy hudební publicista představoval tu nejprotivnější možnou figuru, na jakou jste mohli natrefit. Neříkám, že byl takový ve všech případech, to fakt ne — a taky to teď trochu zesměšňuji —, ale hudební žurnalista na sklonku devadesátých let a začátkem tisíciletí byl dostatečně samolibý a do sebe zahleděný (většinou) mladý muž, který měl zážitky a přístup k hudbě, o jakých se čtenářům ani nesnilo, a necítil potřebu to bůhvíjak skrývat.

Byl to člověk, kterého firmy vozily na koncerty do Německa, létal na rozhovory do Londýna, fotil se s obří knihovnou cédéček, v níž byly uloženy desetitisíce. Posluchač s běžným rozpočtem by se k nim nikdy nedostal, nikdy by tolik hudby neslyšel, ale publicista je dostával od vydavatelství. Byl pyšný na svůj vkus a utahoval si z jiných. V recenzích a článcích vám dával najevo, co všechno vy — a také jeho méně zorientovaní kolegové — nevíte a že už byste rozhodně neměli poslouchat, co vám doporučoval minule. Už je to passé a cool je to, o čem píše nyní. Než mě předběhnete — vím, o čem mluvím, už proto, že jsem takových textů

sám také hodně napsal, a nevím, jestli k odpuštění stačí jen to, abych se teď omluvil.

Hudební publicistika té doby byla výkladní skříň individualismu a autoři měli tendenci chovat se jako třídní tyrani. Nedružili se, nevytvářeli scény nebo podmínky pro další nové hlasy. Neukazovali cestu ostatním, spíš dávali na jevo vlastní exkluzivitu. S gustem zesměšňovali, povyšovali se nad všechny okolo, zpochybňovali váš vkus a vám se tahle šikana jako čtenáři ještě jistým perverzním způsobem líbila.

Povolání a prostředí hudební publicistiky je touhle egocentrickou tradicí a jazykem zatížené dodnes. Aroganci tu pořád najdete, ale vlastně už jen v minimální míře, což je první velká úleva — a ne že by nebylo čeho se ještě zbavovat. Zásluhu na tomhle ústupu má internetová žurnalistika i vývoj během desátých let, kdy se z psaní stala stejně komunitní a scény vytvářející činnost po vzoru té hudební.

Když si přečtete první Karlovy texty, které psal na začátku milénia pro Musicserver — a on asi nebude úplně šťastný z toho, že vám zrovna teď doporučuji jeho mladické výstřelky —, ale když si je i přes jeho odpor přečtete, záhy zjistíte, že máte co do činění s autorem úplně jiné školy a zaměření, než jaké jsem zmiňoval. Pro Karla není psaní způsob, jak upozornit na sebe a svoji výjimečnost. Jeho výjimečnost se projevuje tím, že chce vzít čtenáře co nejdál za song, kam až to jen jde.

Pro starší školu byla ze všeho nejdůležitější otázka estetické hodnoty. Hudba se poslouchá a pak se píše, jaká ta hudba je. Nepleťte do toho politiku, společnost, feminismus, kritickou teorii rasy, historické souvislosti, globalizaci a trh, vždyť je to přece jenom pop. Neopominutelný a jediný soud, který každý recenzent musel vynést, zněl: „Je to dobrá deska, nebo špatná deska?“ Karel vám to samozřejmě taky

Co nejdál za song

11

cestou řekne, ale nechce se tím dlouze zdržovat, protože existuje spousta důležitějších otázek, na něž je zábavnější a podstatnější si odpovědět — a tady je *Hudba ohně* naprosto exemplární dílo v rámci tuzemské literatury, která se věnuje populární hudbě.

Při čtení Karlových textů totiž pochopíte, že to, jestli je „muzika dobrá, nebo špatná“, nakonec stejně vůbec nejde oddělit od geopolitických vztahů, od soužití menšin s většinou, od nerovnovážně nastavených ekonomických vztahů nebo od generačního a hodnotového napětí. Co vlastně z písničky zbude, když tohle všechno dáte pryč? Bude pak ještě vůbec nějaký důvod si ji pouštět? Starší hudební publicistika toužila hudbu oddělit od světa a maximálně tak spojit s osobností autora, který o ní referoval. Proud, který v českém kontextu pomáhal v posledních dvou dekadách usadit právě Karel Veselý, se vám ale snaží ukázat, že to je zrovna populární hudba, díky níž se můžete dozvědět hodně o všem ostatním. Možná je tohle kniha o hip hopu a afroamerické hudbě — ano je, píšu to už po čtvrté, ale taky je to třeba kniha o dějinách dvacátého století, rasových konfliktech, urbanismu, kapitalismu i kulturní globalizaci.

Hudba ohně vychází po dvanácti letech a já si teď s tím velkým odstupem uvědomuji, jak zásadní je. Můžete se o ni opřít, když chcete někomu v tuzemském prostředí ukázat, že hudební publicistika je fantastická disciplína, která vás přes euforii z písničky vede k netušenému poznání světa, v němž žijete. Mám tuhle knihu rád a potěší mě, když vy budete mít taky.

Pavel Turek

Hudba ohně

Stojím na obří křižovatce v tokijské Šibuji a kolem mě se v geometricky úhledných špalírech tlačí stovky lidí, kteří právě jako já vylezli z metra. Když na semaforu naskočí zelená, dá se ten mohutný proud do pohybu a přes přechod mě táhne směrem k obchodní čtvrti. Najednou zaslechnu něco, co mě přinutí zastavit a stát se nešťastnou anomálií, jež zadrhne tenhle pečlivě seřízený společenský stroj. Uctíví Japonci se mi omlouvají, když do mě jeden po druhém narážejí, a já zvedám zrak za známou melodii. Na protějším domě na obrovské LED tabuli právě Ne-Yo zpívá svoje „Closer“. „Zesilte mi tady hudbu, pořád ji slyším nahlas a jasně,“ deklamuje do rovného houseového rytmu, v němž swinguje basová linka. „Pojď blíž...“ Je to fantastická píseň a Ne-Yo shlížející na noční Tokio vypadá v laškovně nasazeném kloboučku trochu jako Michael Jackson v nejlepších letech.

Pak dotančí svoji rutinu a na obří obrazovce ho vystřídá záběr na obal jeho desky *Year of the Gentleman*, kterou krátký klip propaguje. Najednou jsem na přechodu sám, na semaforu se nejspíš už dávno objevila červená, a tak se koukám vytratit. Když se vrhám do toho bláznivého mumraje, melodie z „Closer“ mi pořád zní v uších. „Nechci utéct, prostě nemůžu zastavit.“ Toho příjemného červíka z uší vypudí až jakýsi gangsta rap, který mě uvítá v jednom stylově zařízeném obchodu s vinyly, kterých je v Šibuji spousta. Co to vůbec hraje? The Diplomats? G-Unit? Táhle se někdo přehrabuje obskurními singly s hyphy a vedle stojí někdo, kdo vypadá jako Pharrell Williams z The Neptunes. Nakonec jeho oděvní obchod BAPE je jen o jednu zastávku metra v Šindžuku dále a já skoro začínám věřit, že je to on. Nebo že by to byl jeho japonský klon?

Hudba ohně

U východu ještě mívám skupinku Japonek s obličejí uměle pigmentovanými na černo. Říká se jim ganguro a v salonech krásy nechávají spousty peněz, jen aby vypadaly jako čokoládové krásky z klipů na BET nebo MTV. Což se jim samozřejmě nikdy úplně nepodaří, protože je prozradí rysy jejich obličejů. Venku na ně čekají jejich kluci, kteří zase pro změnu imitují gangstas z newyorských ulic. Rozkrok kalhot mají groteskně až u chodníku a světu hrdě prezentují luxusní značku svého spodního prádla. Z auta, do kterého nasedají, hraje pochopitelně 50 Cent.

