

Jazzowe infiltracje w literaturze czeskiej w latach 20. XX wieku

Wraz z nadejściem epoki filmu, radia oraz reprodukcji technicznej i doskonalących się ciągle technik zapisu, świat około roku 1917 mógł zaznajomić się z jazzem. Właśnie wtedy powstały pierwsze nagrania grupy Original Dixieland Jazz Band, później zaś muzyka ta pojawia się w filmie (*The Good for Nothing*) i dalej szerzyła się nie tylko w całej Ameryce, ale również w Europie. Muzyka jazzowa ma w tym okresie za sobą już niemal dwie dekady bardzo zróżnicowanego rozwoju głównie w Nowym Orleanie, gdzie w najróżniejszych klubach, barach, kasynach, domach publicznych i na ulicach (grupy uliczne) dojrzewały jej niektóre elementy, jak np. wiejski blues, fortepianowe boogie-woogie, ragtime.

Lata 20. Francis Scott Fitzgerald nazywa wiekiem jazzu¹. Centrum rozwoju jazzu zostało później przeniesione z Nowego Orleanu do Chicago, a następnie do Nowego Jorku, dokąd zmierzała murzyńska ludność z Południa, poszukując pracy w dynamicznie rozwijających się miastach i centrach przemysłowych. Po nagraniach tzw. nowoorleańskiego jazzu² na scenie pojawia się cały szereg dużych grup jazzowych oraz solistów (New Orleans Rhythm Kings, Bessie Smith, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Duke Ellington, Paul Whiteman itd.), powstają nowe rejestracje jazzu (elektryczny zapis za pomocą mikrofonu). Jazz rozwijał się bardzo zróżnicowanie, największą popularność zdobyły jazz symfoniczny i muzyka z motywami bluesa. Przełomem dla jego rozwoju był „czarny czwartek” na Wall Street i zapoczątkowany tym wydarzeniem kryzys gospodarczy w 1929 roku.

Od lat 20. również w Harlemie, murzyńskiej dzielnicy Nowego Jorku, rozwija się nietypowa kultura, nazywana później harlemskim renesansem³, która rozpoczęła specyficzny proces uświadamiania murzyńskiej populacji, szukającej swej tożsamości w nowych warunkach w przestrzeni dużych miast

¹ W kontekście twórczości F. S. Fitzgeralda jazz rozumiany jest jako symbol powierzchownego, syberyckiego i rozrywkowego okresu, ale również jako gest buntu przeciwko konwencji, tradycji i tabu. Jazz stał się synonimem nowoczesnego stylu życia. Częściową paralelę możemy odnaleźć także u czeskiej awangardy, szczególnie u związanej z poetyzmem, która forsowała hasło: „żyj i korzystaj z uroków życia”. I dla niej pozostał jazz wyrazem nowoczesności, również narzędziem buntu przeciwko codziennej sztuce mieszczańskiej, która była już anachroniczna.

² Określenie to rozumiem jako „nieformalną, melodycznie rozczłonkowaną, zachęcającą do tańca muzykę wykonywaną przez małe zespoły, w których grano na trąbkach, saksofonie, fortepianie i perkusji”, np. nagrania Kinga Olivera, Louisa Armstronga, Jelly'ego Rolla Mortona i Sidneya Becheta (J. Fordham, *Jazz*, Praha 1996, s. 20).

³ Okres ten pierwotnie nazywał się New Negro Movement, termin „harlemski renesans” został stworzony dopiero później.

(Nowy Jork, Chicago), a zarazem nawiązującej do własnych korzeni i kultury. Urodzajną glebą tego procesu stały się muzyka, ale i także literatura, dramat, taniec i sztuki plastyczne; jazz wszedł również w sferę zainteresowań socjologii, historiografii i filozofii.

W czeskiej literaturze największy sukces osiągnął ze swoją „jazzową poezją” Langston Hughes⁴, który już w latach 20. recytował przy akompaniamencie muzyki jazzowej. Do czeskiego kontekstu kulturowego jazz przeniknął z Europy Zachodniej, głównie z Anglii⁵, za pośrednictwem płyt gramofonowych, później rozgłośni radiowych i filmu. Na długoletni proces jego akceptacji w obcym środowisku kulturowym od początku wpływały dwa czynniki: z punktu widzenia muzyki jazz wprowadzał zupełnie nowe i nietradycyjne elementy, które przez rodzime środowisko były odrzucane ze względu na konserwatywne rozumienie muzyki, w duchu europejskiego ideału tonu i tradycyjnych środków wyrazu; ponadto jazz pochodził z całkowicie odmiennego obszaru społecznego, co oznacza, że funkcjonował w innym kontekście. Właśnie te czynniki kształtowały i modyfikowały jazz w jego wymiarze muzycznym i socjalnym.