Ano, ještě pořád jsem v Japonsku — v zemi, kde skuteční gangsteři z Jakuzy připomínají spíše potetované námořníky a kde rasově odlišné minority tvoří menšinu, jež se vejde do statistické chyby omlouvající nulu. V zemi, kde být jiný je vlastně synonymem pro to být mrtvý. Jak je možné, že mládež z takto homogenní společnosti, která slovo rasismus zná jen ze slovníku angličtiny, je vůbec schopna porozumět hip hopu a tomu, co reprezentuje? Nebo je to jenom móda, za kterou stojí reklamní vytěžení potenciálu černého cool? Aníž bych chtěl podceňovat sílu globálního marketingu zábavního průmyslu, na černou hudbu člověk na začátku třetího tisíciletí narazí i v místech, kde se reklamy nevysílají. Děti v Jižní Africe se zdraví americkým rapovým slangem, z autorádií na bombajské křižovatce vykřikuje Jay-Z a na pouličním trhu v Riu si můžete koupit krásné tričko s Tupacem ve velikosti XXXL. A která jiná událost v posledních letech chytla za srdce lidí od rovníku až na oba póly více než smrt Michaela Jacksona? Na způsobu, jakým černá hudba na začátku nového tisíciletí ovládla (nejen) éter rozhlasových stanic, je cosi imponantního. Kultura potomků otroků přivezených

Hudba ohně

18

z Afriky se stala nejvýnosnější komoditou v hudebním průmyslu a její poselství rezonuje ve velkoměstech celého světa.

Jistě, je to jenom pop. Posloupnost třiminutových banalit převlečených za popový hit, provinilé potěšení, na které si za pár měsíců nikdo nevzpomene. Ve známém vesmíru je jen málo věcí, které by byly stejně pomíjivé. Jenže co když je tento vysmívaný efemérní fragment masové kultury ve skutečnosti něčím zcela ojedinělým? Hudební akademici pohrdají popem, který útočí na nejnižší společný jmenovatel našeho vkusu, ale jen masově konzumovaný hit dokáže spojit lidi bez rozdílu věku, majetku, vzdělání, pohlaví nebo rasy a prozradit nám podstatné věci o kultuře, v níž žijeme. Skoro by se mi chtělo parafrázovat dávný šlágr The Rolling Stones — „Je to jenom pop, ale miluju ho“.

Vždycky mě bavilo přemýšlet o populární hudbě jako o zrcadlu doby, jež za textovými banalitami o zlomených srdcích skrývá důležitá poselství zašifrovávající žitou zkušenost člověka v nějaké konkrétní době. Když jsem se před léty poprvé ponořil do univerza černé hudby a zamiloval se do desek Jamese Browna, Isaaca Hayese, Milese Davise nebo OutKast, začal jsem zjišťovat, že pop není jen pasivní hmota, do níž se otiskuje svět. Čím hlouběji jsem pronikal do černé hudby a objevoval jména jako Sun Ra, Public Enemy či Underground Resistance, tím jasněji jsem viděl pop jako platformu pro lidi či společenské skupiny, kterým obyčejně nikdo nenaslouchá; jako divadlo utlačovaných, kteří skrze masové mediální kanály sdělují světu svoje obrazy bezpráví. Samozřejmě že to musí dělat chytře, tak nějak zaobaleně, aby při tom neodradili konzumenty řídicí se první signální soustavou.

Třetí definice popu mě napadla při psaní této knihy. Co když to není ani zrcadlo, ani divadlo, ale rovnou bojiště,

Hudba ohně

19

na němž vyčleněné minority vedou svoji symbolickou válku proti neviditelným silám společenské oprese? Hity jsou granáty a skvělé desky tanky, které prolamují hradby před-sudků. Akceptace na poli populární kultury totiž předchází společenskému uznání a v tom afroamerická kultura svedla v první dekádě nového tisíciletí svoji válku vítězně. Barack Obama v Bílém domě je toho důkazem.

Hudba ohně rozhodně nechce být vyčerpávající historií černé hudby, spíše nabízí tematické průřezy afroamerickou kulturou a cesty, jimiž se černý virus prokousával skrze populární kulturu naším světem. Ještě než začneme odkrývat fantastický příběh „hudby ohně“, je třeba na tomto místě zdůraznit, že černá hudba se rozhodně nedá definovat skrze barvu kůže svých tvůrců — to by byl hloupý (a veskrze rasistický) omyl. Černé hudební kontinuum, které zahrnuje blues a jazz, soul i funk a také styly jako disco, techno či hip hop, spojuje především zkušenost diaspory, kulturního vyčlenění či ostrakizace, která překračuje hranice rasy. Její původní impuls vzešel z otrokářské genocidy, z níž si tato kultura přinesla vědomí radikální jinakosti. S ním se ale mohou ztotožňovat i jiné společenské skupiny.

Je-li pop opravdu kulturní bojiště par excellence, pak zde — stejně jako ve válečnictví — hrají obrovskou roli inovace a dynamika, s níž jsou do bojového arzenálu zapojovány nové technologie. Proto se dá černá hudba dvacátého a jednadvacátého století charakterizovat neustálými proměnami a překotnými evolucionemi, které jsou dost možná jen způsobem, jak se adaptovat na nové kulturní podmínky. Metafora ohně, která je vetkaná do názvu této knihy, zároveň odráží intenzitu, s níž černá kultura spaluje své kulturní „protivníky“ i proměnlivost, jež je odedávna spojována

s ohněm. Tento mohutný proud inovací příznačný pro černou hudbu jako celek je zároveň úžasná schopnost nacházet nové výrazové prostředky a vždy hledět do budoucnosti, v níž je ukrytá naděje lepšího světa.

Západní kulturu po údajném konci dějin posedla nevyhléditelná nostalgie. Pod jejím povrchem se skrývá strach z jinakosti, s níž je konfrontována při setkání s odlišnými kulturami, a také melancholické povzdechnutí nad ztrátou vůdčí role ve světě. Uchýlení se do vzpomínek je smutným symptomem nemocné západní civilizace, která přestala generovat vize budoucnosti. Zacyklená funkční racionalita liberálního kapitalismu ztratila svůj *funk*, svoji životodárnou touhu po novém, a stojí tváří v tvář definitivnímu umrtvení. Proto je třeba se ještě jednou vrátit ke kvílícím saxofonům, tepajícím rytmům a roztančeným basovým linkám. Je třeba znovu zapálit oheň v nás!

Karel Veselý, červenec 2010

Hudba ohně

21

1

Barva
kůže
a peněz

Anglický navigátor John Hawkins byl obchodník každým coulem, a když viděl příležitost, hned ji koukal využít. Jakmile se v roce 1562 dozvěděl, že v Karibiku chybí pracovní síla, dal s pomocí svých bohatých přátel do kupy tři lodě se stem námořníků a vypravil se do africké Guiney, kde lstí i násilím získal na svoji loď tři sta mužů černé pleti. Plul s nimi do Santa Dominga, první španělské kolonie na západní hemisféře, a tam je vyměnil za perly a tehdy vzácný cukr a zázvor, jež pak doma v Británii zpeněžil. Královna Alžběta I. ho pokárala, že je „odporné převážet Afričany bez jejich souhlasu“ (podle knihy *The Slave Trade and Migration* Paula Finkelmana). Hawkins ale Jejímu Veličenstvu vysvětlil, že pro ně je cesta do Nového světa tím nejlepším, co se jim kdy mohlo stát, protože kdo jiný by jim zajistil svátost křtu než právě jejich noví majitelé. Měli snad raději zemřít ve své domovině jako pohani? Otrokářství tak získalo svoje ospravedlnění. Od začátku šestnáctého století do poloviny století devatenáctého bylo do Severní Ameriky zavléčeno za práci asi dvanáct milionů Afričanů. Největší násilná migrace v dějinách lidstva vytvořila národ globálních bezdomovců, vyržených ze své kultury.

Lodě otrokářských společností křižující Atlantický oceán se staly symbolem moderní civilizace stejně jako třeba knihtisk nebo pásová výroba. S Hawkinsovou plavbou se zrodil tzv. trojúhelníkový obchod, nanejvýš výhodné propojení mezi Evropou, Afrikou a Amerikou. Začala se tak splétat transatlantická síť, skrze niž se v následujících stoletích formovala mentální mapa světa západní civilizace. Po této „střední cestě“ (*middle passage*) proudili mezi kontinenty otroci a zboží, ale také jí cestovaly kulturní informace. Mezi neviditelnými komoditami na palubě byly i popěvky, které si otroci přivázeli z domoviny jako své

1 Barva kůže a peněz

jediné „zavazadlo“. V první polovině dvacátého století se pak budou píšně jejich potomků vracet do Evropy zaznamenané na gramofonových deskách. Uzavře se tak kruh černé atlantické kultury, jež vznikla jako chamtivostí poháněný děsivý socioekonomický experiment, kterému se svým tragickým rozsahem vyrovná snad jen nacistický holokaust za druhé světové války.

Slavný obraz britského malíře J. M. W. Turnera *Otrokářská loď* se stal v polovině devatenáctého století symbolem abolicionistického hnutí. Na impresionisticky pojatém rozbouřeném oceánu si divák teprve po chvíli všimne lodi zápasící ve vlnách a následně také těl otroků, kteří plavou ve vodě kolem. Při bližším zkoumání se dá zjistit, že otroci jsou vyhazováni přes palubu svými majiteli, což se neděje kvůli záchraně lodi před potopením, ale proto, aby za utopené lidské zboží mohli běloši vyinkasovat pojistné. Obraz otrokářské lodě je perfektním zástupným symbolem historie černé atlantické kultury, jak ji v přelomové knize *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* z roku 1993 definoval britský historik Paul Gilroy. Tato „politická a kulturní formace, jež přerůstá struktury národních států i etnicity,“ vznikla na lodích, v nichž se v podpalubí za nelidských podmínek tísnily v okovech stovky Afričanů. Zatímco evropští mořeplavci točili na palubě kormidlem, tam dole se bojovalo o holé přežití. I v Novém světě pak bylo místo pro obyvatele černého Atlantiku v podpalubí společnosti. Nejprve jako otroci bez práv, ne více než majetek svých pánů, a později jako sociálně deprivovaná chudina uzavřená v městských ghettech s mizivou šancí na zlepšení životních podmínek. Generace potomků transatlantických otrokářských výprav zrodily paralelní Ameriku, která existuje pod lesklým povrchem technicky pokročilé civilizace.

Hudba ohně

Stránky této knihy budou věnovány paralelní kultuře Nového světa, na kterou nahlédneme hlavně skrze její hudbu. Hraje větší roli, než by se zdálo. V tomto „prvotním výrazu lidského vědomí“ (Paul Gilroy — *The Black Atlantic*) se zapisovaly životní zkušenosti těch, kterým byla upřena nejen svoboda, ale také vlastní kulturní identita i náboženství. I dlouho po zrušení otroctví zůstává zážitek s jeho hrůzou zapsán v DNA „druhé Ameriky“ a podle Gilroye nabíjí tuto kulturu kritikou moderní civilizace. Z potu afrických otroků vyrostla totiž nejen moderní Amerika, ale také nesmírné bohatství evropských států těžících až do konce osmnáctého století z obchodů s lidmi.

Tato kniha se bude věnovat převážně formování kultury Afroameričanů ve dvacátém století a na území Spojených států. Zde na rozdíl od mnoha zemí Karibiku a Latinské Ameriky zůstali potomci otroků vždy menšinou (na začátku třetí dekády 21. století tvoří Afroameričané zhruba třináct a půl procenta obyvatelstva USA) a jejich identita se tak utvářela v dynamické závislosti na bílé kultuře. „Negerská hudba a život v Americe byly vždy výsledkem reakce a adaptace na podmínky většinové společnosti,“ psal Amiri Baraka na začátku šedesátých let v knize *Blues People*. Byla to tedy kultura vědomá si své existence v jistém společenském i historickém kontextu, což se muselo nutně odrazit i v tom, jak se vyvíjela. V o tři roky mladší eseji „The Changing Same (R&B and the New Black Music)“ definuje Baraka „měnící se stejné“ (*the changing same*) jako klíčovou esenci černé kultury. Vědomí kořenů (ať už afrických, nebo otrockých) je pro kulturu paralelní Ameriky tak silné, že mu nelze uniknout, a je důležitým faktorem, jenž se promítá do její praxe. Proto může Baraka konstatovat, že: „negerská hudba je v kontextu americké kultury vždy radikální.“

1 Barva kůže a peněz

Slavný černošský spisovatel Ralph Ellison to popsal ve své definici jazzu v eseji „Příběh Charlieho Christiana“ z konce padesátých let následovně: „Každý pravý jazzový prvek (na rozdíl od obyčejné komerční produkce) vzniká v souboji jednoho umělce se všemi ostatními; každé sólo nebo improvizace představují definici umělcovy identity: jako jedince, jako člena skupiny a jako článku v řetězu tradice. A protože jazz žije jedině v nekonečných obměnách tradičního materiálu, musí jazzový hudebník nutně ztrácet svoji identitu dokonce v okamžiku, kdy ji pro sebe nalézá.“ Radikální postoj ztracení a znovunalézání identity pomohl zrodit dynamicky se vyvíjející černou hudbu, na níž je postavená většina tzv. populární hudby.

1.1. Hudba černá a bílá: případ zcizení

„Prý to byl bílý muž (white man, přesněji Paul Whiteman), kdo vynalezl jazz, a je jedno, co na to říká Jelly Roll Morton nebo co hraje Duke Ellington. Taký nám tvrdí, že to byl dobrej chlapík (jistej good man, Benny Goodman), který objevil tu skvělou věc jménem swing. Pořád by mě ale zajímalo, kde jsme při tom všem byli my?“
Amiri Baraka, „Masters in Collaborations“, 1987

Od konce sedmdesátých let se v USA slaví každý červen tzv. měsíc černé hudby, u jehož příležitosti se konají pod záštitou prezidenta země různé akce připomínající bohatou

historii afroamerické muziky. V červnu 2001 uspořádal oslavu na počest afroamerické hudby také George W. Bush zvolený do funkce v listopadu předchozího roku. Jak je běžné, před hosty z řad afroamerických hudebníků pronesl oslavnou řeč. V tradiční záplavě frází zaznělo také následující souvětí: „Černou hudbu si snadno zamilujete, ale těžko ji napodobíte.“ Poznámku amerického prezidenta interpretuje Norman Kelley v eseji „Notes on the Political Economy of Black Music“ jako potvrzení hluboce zakořeněných předsudků o kultuře černého podpalubí, které si bílá Amerika přinesla i do nového tisíciletí. První část výroku odhaluje, že pro Bushe je černá hudba primitivní, pudová záležitost, k jejímuž pochopení není potřeba přílišné sofistikovanosti. Jen tím potvrdil obraz Afroameričanů jako necivilizovaných divochů, tedy vidění, jež po dvě a půl století opodstatňovalo otrokářství. Druhá část výroku je pak krutě směšným překroucením dějin — vždyť jistě není imitovanější kulturní formy, než je právě černošská hudba. Celé dějiny americké populární hudby sestávají z posloupnosti bělošských pokusů, jak napodobit, nebo snad přesněji přizpůsobit černou hudbu masovému bílému publiku, jež disponuje kupní silou.

Napodobování afroamerické hudby začalo už v první polovině devatenáctého století, kdy si bílá Amerika poprvé všimla, že černoši mají svoji svébytnou kulturu, a začala ji parodovat na tzv. minstrelských estrádách, potulných kabaretech se zpěváky namaskovanými za černochoy. Ačkoliv to byl dost neuctivý obrázek černé minority, který byl navíc v jádru rasistický, zprostředkoval první setkání obou amerických kultur, které jinak existovaly odděleně. I několik dekád po triumfu abolicionistického hnutí v občanské válce viděla většinová bělošská

1 Barva kůže a peněz

společnost své černé spoluobčany jako věčné děti, jejichž spontánní a bezmála divošské chování je stejně kouzelné jako nevinné. Na začátku dvacátého století byli potulní bluesoví zpěváci oblíbeným zdrojem zábavy a s nimi získala černá hudba s kořeny v Africe poprvé ráz komodity — kulturního artefaktu, který se dá prodat většinové společnosti. „Většina bílé Ameriky nikdy nepovažovala postavení černochů za něco tragického,“ píše v knize *Blues People* Amiri Baraka. „Barevněj‘ byl pro hlavní proud americké společnosti vždy jen komická figurka k obveselení.“

Většinová společnost připsala Afroameričanům hudebnost (či nadání pro sport a fyzickou práci) jako součást jejich přirozenosti. „Je to vedlejší produkt přirozeného nadání, jež nepotřebuje žádnou kultivaci, cvičení, disciplínu, a co je nejdůležitější, ani inteligenci,“ poznamenává Norman Kelley v „Notes on the Political Economy of Black Music“. „Tento přirozený talent je jako vzduch: vždy je ho dostatek a dá se bez obtíží použít.“ Proto bylo vždy pro bílou Ameriku tak jednoduché si černou hudbu přivlastnit. Když nepočítáme minstrelské parodie, prvním příkladem zcizení afroamerické kulturní formy byl jazz. Hudba, která vznikla fúzí africké a evropské tradice v přístavištích New Orleansu, měla nepochybně černé kořeny, ostatně samotný termín *jess* pochází patrně z afroamerického slangu a znamená sex. (Lingvisté ovšem podávají několik různých vysvětlení původu tohoto slova.) Protože však v první dekádě dvacátého století černoši nemohli veřejně vystupovat či nahrávat svoji hudbu, jazz si přivlastnili bělošští muzikanti, kteří ho v letech 1920—1940 přizpůsobili svému publiku. K dovršení absurdity se v třicátých letech nechal titulem Král

Hudba ohně

30

jazzu označovat bělošský kapelník s velmi symbolickým jménem Paul Whiteman. Nebyl ale rozhodně poslední. V padesátých letech se černé rhythm and blues stalo bílým rock'n'rollem, britské hvězdy Dusty Springfieldová nebo Tom Jones v šedesátých letech mediálními tvářemi soulu, Bee Gees synonymem diska a Eminem nejprodávanějším rapperem všech dob.