Pod koniec XIX wieku i okresie przedwojennym do Czech i Europy przenikał ragtime⁶. Przypomnijmy chociażby świadectwo Karla Čapka, który pisze:

Wśród nut wiedeńskiego walczyka, paryskiego kankana, wśród dusznej egzotyki Orientu napełnionej oparami z opium zabrzmiały nagle dźwięki ragtime'u. [...] Oczarowały nas nowe instrumenty muzyczne, które trzymali w rękach muzyczni ekscentrycy; do berlińskich kawiarni chodziliśmy posłuchać nowych instrumentów perkusyjnych i nowego barbarzyńskiego gwaru, który rozsadał sentymentalny i zmysłowy europejski kicz. [...] Mniej więcej w roku 1910 w Variété usłyszeliśmy pierwsze amerykańskie songi⁷.

W podobnym nastroju utrzymane są także wspomnienia Jiřego Voskovca:

Zamiast wiedeńskiego walczyka, narodowej polki i staroczeskich łzawych ballad Konviktską ulicą na Starym Mieście wstrząsnęło coś porywającego i zachwycającego: oddalone echo *dixielandu*, jazzu z amerykańskiego Południa⁸.

⁴ W Czechach ukazał się w roku 1950 wybór poezji Hughesa w tłumaczeniu Jaroslava Boučka, Zbyňka Kožnara i Jana Šterna zatytułowany *O Americe zpívám* [O Ameryce śpiewam], zaś w roku 1963 w tłumaczeniu Jiřego Valji zatytułowany *Harlemský zpěvník* [Śpiewnik harlemski].

⁵ Dochodzi do tego ze względu na prozachodnioeuropejskie sympatie państwa czechosłowackiego. Ivan Dorůžka i Lubomír Poledňák zwracają jednak uwagę na fakt, że stale największy wpływ miały w omawianym okresie Wiedeń i Berlin jako centra przemysłu muzycznego, a więc nowości muzyczne przedostawały się na tereny Czech filtrowane przez środowisko, które ciągle jeszcze było zorientowane na tradycyjną muzykę. Zob. I. Poledňák, L. Dorůžka, *Československý jazz*, Praha–Bratislava 1967, s. 17.

⁶ Europejska muzyka przejmując z ragtime'u głównie zasady synkopy. Ragtime przenikał do czeskiego kręgu kulturowego za pośrednictwem amerykańskich wydruków nutowych, mechanicznych walców fonograficznych, a później płyt gramofonowych (zob. tamże, s. 14).

⁷ K. Čapek, *Předchůdcové nových časů*, [w:] *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937*, red. F. Borový, Praha 1937, s. 90.

⁸ J. Voskovec, *Klobouk ve křoví. Výbor z veršů V+W (1927–1947)*, Praha 1965, s. 26. Określenie *dixieland* oznacza jazz z początku XX wieku, wywodzący się z Nowego Orleanu.

Bardzo ważną rolę w popularyzacji jazzu odegrał również kabaret Červená sedma⁹, później Červené eso¹⁰.

Inwazja jazzu¹¹ w obręb europejskiej sztuki, a więc również i do kultury młodej czechosłowackiej republiki, miała miejsce na początku lat 20. XX wieku. Większość z przejawów jazzu ze swoimi nowymi i rewolucyjnymi metodami utrzymana była na płaszczyźnie eksperymentu. Z czasem już w latach 20. zaczęły powstawać w Europie pierwsze zespoły muzyczne grające w stylu typowym dla Nowego Orleanu¹²; w Czechach do najbardziej znaczących należała grupa Melody Makers Rudolfa Antonína Dvorského (1926), kompozytora i dyrygenta bardzo zasłużonego dla czeskiego jazzu. Podobną rolę teoretyka i propagatora odegrał również Emil František Burian, który w roku 1928 wydał rozprawę zatytułowaną *Jazz*. Burian aktywnie uczestniczył w życiu „jazzowym” również jako autor tekstów, muzyk i działacz teatralny. W swojej książce wychodził z dotychczasowego rozpoznania praktyki jazzowej w Czechach i ze swojego doświadczenia muzyka jazzowego. Oprócz teorii Burian pisze również o synkopie, nowych instrumentach muzycznych i orkiestrze. Celem jego wywodu była obrona jazzu przed tymi, którzy go „nie rozumieją, i których on denerwuje”¹³. Burianowi udało się zwrócić uwagę na nowatorstwo jazzu. W kontekście ówczesnej lewicowej awangardy jazz ze swoimi metodami, funkcją i pochodzeniem stał się dla niego obok filmu, sportu, cyrku itp. symbolem nowej sztuki. Z upływem czasu poglądy Buriana na jazz dojrzywały i krystalizowały się. Dowodem tego jest artykuł z roku 1933 *O jazzie*, w którym Burian, rekapitułując swoje wcześniejsze ustalenia, krytykuje ówczesny sposób wykonywania jazzu w czeskich warunkach, zwłaszcza tanga („łabędzi śpiew czeskiego jazzu”), zwraca uwagę na nowe talenty – Armstronga i Ellingtona, wierzy w prawdziwy, niefałszowany jazz (tzw. *hot jazz*).