„Krása amerického kapitalismu spočívá v tom, že může asimilovat do své výrobní mašiny cokoli, zabalit to a prodat, jako by to byla nová věc,“ psal Nelson George na konci osmdesátých let v knize *The Death of Rhythm and Blues*, hořkém portrétu hudby, kterou natáčí černoši, ale vydělávají na ní běloši. George cituje statistické údaje organizace National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) z osmdesátých let — tedy ještě před masovým nástupem hip hopu — podle nichž se černá hudba podílí na ziscích hudebního průmyslu dvaceti pěti procenty, ale výdělků Afroameričanů jsou jen jedenáct procent. Tato disproporce je dána především tím, že ačkoliv se černé hvězdy jako Michael Jackson nebo Prince staly obdivovanými titány moderního popu, z jejich úspěchu profitovaly nahrávací společnosti, v jejichž řídicích pozicích jsou z drtivé většiny běloši. I po čtyřech staletích se v distribuci bohatství změnilo pramálo — zábavní průmysl stále funguje v systému připomínajícím kolonialismus. Jak poznamenal britský sociolog Ellis Cashmore v *The Black Culture* z roku 1997: „Nejdůležitější hodnota černé hudby je v tom, že bělochům dává důkaz o konci rasismu, a přitom zachovává rasovou hierarchii takovou, jaká vždy byla.“

1 Barva kůže a peněz

1.2. Segregace, nebo asimilace

*„Naše vlast dosud nedošla spásy od svých
hříchů; osvobozený černochoch dosud ve své
zemi zaslíbené nenalezl kýženou svobodu.“*

W. E. B. Du Bois, „O našem duchovním
boji“ (Of Spiritual Strivings, 1903)

Postavení černochochů v hudebním průmyslu po druhé světové válce je odrazem „velkých“ dějin Afroameričanů. Jejich ústřední drama se točí kolem dvou protichůdných náhledů na to, čím by měl být černochoch v rámci americké společnosti, nebo přesněji řečeno v jejím ekonomickém systému. Zjednodušeně: má se spíše snažit o soběstačnost, která mu přinese nezávislost, nebo pracovat na definitivní asimilaci v rámci americké kultury? Myšlenkové základy těchto nesouměřitelných postojů položili na začátku dvacátého století dva černošští intelektuální vůdcové, jejichž vliv na moderní afroamerické dějiny je zcela zásadní. Jedním z nich byl sociolog W. E. B. Du Bois, druhým Booker T. Washington.

W. E. B. Du Bois založil v roce 1909 v Baltimoru organizaci National Association for the Advancement of Colored People (Národní asociace pro povznesení barevných lidí), která po následující desetiletí udávala tón afroamerickému intelektuálnímu životu. Autor vlivné knihy esejí *The Souls of Black Folk* z roku 1903 věřil, že to, co černoši potřebují nejvíce, jsou vzdělané elity a budoucí politici, kteří přetvoří afroamerickou menšinu v „talentovanou desetinu“, jež se integruje do většinové společnosti a přinutí bílou Ameriku „chovat se podle Ústavy“. V manifestu „Okamžitý program

Hudba ohně

amerického černochoha v roce 1915“ vyhlašuje: „Americký černochoch požaduje rovnoprávnost — a to rovnoprávnost politickou, ekonomickou i sociální; a nikdy se nespokojí s ničím menším.“ Jeho rival Booker T. Washington oproti tomu vyznával pragmatičtější pojetí. První ředitel černošské univerzity Tuskegee Institute v Alabamě vyzýval černochohy k překonání rasismu vzděláváním v praktických oblastech života, jež jim dají šanci zakládat vlastní firmy. „Dobří učitelé ve školách a spousta peněz, kterými je zaplatíme, budou v řešení rasové otázky mnohem užitečnější než zákony a vyšetřovací komise,“ prohlášoval.

Co především pohled Washingtona a Du Boise rozděluje, nejsou ani tak filozofické nuance jejich postojů, jako spíše fakt, že oba pochází z odlišných částí Ameriky. Zatímco harvardský učenec Du Bois se pohyboval v politických a intelektuálních kruzích emancipovaného severu, Washington pracoval na drsném americkém Jihu, kde na začátku dvacátého století ještě vesměs panovaly podmínky, které neměly daleko ke stavu před občanskou válkou. Tam, kde si Du Bois mohl splétat svoje myšlenkové konstrukce o neekonomickém osvobození černochohů, musel Washington myslet především prakticky a v intencích společnosti stojící ještě před industrializací. Byl za to pokrokovými severany obviňován coby zpátečník, který žije v rurální minulosti, a jeho projekt nezávislé černé ekonomiky byl zesměšňován jako obhajoba rasismu. Integrační ideje NAACP se následně staly vůdčí silou v politice Afroameričanů a její členové patřili mezi důležité postavy i v hnutí za občanská práva v šedesátých letech. Vznesené cíle směřující k dramatické změně postavení černochohů v Americe skrze zákony se ale v sedmdesátých letech ukázaly jako iluze. U radikálních hnutí

1 Barva kůže a peněz

jako Black Power nebo černý islám se znovu probouzely myšlenky Bookera T. Washingtona. „V osmdesátých letech jsme svědky triumfu asimilace a dobře vidíme, že v životech většiny Afroameričanů přinesla minimální zlepšení,“ konstatoval Nelson George.

Motorem amerického kapitalismu je idea individuálního úspěchu. Jenže pod povrchem primitivní filozofie amerického snu se skrývá realita se složitou sítí finančních vztahů, kde jedinec už není jen za sebe. Z bohatství neprosperuje pouze jeho vlastník, ale také další jedinci napojení na něj v takové síti. Černošské hudební hvězdy se v osmdesátých letech adaptovaly na systém velkých nahrávacích společností a za vydělané peníze si koupily domy v bělošských čtvrtích. Na úspěchu 50 Centa nebo Whitney Houstonové neprofituje jejich komunita, nýbrž bílí majitelé nahrávacích společností, jejich bílí právníci a bílí majitelé luxusních obchodů, v nichž nakupují. Utéct ze soukolí této nelítostné mašiny je obtížnější, než se zdá. Jedna z největších hvězd osmdesátých let, zpěvák a multiinstrumentalista Prince se o to pokusil v polovině devadesátých let. „Víte, kdo vytvořil tenhle systém hudebního průmyslu? Satan!“ prohlašoval a zkoušel vydávat svoje desky alternativními cestami bez pomoci velkých nahrávacích firem. Jeho hrdinný boj ho stál nejen postavení popového idolu, ale jednu chvíli dokonce i jméno. Muž, který si v roce 1993 napsal na tvář slovo SLAVE (otrok), musel nakonec v nulté dekádě kapitulovat a znovu vydávat — byť podle předem velmi opatrně definovaných podmínek — desky pod velkými společnostmi. Potvrdil tak, že i nadále trvá stav populární hudby charakterizovaný rčením ze šedesátých let: černé kořeny, bílé ovoce.

Hudba ohně

1.3. Rasová hudba

„To proto jsme my to blues

My sami

Proto jsme

Tou

Písni“

Amiri Baraka, „Funk Lore“, 1996

Intelektuální rozepře mezi příznivci asimilace a segregace se zrcadlí v souběžných dějinách blues a jazzu. Rasový mišmaš s černými kořeny jménem jazz přijal pravidla kreolizované společnosti, v níž kapitál vymazává barvu pleti ve prospěch zisku. Rasově smíšené swingové kapely ve čtyřicátých letech hrály sofistikovanou a vysoce aranžovanou hudbu, v níž zůstala černota už jen jako závan exotiky. Blues oproti tomu přežívalo převážně mimo hudební průmysl a jeho masový nástup přišel teprve v okamžiku, kdy se uvnitř černé minority utvořila kupní síla. Rozdíl v přijetí obou stylů zesílil schisma, jež panovalo (a dodnes panuje) uvnitř afroamerické společnosti — bohatší, vzdělanější a asimilovaní černoši ze Severu přijali jako svoji hudbu „vybělený“ jazz a na blues přicházející z Jihu se dívali s nedůvěrou jako na divošskou hudbu svých „zaostalých“ soukmenovců.

Velký zlom v přijetí blues přišel v roce 1920, kdy label Okeh vydal první bluesový singl „Crazy Blues“ nazpívaný Mamie Smithovou — černou kabaretní zpěvačkou, jež ve skutečnosti neměla s jižanskou dřevní muzikou nic společného. Singlu se prodal milion kusů a hudební vydavatelé zbystřili. Následný výrazný komerční úspěch její kolegyně

1 Barva kůže a peněz

35

Bessie Smithové přezdívané panovnice blues vnukl hudebnímu průmyslu nápad, že zde existuje speciální trh jen pro černošské publikum. Výsledkem byla nová škatulka tzv. rasové hudby, do níž spadaly nahrávky černých bluesových interpretů, které předtím měly nahrávací společnosti za komerčně nezajímavé. Otevřel se zde najednou prostor i pro nezávislá černošská vydavatelství, tzv. rasové labely. Jedním z prvních se v roce 1921 stal Black Swan Records. Na přebalech svých desek se chlubil: „Jediné desky vyráběné barevnými“ a „Jediné desky, které používají hlasy negrů“. Jeho existence ale skončila stejně neslavně jako všechny další podobné pokusy — po velkých problémech s distribucí nakonec Black Swan v třetím roce jeho existence spolkla větší společnost.

Rasová hudba neměla přístup do rádií, obchody ji odmítaly distribuovat, černí interpreti si přesto nakonec našli svoji cestičku k úspěchu. Tenorsaxofonista a zpěvák Louis Jordan dostal v roce 1944 na číslo jedna popového žebříčku singl „G.I. Jive/ Is You Is Or Is You Ain't (Ma' Baby)“ díky tomu, že zazněl v hollywoodském muzikálu *Jdi za chlapci* natočeném k posílení národního sebevědomí v době války. Díky popularitě v síti jukeboxů prodal Jordan mezi lety 1938 a 1946 přes pět milionů svých singlů. Pro budoucí vývoj černé hudby je signifikantní, že jeho hity „Saturday Night Fish Fry“ nebo „Ain't Nobody Here But Us Chickens“ těžily z image jižanského vesnického burana, který popisuje život v městě metaforami svého rurálního rodiště. Jeho černošští posluchači, kteří přišli do měst v rámci tzv. velké migrace, mu moc dobře rozuměli.

Hudba ohně

1.4. Nový černochoch

„Černé je krásné.“

John Sweat Rock,
polovina devatenáctého století

V druhé světové válce sloužil bezmála milion Afroameričanů. Ve srovnání s předchozí válkou se počet pěšáků černé barvy pleti zdvojnásobil a počet důstojníků byl dokonce osmkrát větší. Podle vládní politiky schválené v roce 1940 bojovali běloši a černoši v samostatných oddílech, ale tato segregace pomohla Afroameričanům posílit vlastní hrdost a poznat, že v boji o vlast můžou být stejně užiteční jako běloši. Ještě důležitější bylo setkání s realitou vzdálených kontinentů. Jako zcela zásadní se ukázalo poznání, že to není tak, že „by běloši automatiky nenáviděli všechny lidi s jinou barvou pleti, jen mají vymyté mozky propagandou stejně jako piloti kamikadze“ (Nelson George — *The Death of Rhythm & Blues*).

Čím větší hrdinství v zámoří v boji za vlast Afroameričané projevili, tím větší bylo zklamání po návratu domů. V zemi, za kterou byli černoši připraveni položit životy, se k nim pořád chovali jako k méněcenným. Sebevědomí získané ve válce ale nešlo vymazat. V hudbě je znakem této změny bebop. Neučesaný styl hry byl návratem ke kořenům jazzu — k improvizaci, a hlavně k blues. V době, kdy rasovou hudbu začali poslouchat i běloši, byla produkce Charlieho Parkera a Dizzyho Gillespieho víc než jen zábava — bylo to vyjádření postoje. Není náhoda, že bebop zrodil mýtus černého cool, v němž jsou hrdost a nepodbízení se fanouškům hodnotami samy o sobě. „Nezajímá mě,

1 Barva kůže a peněz

jestli posloucháte moji hudbu, nebo ne“ byl podle Bena Sidrana a jeho knihy *Black Talk* typický postoj hráčů, kteří odmítli roli černého baviče obstarávajícího zábavu bělochům. Přestali naplňovat stereotyp hodného strýčka Toma, který vstoupil do povědomí Ameriky se slavným románem Harriet Beecher Stoweové *Chaloupka strýčka Toma* z roku 1852. Ačkoliv byl román ve své době považován za advokáta rovnoprávnosti, pro nové generace Afroameričanů jeho střízlivý tón rurální idylky udržoval obraz černochů jako dobromyslných hlupáků, kteří šťastně žijí v podřízeném postavení. Bebop se nikdy nestal masovým žánrem, změnil ale obraz černé hudby, do té doby považované za neškodnou zábavu k obveselení.

Běloši a černoši v Americe žili v druhé polovině čtyřicátých let stále ve společenském systému, který na konci devatenáctého století popsalo americké ústavní právo jako „separovaní, ale rovnoprávní“. Čím dál více bělošských náctiletých ale objevovalo nové a vzrušující černošské interprety, kteří jeden po druhém překračovali rasovou bariéru. Škatulka rasové hudby najednou není považována ani tak za rasistickou, jako spíše malou a omezující. V roce 1948 přejmenuje časopis Billboard žebříček Harem Hit Parade novým jménem Rhythm and blues. Termín vymyslel Jerry Wexler, budoucí významný producent. Ačkoliv to byla původně jen novinářská škatulka, odrážela podstatnou změnu, jíž procházela černá hudba už od třicátých let, kdy se syrové jižanské blues začalo usazovat ve městech a o pár let později hrát na nové elektrifikované nástroje. Aby zpěváci byli vůbec slyšet, museli křičet, čímž nová hudební forma dostala expresivní náboj, jenž přitahoval náctileté. V polovině padesátých let už Bo Diddley, Little Richard, Chuck Berry nebo skupina The Chords sbírali hity a ohlašovali nástup nové éry.

Hudba ohně

Smetanu úspěchu ale slízl Elvis Presley. Černé rhythm and blues dostalo nové jméno rock'n'roll a ovládli ho běloši lépe splňující požadavky trhu. → 6.8. *Hiphopový prezident*

1.4.1. Soul: duše černé hrdosti

Singl Raye Charlese pro značku Atlantic z roku 1956 má symbolický název — „Hallelujah, I Love Her So“. Jeho první polovinu tvoří anglická verze hebrejského zvolání „aleluja“ (chvalte Boha) a druhou sekulární vyznání lásky — tak moc ji miluji. Zatímco první část odráží gospelové kořeny vycházející z náboženského vytržení, druhá část hudbu spojuje se zemitostí rhythm and blues. Exaltované gospelové výkřiky se zde stávají nástrojem sekulární praxe a láska — ten ultimativní fetiš popových písní — může u Charlese znamenat zároveň lásku k Bohu i k ženě. Z tohoto napětí se rodí soul — žánr černé hudby, jehož základy položil Charles ve skladbě „I Got a Woman“ z roku 1954 (o tři roky později vyšel i na výše zmíněném albu). Poté co běloši proměnili rhythm and blues ve svůj styl a přetransformovali ho v rock'n'roll, stal se soul v druhé polovině padesátých let hlavní doménou černé hudby.