Muzyką jazzową inspirowali się głównie artyści młodej generacji, i to bez względu na przynależność do konkretnej dziedziny sztuki. W latach 20. możemy zaobserwować przenikanie inspiracji jazzowych do muzyki, łącznie z muzyką poważną (Erwin Schulhoff, Jaroslav Ježek, Bohuslav Martinů), literatury (Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Karel Konrád, Emil František Burian), dramatu (*Osvobozené divadlo*), sztuk plastycznych (František Tichý, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc). Muzyka jazzowa

zaczęła być od lat 20. traktowana jako autentyczny znak nowej epoki, symbolizując aktualność i oddziałując społecznie (wpływając na sposób spędzania wolnego czasu i na życie umysłowe)¹⁴.

⁹ Červená sedma [Siódemka kier] to słynny praski kabaret, który działał w latach 1907–1922. Współpracował z nim cały szereg znanych osobistości, np. R. A. Dvorský, K. Hašler, J. Plachta, E. Bass, V. Burian, J. Hašek itd.

¹⁰ Scena kabaretowa Červené eso [As kier] powstała jesienią 1932 roku; niestety nie funkcjonowała zbyt długo. Jednak znaczący był fakt, że E. F. Burian na jej potrzeby założył własną grupę jazzową, która starała się imitować ulubionego artystę Buriana – D. Ellingtona.

¹¹ Dokładniej chodziło o inwazję „ówczesnej amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej muzyki rozrywkowej i tanecznej z elementami jazzu” (I. Poledňák, L. Dorůžka, dz. cyt., s. 11).

¹² Chodziło np. o londyńską orkiestrę Savoy Orpheans z dyrygentem Teddym Sinclairem, orkiestrę Jacka Hyltona itd.

¹³ Tamże, s. 27.

¹⁴ Tamże, s. 21.

Już przy okazji wzmianki o rozprawie Buriana *Jazz* zwróciliśmy uwagę na fakt, że muzyka jazzowa stała się jednym z podstawowych filarów nowego modelu sztuki, zwłaszcza w programie artystycznym awangardy (w poetyzmie i surrealizmie). Można stwierdzić, że jazz już w trakcie kształtowania się programu poetyzmu i jego realizowania się w konkretnych artystycznych przejawach był zaliczany do grupy nowoczesnych form rozrywki ze względu na swój współczesny, dynamiczny i ponaglący wyraz, spontaniczność, bezpośredniość i otwartość. Pojawiła się również próba radykalnego odcięcia się wobec wszystkiego, co stare, konserwatywne i oderwane od dynamicznie rozwijającej się rzeczywistości: próba wniesienia do komunikacji artystycznej zupełnie odmiennego (rewolucyjnego) kodu artystycznego, który otworzyłby możliwości nowego stylu życia. Można to udowodnić za pomocą poglądów i twierdzeń czeskich artystów awangardowych, którzy publikowali na łamach znaczących czasopism i wydawnictw zbiorowych artykuły programowe i różne deklaracje (np. *Revoluční sborník Devětsilu*, „Host”, „Pásmo” itd.).

Główny teoretyk awangardy Karel Teige w artykule *Umění dnes a zítra* [Sztuka dziś i jutro] dowartościowywał wszystko to, co piękne w sztuce „międzynarodowej i kosmopolitycznej”, która jest rewolucyjna i ludowa, drażni swoim egzotyzyzmem, inspiruje się dynamicznym obrazem Ameryki. W poszczególnych dziedzinach sztuki (kino, architektura, malarstwo, rzeźbiarstwo, literatura, muzyka) podaje spis nazwisk tych artystów, którzy starają się taką sztukę uprawiać. Następnie żąda również takiego odrodzenia w muzyce, aby wyrażała ona „namiętną miłość do żywej rzeczywistości”, co objawiają jazzband, ragtime, śpiew z akompaniamentem bębnow i wpływy egzotyczne¹⁵. Artuř Černík w swym artykule *Radosti elektrického století* [Uciechy wieku elektryczności] wskazywał na tzw. amerykanizm artystyczny, który przynosi już nie tylko wspomnianą radość życia, ale staje się synonimem nowoczesnej rozrywki; odzwierciedla cywilizacyjne prawidłowości i futurystyczny charakter czasów, czego symbolem są kino, cyrk, rewia, kabaret, karuzela, wesołe miasteczko, wycieczki, piłka nożna, wioślowanie, aeronautyka itd. Černík trafnie charakteryzuje również jazzband, który swoją muzyką wypełnia bary i music-halle:

W nim jest krzyk samochodowych trąbek i elektrycznych dzwonek, syren, drażniących delikatny słuch, obrażających niskie tony, grzmot z kolorowymi błyskawicami, strzelanina, ryk zamknięty w pięknej wojskowej lub zwycięskiej pieśni¹⁶.

Vladimír Štulc natomiast w późniejszej paraleli podkreśla egzotyzyzm jako gloryfikację tego, co pierwotne, dzikie i prymitywne w przeciwieństwie do sztuki akademickiej i niezdolnej do samodzielnego życia. Jak widać, jazz spełnia więc wszystkie wymagania stawiane nowoczesnej sztuce, a ze względu na miejsce powstania bezpośrednio łączy się zarówno z amerykanizmem artystycznym, jak i egzotyzyzmem. Nic dziwnego, że należy do stałego repertuaru środków poetyzmu.

¹⁵ *Revoluční sborník Devětsilu*, Praha 1922, s. 194.

¹⁶ Tamże, s. 141.

Burian, autor wspomnianej monografii o jazzie, człowiek renesansu łączący w sobie geniusz muzyczny (muzyk i kompozytor) i teatralny (aktor, reżyser i dramaturg, zaczął w ramach ruchu Devětsil propagować „nowe piękno muzyczne“ (*Volnou cestu novým hudebním krásám* [Otworzyć drogę dla nowego piękna muzycznego]¹⁷), które wprost odpowiadałoby „przyzwyczajeniu, potrzebom, tragice, grotesce, humorowi, nieprzyzwoitości, sentymentalności, wszystkiemu, co wyrażą człowieka“. Dlatego również on sam był oczarowany jazzem i został jego propagatorem¹⁸. W cytowanym powyżej artykule łączy jazz z dadaizmem i jego zdolnością „wsluchiwania się w to, co pozornie niegotowe i niemądre“, to, co polimorficzne, radośnie prymitywne i spontaniczne, cielesne i optymistyczne. Udowadnia przy tym pełnoprawność i wolność podstawowych komponentów muzyki: dźwięku, rytmu, ruchu i dynamiki, czyli tych elementów, które są dla jazzu kluczowe¹⁹. W innym artykule zatytułowanym po prostu *Džez* [Jazz]²⁰. Burian występuje jako osoba, która z jednej strony, wita i propaguje jazz ze względu na jego „wyzwalającą funkcję w zakresie instrumentacji i inwencji“, a z drugiej strony, zwraca uwagę na niebezpieczeństwo związane z imitacją i mechanicznym przetwarzaniem (zwłaszcza jazzbandu) na utwory symfoniczne i dramatyczne. Odkrywa wariacyjny charakter improwizacji, ocenia dynamiczną i rytmiczną kondensację jako coś nowego i wyjątkowego, obawia się jednak niewystarczającego artyzmu i ostrzega przed nieustannym powtarzaniem przemawiającym na niekorzyść nowej twórczości²¹. Jesteśmy więc świadkami bardzo dojrzałych rozważań na temat jazzu i jego zakorzeniania się w muzyce poważnej w rodzimym środowisku kulturowym.

Jiří Svoboda i Karel Teige w swoim artykule *Musica a Muzika* [Muzyka i muzyczka]²² już w samym tytule (stosując różny zapis graficzny obu synonimów) określają podstawową różnicę między starą miejską sztuką, reprezentowaną przez muzykę kameralną, a nową, rewolucyjną muzyką z odmienną formą, innym charakterem, celem i przesłaniem. Sztuka ma być w centrum prawdziwego życia i ma wyzbyć się wszystkiego, co jest akademickie i niezdolne do samodzielnej egzystencji; ma wykorzystać nowoczesne osiągnięcia, nowe instrumenty i formy, np. jazzband, ragtime, fokstrot itd. Muzyka, wraz z innymi przejawami sztuki, ma być nieideologiczna, niefilozoficzna i zdrowa jak na przykład sport. Autorzy zwracają również uwagę na fakt, że czeska krytyka i „środowisko muzyczne“ odrzucają jazz *a priori* i boją się tego typu nowości.