Na konci padesátých let roste uvnitř afroamerické menšiny radikalismus, jehož vlajkovou lodí je hnutí Černých muslimů (Nation of Islam). Jeho tehdejší vůdce Elijah Muhammad hlásá ekonomickou soběstačnost černochů a obnovení jejich ztracené hrdosti. V hudebním průmyslu jsou odrazem těchto myšlenek snahy o založení vlastních nezávislých vydavatelství. Nejslavnější z nich je značka Motown, kterou v roce 1959 ještě pod jménem Tamla Records založil Berry Gordy, Jr. Bývalý voják, boxer a dělník v jedné z detroitských automobilek si v padesátých letech

1 Barva kůže a peněz

přivydělával psaním písní — soulový tenor Jackie Wilson dostal jeho skladbu „Lonely Teardrops“ na číslo jedna R&B žebříčku. Když ale Gordy zjistil, že do jeho kapsy doputuje jen zlomek z peněz, které singly skutečně vydělají, dospěl k rozhodnutí založit si vlastní vydavatelství.

Na začátku šedesátých let se populární hudba proměnila v nový prostor neomezených možností a Gordy si dal za cíl toto teritorium ovládnout. „Každý den jsem v továrně viděl, jak se holý kus kovu postupně proměňuje v krásné nové auto. Skvělý nápad, řekl jsem si. Možná bych mohl něco podobného udělat i se svojí hudbou,“ vysvětloval později Gordy metodu, kterou se dá jeho přístup k hudbě popsat dokonale. „Chtěl jsem stvořit místo, kde na jedné straně vejde někdo neznámý z ulice a na druhé straně vyjde ven jako hvězda.“ Svou továrnu na hity umístil do dvoupatrového domečku na detroitském West Grand Blvd. Nad vchod si nechal vyvěsit hrdý slogan — Hitsville USA. První úspěchy na sebe nenechaly dlouho čekat — Barrett Strong, The Miracles nebo Smokey Robinson bodují v R&B žebříčku a v roce 1961 už má Tamla/Motown svůj hit číslo jedna i v tom hlavním popovém. Na obalu singlu „Please Mr. Postman“ není paradoxně fotografie dívčí vokální skupiny The Marvelettes, která ji natočila, ale obrázek poštovní schránky. Důvod? Gordy měl strach, že běloši si nebudou kupovat desku od černošských interpretů. Ostatně ještě o pět let později ozdobil obal alba *This Old Heart of Mine* černošského tria The Isley Brothers bělošský milenecký pár na pláži. Gordy svoje desky označoval přelepku Sound of Young America — Zvuk mladé Ameriky, což dokazuje jeho ambice udělat ze soulu univerzální hudbu. Podařilo se mu to a interpreti z jeho stáje (v pásové výrobě hitů často zaměnitelní) ovládli v první polovině šedesátých let popové

Hudba ohně

žebříčky a úspěšně konkurovali invazi britských interpretů, jako byli The Beatles nebo The Rolling Stones. Je třeba dodat, že britské beatové kapely se v motownském soulu silně inspirovaly — na druhé studiové desce The Beatles *With the Beatles* najdeme hned čtyři coververze černošského R&B (tři z nich pochází původně z Gordyho vydavatelství).

Zatímco v šedesátých letech byl soul považován za žánr, který se hodí především na třiminutové skladby pro rádia, na konci dekády přesvědčil všechny o opaku Isaac Hayes veleúspěšným albem *Hot Buttered Soul* (1969), jež obsahovalo jen čtyři skladby, z nichž dvě měly přes patnáct minut. Hayes vydával pod memphiskou značkou Stax, kterou v roce 1957 jako čistě soulový label založil bělošský podnikatel Jim Stewart. V sedmdesátých letech na Hayesův albův milník navázaly i motownské hvězdy nové generace Marvin Gaye (*What's Going On / Let's Get It On*) a Stevie Wonder (*Innervisions, Songs in the Key of Life*). Soul se tedy etabloval i jako žánr, který dokáže vyjadřovat komplexnější umělecké ambice ve formátu dlouhohrajícího alba. → 3.8. *Post-soul*

Doporučený poslech — soul

Isaac Hayes — *Hot Buttered Soul* (1969), *Black Moses* (1971)

Marvin Gaye — *What's Going On* (1971),

Let's Get It On (1973)

Curtis Mayfield — *Super Fly OST* (1972)

Al Green — *Call Me* (1973)

Stevie Wonder — *Innervisions* (1973), *Songs in the Key of Life* (1976)

Různí — *The Complete Stax/Volt Singles 1959—1968* (1991)

Různí — *Hitsville USA, Vol. 1: The Motown Singles Collection 1959—1971* (1992)

1 Barva kůže a peněz

1.4.2. James Brown: od gospelu k sexu

V roce 1969 umístil obrázkový časopis Look na svou obálku zpěváka Jamese Browna a uvnitř o něm otiskl obdivný článek. Píše se zde například, že „James Brown je přední černošský kapitalista, který přímo zaměstnává osmdesát pět lidí, vlastní dvě rozhlasové stanice, nahrávací společnost a nemovitosti. Ročně vydělává 4,5 milionu dolarů“. Pětatřicetiletý Brown byl tehdy na vrcholu: sázel jeden hit za druhým a prodával čtyři miliony desek ročně. Při bombastickém nástupu na pódium se každý večer nechal titulovat jmény jako kmotr soulu, pan Dynamit, soulový bratr číslo jedna a nejpilnější člověk nahrávacího průmyslu. Především se ale stal symbolem černého podnikavce, který v zábavním průmyslu zvládl překročit rasovou bariéru. „Nikdy jsem nepotřeboval žádnou pomoc od vlády nebo úřadů. Celý můj dosavadní život byl boj... a jsem rád, protože když se o to začnete zajímat, tak zjistíte, že James Brown to všechno dokázal sám jen s pomocí svých lidí. Dokázal to jako černochoch,“ říká zpěvák v článku.

Úspěchy Jamese Browna v šedesátých letech byly důkazem, že černá hudba může uspět i v bělošských žebříčcích, a to ve své syrové formě. Na rozdíl od motownské továrny se Brown nepodřizoval vkusu bělošských teenagerů, nepotřeboval se pravidelně objevovat v televizi, protože početné publikum získával na nekonečných koncertních šňůrách — v šesté dekádě zvládal i tři stovky vystoupení za rok. Brown naplnil ideál Amiriho Baraky, který v knize *Blues People* volal po hudbě, která „bude výhradně pro černé publikum, a proto nebude trpět sterilitou, jež je nevyhnutelně výsledkem pokusu, jak se zalíbit americkému mainstreamu“.

Brownova cesta z extrémní chudoby jeho rodné Georgie na americkém Jihu do pozice kulturní ikony byla dokonalým naplněním amerického snu. Nebyl to ale jen individuální úspěch, společně s Brownem pronikl do žebříčků i odkaz jižanské hudby, do níž kromě blues patřil i gospel. Brown začínal v gospelovém sboru a z hudby, jež se zpívala v černošských kostelech a často měla nevyvratitelné kořeny v africké hudbě, odtud pronikly do jeho soundu extatické výkřiky, ohlasové techniky call-and-response nebo opakování frází místo refrénu (obvykle shodných se jménem skladby), což mělo hypnotizující účinek. Brown získal hit už se svým prvním singlem „Please, Please, Please“ v roce 1956 a o dva roky později s „Try Me“ slavil číslo jedna na R&B žebříčku. (Oba singly vyšly pod jménem James Brown And The Famous Flames.) Jeho extatické gospelové lkaní přenesené ovšem do sekulární podoby dodávalo soulu nový rozměr — Brown si vždy fanoušky získával především svým obrovským charismatem, jako rozený showman byl skutečným nástupcem Little Richarda, který v roce 1957 nechal své rhythm and bluesové kariéry ve prospěch gospelu a služby Bohu. Brownovo dynamické showmanství je zachyceno třeba na slavném albu *Live at the Apollo*, jehož natočení si zpěvák hradil sám. Přes nedůvěru jeho vlastního labelu, který ho považoval za výhradně singlového hitmakera, se deska v Americe nakonec stala druhou nejprodávanější za rok 1963.

Brown byl také jednou z mála černých hvězd své doby, jež investovaly popularitu a peníze do projektů své menšiny. V polovině šedesátých let koncertoval po amerických ghettech a natočil skladbu pro celonárodní kampaň Don't Be a Dropout (Nevzdávej školu). Na konci

1 Barva kůže a peněz

dekády pak chrлил „motivační“ hity jako „Say It Loud — I’m Black and I’m Proud“ (Řekni to nahlas — jsem černej a hrdej) nebo „I Don’t Want Nobody to Give Me Nothing (Open Up the Door, I’ll Get It Myself)“ (Nechci po nikom, aby mi něco dával, otevřete dveře, půjdu a vezmu si to sám). Zcela symbolickou roli sehrál také posun v jeho stylu, který v polovině dekády ohlásily singly jako „Papa’s Got a Brand New Bag“ z roku 1965 a hlavně o dva roky mladší „Cold Sweat“. Dynamickému a energickému zvuku využívajícímu neobvyklou synkopaci afrických rytmů s důrazem na první dobu začal Brown říkat funk — termín, který se v jazzu používal k popsání zemitých kvalit hudby.

Funk byl dalším důkazem sílicího sebevědomí afroamerické menšiny. Brownův vynález brzy využili jeho kolegové Sly & The Family Stone s hitem „Dance to the Music“ z roku 1968 nebo o dva roky mladším „Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin)“. Brown kontroval na přelomu dekády nestydatým groovem skladeb jako „Funky President“, „Super bad“ či „Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine“. V těch skladbách nebyla žádná ironie, žádná delikátnost, jen čistá esence ohnivě černé hudby servírovaná navíc pěkně v syrovém stavu. V sedmdesátých letech se mezi věrozvěsty funku přidaly také kapely jako Kool & The Gang, Ohio Players a hlavně kohorta kolem George Clintona, jehož proslulý basák Bootsy Collins patřil rok do Brownovy doprovodné kapely The J.B.’s. Otec stylu osobně se ale v té době dostal do problémů.

V roce 1971 Brown podepsal mimořádně lukrativní smlouvu s německým gigantem Polydor, který od něj očekával hitová alba. „Dřív jsem míchal track, dokud jsem neměl pocit, že je v pořádku. Ale oni měli svoje mašinky, které jim řekly, jestli je mix správně, nebo ne. Nezajímalo

Hudba ohně

je, jestli track má koule, ale to, jestli se prodá,“ stěžuje si ve své autobiografii *James Brown: The Godfather of Soul* vydané v roce 1986. „Pan Nathan (ředitel jeho předchozího labelu King — pozn. aut.) mi nedal nic. Polydor mi platil, ale nedal mi stejnou svobodu jako pan Nathan.“ Brown se musel přizpůsobit nejen uhlazenějšímu stylu, ale také albovému formátu, který začal dominovat trhu, a natočil zde svoje nejlepší dlouhohrající desky, jako byly soundtrack k blaxploataci filmu *Black Caesar* z roku 1973, *The Payback* (odmítnutý jako hudba k filmu *Hell Up in Harlem*), ale také sentimentální rekapitulační dvojalbum *Get on the Good Foot*. V polovině sedmdesátých let začala jeho kariéra uvadat, v osmé dekádě se pak vrátil na výsluní díky hip hopu, který prosamploval jeho katalog skrz naskrz. V roce 1984 natočil společný singl s Afrikou Bambaataa nazvaný „Unity“. O rok později pak ještě vybojoval svůj největší hit za posledních dvacet let — „Living in America“ z filmu *Rocky IV* doputoval na číslo pět popového žebříčku. James Brown zemřel v roce 2006 den po Štědrém dni. → 2.5. *George Clinton*

Doporučený poslech — James Brown

Live at the Apollo (1963)

Black Caesar (1973)

The Payback (1974)

In the Jungle Groove (1986, kompilace skladeb

z let 1969—1971)

1 Barva kůže a peněz

45

1.5. Rasová vs. generační válka

„Elvis byl hrdina většiny lidí, ale pro
mě nikdy neznamenal ani hovno.“
Public Enemy, „Fight the Power“, 1990

Jednoho horkého červencového dne roku 1953 si majitel nahrávací společnosti Sun Records v Memphisu Sam Phillips pozval do svého studia osmnáctiletého řidiče nákladáku Elvise Presleyho. Zaujal ho, když ve studiu natáčel acetátový singl jako dárek pro svoji matku, a rozhodl se vyzkoušet si ho pořádně. Dal mu několik pomalejších písní, ale žádná z nich Presleymu nesesla. Když už to chtěl s mladíkem vzdát, vzal Elvis do ruky kytaru a zahrál sedm let starý hit „That’s All Right“ svého hrdiny Arthura „Big Boy“ Crudupa, bluesmana z mississippské delty. Muzikanti ve studiu se k němu spontánně přidali, a když skončili, vytréštil na ně Sam Phillips oči a nevěřícně vyhrkl: „Co jste to dělali?“

„Nevíme.“

„Tak zpátky na svá místa a zahrajete to znovu,“ řekl Phillips a dal technikovi pokyn k nahrávání.

Sam Phillips měl totiž tehdy plán. Podle své recepční Marion Keiskerové prý často lamentoval: „Kdybych tak jen našel nějakého bělocha, který by měl negerský *sound* a negerský *feel*, vydělal bych na něm miliardu dolarů.“ Tři dny po seanci s Elvisem pustil Phillips skladbu „That’s All Right“ na memphiském rádiu WHBQ/560, a když posluchači volali jeden za druhým, začal tušit, že konečně našel to, co hledal. Když Elvis přišel poprvé do studia Sun, miloval gospel a blues a jeho hrdiny byli černoští bluesoví zpěváci

Hudba ohně

46

a zpěvačky jako Big Mama Thornton nebo Junior Parker. Oblečení chodil nakupovat do nechvalně známé černé uličky Beale Street, kde se mu zalíbily kaftanové kalhoty a košile s velkým výstřihem, které nosil jeho další hrdina — jazzový zpěvák Billy Eckstine. A na hlavě měl pomádu značky Royal Crown, která byla tehdy velmi oblíbená mezi afroamerickými muzikanty. Černošští jazzmani používali pomádu, aby rovnali svoje kudrnaté vlasy a vypadali víc jako běloši, Elvis se pomádoval Royal Crown, aby napodobil černochoy. S hudbou to bylo podobné. Na černošských rozhlasových stanicích naposlouchal vášeň, kterou vkládali do svého projevu rhythm and bluesoví zpěváci. Nebyla to vykalkulovaná líbivost z hollywoodských filmů, nýbrž syrová tělesnost někoho, kdo nemá nic, a proto nemá co ztratit. Elvis — kluk z chudého jižanského předměstí — jejich póze moc dobře rozuměl.

V roce 1956, kdy vyšlo jeho debutové album u RCA, řekl v jednom rozhovoru: „Barevní tuhle hudbu zpívali a hráli, jako to teď dělám já, mnohem dýl, než si dokážu vzpomenout. Hráli ji ve svých chatrčích a ve svých nalejvárnách a nikdo se o ni nezajímal, dokud jsem ji nevytáhl na světlo. Mám ji od nich.“ Jenže rozhlasoví dramaturgové a konzumenti už podobný vděk neprojevovali, nezajímalo je, kdo byl první a kdo epigon. „Ain't That Shame“ od Fatse Domina doputovala v roce 1955 na desítku žebříčku, ale teprve když píseň nazpíval běloch Pat Boone, stanula na jedničce. To stejné se povedlo „I Almost Lost My Mind“ Ivoryho Joea Huntera a „Tutti Frutti“ Little Richarda, které Boone dostal na vrchní příčky. Chuck Berry mohl chrlit hity jako „Maybellene“ či „Roll Over Beethoven“, ale teprve Elvis skutečně uspěl se stejným soundem. Když tuto hudbu hráli černoši, běloši ji nikdy úplně nepřijali. Teprve s bělochem

1 Barva kůže a peněz

za mikrofonom se rhythm and blues otevřelo obrovské pole působnosti. Přesně jak to plánoval Sam Phillips.

Nový styl potřeboval nové jméno a tady přichází historická chvíle rozhlasového DJe jménem Alan Freed, který na clevelandské stanici WJW od roku 1951 hostil pořad The Moondog House. Jako jeden z prvních v něm hrál pro bílé náctileté posluchačstvo černé rhythm and blues. O hudbě ale mluvil jako o rock'n'rollu, což byl termín, který si prý vypůjčil z černošského slangu, jež při uvádění rád imitoval. Bylo to ideální jméno, které znělo „černošsky“, ale zároveň v sobě nemělo nic konkrétního, aby si ho posluchači museli nutně spojit s Afroameričany.