Josef Löwenbach w swym artykule *Odpoutaná hudba* [Uwolniona muzyka]²³ nie mówi wprost o jazzie, ale w jego charakterystyce nowej muzyki

¹⁷ Ten tekst pierwotnie był wydrukowany w czasopiśmie „Fronta“ z kwietnia 1927 roku.

¹⁸ Vlasta Reittererová w swoim artykule podaje, że Burian dorastał w środowisku muzycznym, a jego ojciec (słynny śpiewak) nie mógł wiedzieć, że Emil jr., wychowany w szacunku do wielkiej tradycji muzyki czeskiej reprezentowanej przez spuściznę Smetany, oszaleje nagle na punkcie synkopy jazzowej („Harmonie“ 2004, nr 10, s. 46).

¹⁹ *Avantgarda známá a neznámá*, t. I: *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, red. Š. Vlašín, Praga 1971, s. 436, 439.

²⁰ Wydrukowany w czasopiśmie „Tam-tam 1“ 1926, nr 6 (styczeń).

²¹ Ogłasza nawet hasło: „Precz z jazzbandem!!!“, który traktuje jako inspirację, ale jego imitację nazywa kiczem.

²² *Avantgarda známá a neznámá*, dz. cyt., s. 405–412.

²³ Pierwotnie drukowanym w czasopiśmie „Pásmo 2“ 1925, nr 1 (październik).

możemy odnaleźć wiele elementów jemu właściwych. Autor bowiem twierdzi, że nowa muzyka ma być oparta na czystych, żywiołowych dźwiękach i rytmie, mówi, że „muzyka wypływa z samej istoty instrumentu, który ją ożywia, ale służy nie interpretacji, lecz graniu”. Muzyce przypisuje żywioł improwizacji, „szczerą radość tworzenia”, „czysty impuls działania”²⁴.

Na podstawie różnych wypowiedzi twórców awangardowych możemy stwierdzić, że jazz w pełni odpowiadał ówczesnym wyobrażeniom i wymaganiom w zakresie antyartystycznego pojęcia sztuki. Wymagania te całościowo sformułował Karel Teige w swoich artykułach programowych *Moderní umění a společnost* [Sztuka współczesna i społeczeństwo]²⁵ i *Poetismus* [Poetyzm]²⁶, skupiając się na przenikaniu życia i sztuki, antyideologii i antytendencji sztuki, antyintelektualności – „sztuka przemawia do zmysłów, instynktu, uczucia i do ducha”²⁷ – internacjonalności i celowości. Funkcja sztuki według Teigeo polega na bawieniu, zapewnianiu odnowy duchowej, uwrażliwianiu. Ma być aktualna, żywa i odzwierciedlać potrzeby danego okresu. Awangardysty na czele z Teigem i Nezvałem zgadzają się co do czołowych form współczesnej rozrywki oddziałujących na sztukę. W swoich manifestach propagują nowoczesne gatunki rozrywki, jak np. kino (film), cyrk, rewie, kabarety, wszystko, co jest egzotyczne i przesycone duchem przygody. Wśród nich czołowe miejsca zajmują music-halle, które według Teigeo (*O humoru, klaunach a dadistach*) reprezentują

anormalny teatr synchroniczny, frenezję śmiechu i huragan życia [...] jego nieodzowną częścią jest oczywiście jazzband, ragtime, czarne kobiety, wyuzdane tańce itd. Jazz to część składowa *magic-city* – magicznego miasta nowej poezji²⁸.

Również w pamiętnikach i twórczości poetów awangardowych możemy odnaleźć trafne spostrzeżenia i komentarze dotyczące aktualnej sytuacji w sztuce, a w konkretnych wierszach elementy bezpośredniej inspiracji muzyką jazzową. Jaroslav Seifert w swoim pamiętniku *Wszystkie uroki świata* wspomina całą obasadę Devětsilu, zwłaszcza swojego przyjaciela Karla Teigeo, charakteryzując atmosferę radykalnego negowania dotychczasowych wartości artystycznych i nowego rozumienia sztuki, która już jest nie sztuką, ale czymś, co dokładnie odzwierciedla potrzeby i rewolucyjny charakter epoki. Pojedyncze wspomnienia dotyczą jazzbandów grających w klubach tanecznych i barach. W tekstach Seiferta są one prezentowane jako typowy przejaw mody, która jest nosicielką nowości, antystylizacji, naturalności i egzotyki:

A więc przy pierwszych dźwiękach jazzbandu szukaliśmy w klubach tanecznych, w kawiarniach i music-hallach nowej sztuki. W Folies Bergères nie nadążałem wytrzeszczać oczu, kiedy z mroku wyszło kilka dziesiątek pięknych, młodych

²⁴ *Avantgarda známá a neznámá*, dz. cyt., s. 157–158.

²⁵ Pierwotnie drukowany w czasopiśmie „Pásmo 1” 1924, nr 1 (marzec).

²⁶ Pierwotnie drukowany w czasopiśmie „Host III” 1924 (lipiec).

²⁷ *Avantgarda známá a neznámá*, dz. cyt., s. 506.

²⁸ Tamże, s. 584, 586.

dziewczęcych ciał i zaczęły one tańczyć swój nagi taniec. Wtedy byłem wprost pochłonięty nową nowoczesną sztuką, która jako sztuka przestała istnieć²⁹.

Bardzo czytelna jest inspiracja bluesowa, pojawiająca się w tekście *Thank you, so blue*, w której Seifert przedstawia krótką historię, kruchej miłości, pełnej melancholii i pragnień³⁰. Jednocześnie w twórczości Seiferta zawierającej motywy jazzowe najczęściej pojawia się motyw jazzbandu. Dzieje się tak choćby w wierszu *Paříž* [Paryż] (z tomu *Samá láska* [Sama miłość]), który stanowi miłosne zaproszenie do Paryża. Wiersz opiera się na kontraście między smutną, nierozrywkową i stereotypowo ujętą Pragą a egzotyczną dziczą niezwykłego, pociągającego i urzekającego Paryża. Pragę opisuje jako kamienne, industrialne miasto, w którym jesteśmy uwięzieni i „gdzie od ptaków wolimy słuchać jazzbandu” („kde místo ptaků raději jazz-band posloucháme”)³¹. Tak zarysowana opozycja (cywilizacja *versus* natura) ma swoje źródło we wcześniejszej twórczości Seiferta, w szczególności można ją odczytać jako pozostałość pierwotnego rozzerwania więzi pomiędzy miastem a naturą pojawiającego się w pierwszym tomiku *Město v slzách* [Miasto we łzach], jak również jako efekt jego fascynacji egzotyką i w kolejnej fazie poetyzmu (typowym przykładem jest wiersz *Černoš* [Murzyn] z tomu *Samá láska*). Jeśli zaś chodzi o wspomniane opozycje, będzie później dochodzić do ich wzajemnego znoszenia się i harmonijnego współistnienia.

W następnym tomie *Na falach radiotelegrafu* w wierszu *Marsylia* w szeregu asocjacji znów mowa jest o jazzbandzie:

Trzydzieści trzy jazz-bandy w sławnej ulicy Belsunce
jeden po drugim milkną, gdy świt zagraża niebu.
Wszystkie kurewki zasnęły, a więc i ty ich nie budź.
A obok każdej leży Murzyn, chłop ciężki i rosły,
na białych piersiach wielkie czarne łapska spoczywają³².

Motyw jazzbandu łączy się więc z motywem Murzyna, jak również z motywem miłosnym, który w ogóle odgrywa u Seiferta kluczową rolę.

Natomiast Vítězslav Nezval w swoich wspomnieniach traktuje jazz w kategoriach przeżycia pokoleniowego i łączy go z zainteresowaniem wszystkim, co nowe, dzikie, podniecające, bez względu na to, jaki gatunek sztuki jest aktualnie środkiem jego wyrazu. Twórca głosi swoją przynależność do generacji, która nie uznaje granic (i konsekwentnie próbuje je znosić) między poszczególnymi gatunkami sztuki, przynajmniej jeśli chodzi o literaturę, muzykę czy

²⁹ J. Seifert, *Všecky krásy světa*, Praha 1992, s. 46 [w okrojonym polskim przekładzie książki, przygotowanym na podstawie edycji z 1982 r., brak akurat tego fragmentu – zob. J. Seifert, *Wszystkie uroki świata. Przypadki i wspomnienia*, przeł. J. Bukowski, A. Czycibor-Piotrowski, Warszawa 1991 (przyp. red.)]. W ostatnim zdaniu Seifert parafrazuje m.in. Ilję Erenburga, który powiedział, że nowa sztuka przestanie być sztuką.