Mezi léty 1956—1958 nasbíral Elvis jedenáct hitů číslo jedna na americkém popovém žebříčku se stylem, na jehož popis se nejlépe hodila metafora bílého negra, s níž ve stejnojmenné eseji „The White Negro“ z roku 1957 popsal spisovatel Norman Mailer oddané bělošské fanoušky bebopu. Presley zaměstnával černošského autora Otise Blackwella, ale nejvíce hitů z tohoto období vzešlo od losangeleské bělošské dvojice Jerry Leiber a Mike Stoller. Ti spolupracovali s labelem Sun Records a pro Elvisovu hrdinku Big Mama Thorntonovou napsali v roce 1952 hit „Hound Dog“. Elvis ho natočil o čtyři roky později a dvojice pak pro něj připravila skladby „Jailhouse Rock“ nebo „Don't“. Leiber a Stoller byli fanoušky černé hudby a na začátku padesátých let jejich materiál zpívali třeba Ray Charles nebo James Brown. Největšího úspěchu ale dosáhli, když se přestěhovali do New Yorku a pod dohledem firmy Atlantic začali pracovat s kvintetem mladých černochoů, kteří si říkali The Coasters. Jejich velkou devízou byl žoviální styl, k němuž patřily i vtipné historky z jejich mládežnického života, které se odrážely v textech. The Coasters s nimi našli ideální téma pro

rock'n'rollové písně — konflikty mezi rodiči a dětmi. Jejich hit číslo jedna v roce 1957 „Yakety Yak“ popisuje rozhovor mezi rodičem, jenž svému potomkovi ukládá různé domácí práce: „Ať mi ty odpadky zmizí z očí, jinak nepůjdeš v pátek ven.“ Na to v refrénu dítě odpovídá „yakety yak“, což je v angličtině citoslovce dětského odseknutí, za které to výrostek od svého rodiče schytá — „Neodmlouvej!“ Tohle byl teprve skutečný začátek rock'n'rollu.

1.6. Ideologie rocku

„Rock'n'roll smrdí falší. Je zpíván, hrán a psán z velké části polointeligentními magory a díky imbecilní repetici a oplzlým až sprostým textům se mu daří být bojovou hudbou každého kotletami obrostlého delikventa na téhle planetě.“

Frank Sinatra, 1958

Když se starší generace postavily v druhé polovině padesátých let proti rock'n'rollu, jen tím mládežníky utvrdily v jejich vzpouře. Útok to byl masivní a na všech frontách. Deník The Chicago Defender v roce 1958 „odhalil“, že rock'n'roll je virus, který šíří černošská integracionistická organizace NAACP, aby „degenerovanými a animalistickými beaty a rytmy (...) stáhla bílého muže na rovinu negra“. Ambasadoři nového stylu jako Alan Freed a Dick Clark (uváděl populární televizní pořad American Bandstand) byli zapleteni do skandálu s úplatky nahrávacích společností médiím a na čas museli z éteru zmizet. Proti nástupu rock'n'rollu se postavila i vůdčí síla hudebního průmyslu — organizace ASCAP (sdružující umělce a autory), jež obvinila

1 Barva kůže a peněz

výběrčí autorských poplatků — organizaci BMI — z manipulace vkusu ve prospěch nového stylu prostřednictvím rádií. Aby toho nebylo málo, spoustu rockových buřičů potkaly osobní tragédie — kariéru Jerryho Lee Lewise ukončila jeho svatba s třináctiletou sestřenicí a Buddy Holly, Ritchie Valens a J. P. Richardson alias The Big Bopper zemřeli při leteckých nehodách. A v březnu 1958 musel Elvis jako každý osmnáctiletý mladík v Americe nastoupit povinnou vojenskou službu. Nic z toho ale vítězné tažení rocku nemohlo zastavit.

Na straně rock'n'rollu totiž stála neporazitelná síla: bílí náctiletí — konzumentská skupina, jež vyrostla na vlně poválečného ekonomického boomu. Ze zbytkové energie mládežnického hnutí, které se vytvořilo na konci padesátých let, žije rocková hudba dodnes a v jejím jádru pořád stojí univerzální hodnoty generačního vzdoru mladých proti dospělým. Jednoduše je shrnuje Chuck Berry v textu skladby „School Days“, jež je oslavou mladistvé energie utlačované příkazy dospělých s textem: „Sláva, sláva rockenrolu, chraň mě před starými časy.“ Rock'n'roll neudělal nic jiného, než že vzal černošskou touhu po svobodě, která naplňovala texty blues, a převrátil ji do rebelie náctiletých proti jejich rodičům. O zbytek se postaral trh. „Jak věděl už Freed, rock'n'roll nebyla jenom hudba, ale marketingový koncept, který se vyvinul až do životního stylu,“ konstatuje Nelson George v *The Death of Rhythm and Blues*. Je to důležitá poznámka, která připomíná, že za zdánlivě banální maskou rock'n'rollových textů se skrývá jednotný systém hodnot, který se vytvořil už v druhé polovině padesátých let. Můžeme tedy mluvit o rockové ideologii, která pak v dalším půlstoletí až do současnosti nabírá celé řady odvozených podob, vždy je v nich ale patrný prvotní impuls mladické

Hudba ohně

50

vzpoury proti rodičům, kteří reprezentují společenský status quo. Je to běžné drama dospívání: energické mládí se chce realizovat, ale zjišťuje, že jeho možnosti jsou omezeny společenskými pravidly, a tak se proti nim vzbouří. Rocková hudba a její hlasitost je zde zástupná provokace, která dodává iluzi opravdovosti nebo vlastní cesty. Co dříve fungovalo jen ve velmi omezeném počtu (třeba dandyové ve viktoriánské Anglii), získalo díky nástupu poválečné konzumní společnosti a možnosti náctiletých disponovat penězi podobu masového hnutí. V šedesátých letech baby-boomers pomalu dospívají a jejich subkultura se vyhraňuje, ale vždy zůstává pouhou rebelií, které chybí konkrétní politická východiska. Určujícím termínem je svoboda, ten velký fetiš moderní západní společnosti, mýtus jednoho slova, s nímž často ve vzájemně protikladných významech operují všechny velké politické ideologie. Pro rock je to vždy především osvobození od rodičovských pravidel.

V jádru americké kultury je silně otisknuto vědomí dobývání a posouvání hranic, které s sebou přinesli osadníci pronikající do středu kontinentu. Tento otevřený prostor svobody vytváří obraz Ameriky jako země neomezených možností. V devadesátých letech devatenáctého století osadníci dospěli až k Tichému oceánu a éra expanze se tak uzavřela. Tento traumatický zážitek je pak zapsán v deziluzích začátku nového století, v němž i Severní Amerika musela nutně pocítit svazující okovy společenského řádu, který pronikal do všech oblastí života. O půl století později ožívuje euforie z vítězné války naděje, že se otevírají nové možnosti, ty ale brzy končí nevyhnutelným rozčarováním s nástupem konzumní společnosti. Rockeři v šedesátých letech oslavují primitivní étos motorkářského snu o nekonečné cestě (zobrazený ve filmu *Bezstarostná jízda*), ale skutečně novou

1 Barva kůže a peněz

doménu svobody nachází tato generace uvnitř sebe, ve své mysli. Bílí negři z Mailerovy eseje hledají spásu v extatickém černém jazzu, od kterého očekávají, že jim změní vnímání světa. Jiní se nadšeně vrhají do experimentů s novou drogou LSD, kterou zpopularizoval psychedelický šaman Timothy Leary. Hranice mysli a společenské kontroly splývají a dají se překročit jednoznačným postojem — třeba vyjádřeným stylem oblékání nebo hudbou.

Jedním z výrazných rysů rockové provokace je hluk. Jeho symbolem se stává amplifikovaná elektrická kytara, která v padesátých letech nahrazuje saxofon na pozici nejdůležitějšího instrumentu populární hudby. V ruce Chucka Berryho a dalších se stává nástrojem vytváření morální paniky i agresivního aurálního chaosu, který chce být roztržkou s hodnotami předchozí hudby. Hlasitost navíc celkem dobře maskuje technické nedostatky instrumentalisty. Elektrifikace hudebních nástrojů se stává důležitým historickým mezníkem, od kterého muzikant přestává mít absolutní kontrolu nad zvukem svého nástroje. Amplifikovaná hudba tedy nejen jednodušeji splňuje účel šíření společensky maligního hluku jako zdroje provokace, ale zároveň dává muzikantům větší možnosti při jeho produkci.

1.6.1. Matka — veřejný nepřítel

„Zbožňování maminek se nám vymklo z rukou. Naši zemi, subjektivně zmapováno, protíná více stříbrných stuh a ramínek zástěr než železničních kolejí a telefonních drátů. Mámy jsou všude a znamenají všechno a od nich se v této zemi úplně vše odvíjí. Převlečeny za staré dobré mámy, nejmilejší mámy, nejsladší mámy,

Hudba ohně

52