³⁰ Historia jest włączona do pamiętnika Seiferta (tamże, s. 74–76; w przywoływanym wyżej oryginalnie czeskim: s. 32–34).

³¹ J. Seifert, *Dílo Jaroslava Seiferta (svazek 1)*, Praha 2001, s. 82.

³² J. Seifert, *Marsylia*, przeł. A. Czycibor-Piotrowski, [w:] *Być poetą. Wybór liryków*, wybrał i wstępem poprzedził J. Waczków, Warszawa 1997, s. 42.

sztuki plastyczne³³. Mówiąc o poezji tego okresu, rozumie ją w bardzo szerokim znaczeniu jako „światło, które rozblyskało z każdej odmiany sztuki”. Pisząc o sztuce, zgadza się z twierdzeniem Buriana, że musi ona być dynamiczna i nie może obowiązywać w niej wyłącznie jedna metoda tworzenia³⁴.

Nezval łączy jazz z postacią Jaroslava Ježka, z którym w tym czasie (pierwsza połowa lat 20.) się zaprzyjaźnił. Wspomina nie tylko ich pierwsze wspólne spotkanie, ale również jego życie i pierwsze sukcesy przed praską publicznością, którą zdobył dzięki swoim zdolnościom gry na fortepianie i umiejętnością improwizacji. Podczas improwizacji potrafił genialnie łączyć tradycyjną muzykę i jej formy z ówczesnymi trendami muzycznymi (tango, fokstrot). Przypomina również nawiązanie owocnej współpracy między Voskovcem i Werichem, dzięki której ostatecznie powstało Osvobozené divadlo [Teatr Wyzwolony].

Dobrym i darzonym wielką sympatią przyjacielem Nezvala był również Burian³⁵. W książce *Z mého života* [Z mojego życia] znajdziemy opisy odwiedzin w rodzinie Burianów, podczas których Emil František zaznajamiał go ze wszystkimi swoimi utworami. Pojawia się wzmianka, że w pokoju, w którym jego matka udzielała lekcji śpiewu, obok fortepianu stał również duży jazzowy bęben i właśnie na nim Burian wykonywał akompaniament do sonaty Beethovena. Nezval opisuje Buriana jako wielkiego propagatora jazzu w kulturze czeskiej, chociaż był on wychowany w bardzo konserwatywnym środowisku:

E. F. Burian, który dorastał w otoczeniu muzyki klasycznej i romantycznej, stał się wielkim antytradycjonalistycznym wojownikiem walczącym o nowoczesną sztukę i jazz³⁶.

Zachwyt jazzem Nezval łączy z częstymi odwiedzinami ulubionych praskich lokali, w których wykonywano tę muzykę i przy niej tańczono. W swoich pamiętnikach trafnie porównuje jazz do kubistycznego potwora, uzewnętrzniającego silną potrzebę rozbicia starych, skostniałych reguł i norm, stworzenia nowej rzeczywistości, nowego obrazu, nowego stylu. Odrzuca rzemieślniczą doskonałość i akademizm, tradycję oderwaną od życia; jego generacja jest w właściwym tego słowa znaczeniu antytradycjonalistyczna³⁷, chociaż Nezval później przyznaje, że w buńczucznych hasłach było nieco przesady. W tym okresie dostrzegano nowe piękno we wszystkim, co odchodziło od konserwatywnych wartości, a sztukę odnajdywano tam, gdzie jej wcześniej nie poszukano, w rzeczywistości:

³³ „Uważam za bardzo korzystny dla swego rozwoju poetyckiego fakt, że pokolenie, do którego należałem, nie kopało ani nie pogłębiało wyrwy między różnymi rodzajami sztuki, między literaturą, muzyką a sztukami plastycznymi” (V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1961, s. 205).

³⁴ Tamże, s. 201, 205.

³⁵ Postaci Buriana i Ježka przywołuje w wierszu *Neděle* [Niedziela] z tomu *Skleněný havelok* [Szkłany havelok (w niektórych polskich źródłach też jako: „Szkłany płaszcz” – przyp. red.)].

³⁶ Tamże, s. 197.

³⁷ Nezval w kilku miejscach swoich pamiętników wspomina grupę Tam-tam, która we wszystkich rodzajach sztuki burzyła uprzedzenia i konwencje oraz szukała inspiracji w kierunku dadaistycznym. W grupie działali młodzi kompozytorzy i pisarze, oprócz Nezvala, np. J. Ježek, J. Mařánek i E. F. Burian.

Zamiast na koncerty przyzwyczajaliśmy się chodzić do lokali, w których grane były jazzowe utwory taneczne przesycone murzyńską melodyjnością, żywą i nową, niemającą nic wspólnego z wysiłkiem, jaki różni kompozytorzy wkładali w opracowanie motywów i tematów³⁸.

Nezval charakteryzuje okres, w którym przy współpracy Teigego narodził się poetyzm i który przyniósł zainteresowanie egzotyką, a w pewnym sensie również ekscentrycznością lub ekstrawagancją, więc także jazzem:

W tym okresie jazz był w Pradze wielką nowością, a swoją erę rozpoczął tak dziko, jak to tylko było możliwe. Muzyk jazzowy oprócz bębna i rzeczy, które były mu przypisywane, miał przy sobie strzelbę ze ślepą amunicją, a swoje wystąpienie kończył zazwyczaj wystrzałem. To nam się podobało tak samo jak nowoczesne tańce i tylko nasze zauroczenie jazzem umożliwiło Jarosławowi Jeżkowi to, że w przeciągu nocy stał się kompozytorem cudownych jazzowych utworów. Ale pierwotny jazz, który przypominał kubistycznego potwora, ustąpił niedługo miejsca jazzowi bardziej uładzonemu, dającym pierwszeństwo tangu przed fokstrotem. Nocny lokal w Konwiku, u Myslíků, gdzie wspólnie z Teigem wymyśliliśmy nasz nieszczęsny, a jednak tak miły sercu poetyzm, zamieniliśmy później na klub w Sectpavilonie i Moulin Rouge, by wymienić tylko te najbardziej odwiedzane miejsca naszych spotkań i pominąć Montmartre, o którym była już gdzie indziej wzmianka³⁹.

Zakrawa na paradoks, że w innym miejscu pamiętnika możemy odnaleźć swego rodzaju osąd dotyczący nowoczesnej muzyki, trzeba jednak dodać, że powstał on w czasach, w którym wspomnienia były pisane, czyli w latach 1957–1958. Nezval wspomina wizytę Majakowskiego w Pradze⁴⁰, podczas której Teige zaprosił ich do baru, żeby pokazać im modny wówczas charleston. Majakowski uznał to jednak za afront, mówiąc o „europejskiej służalczości względem podejrzanych atrakcji imperialistycznej Ameryki, na które wielu naiwnych w swoich czasach daje się nabrać”⁴¹. Nezval, jak pisze, dopiero później ten rewolucyjny gest w pełni zrozumiał.

W samej poezji Nezvala z lat 20. pojawia się spontanicznie kilka atrybutów nowoczesnej rzeczywistości, łącznie z muzyką jazzową. W wierszu *Poetika* [Poetyka] (z tomu *Pantomima*) w bardzo radykalny i otwarty sposób twórca ujawnia pozycję swojej generacji w społeczeństwie i pogardę wobec mieszczańskiego stylu życia. Oprócz egzotycznej Australii i rozrywkowej rewii wspomina również ragtime i, odwołując się do hiperboli, łączy go z barykadą, a więc motywem, który należy do zbioru kluczowych tematów rewolucyjnych:

A jinak s aeroauty v jedné řadě
tančiti Rag-Time na barikádě
z měšťáckých lebek sádlo na šrouby
až sloni k pochodu nám zatroubí!

³⁸ Tamże, s. 205.

³⁹ Tamże, s. 177–178.

⁴⁰ To wydarzenie opisał w wierszu *Majakowski w Pradze* z tomu *Skleněný havelok*.

⁴¹ Tamże, s. 255–256.

[Poza tym (trzeba będzie – red.) z aeronautami w jednym szeregu / tańczyć ragtime na barykadzie / z kołtuńskich czaszek wycisnąć smar do śrub / gdy słońce zatrąbią nam sygnał wymarszu!]

Prawem paraleli pojawiają się dalej wersy:

V dělnickém baru za hudby střelných ran
své básně koktat žhavým nevěstám

[W robotniczej knajpie przy muzyce wystrzałów / jękając się deklamować swe wiersze narzeczonym]⁴².

Atrybuty jazzowe uczestniczą w budowaniu niezwyklej ujęć pojawiających się w szeregach asocjacyjnych: „Owce beczą / saksofon [...] gwiazdy – cymbały jazbandu” [„Ovce bečí / saxofon [...] hvězdy cimbál jazzbandu”] (*Báseň noci* [Wiersz do nocy] z tomu *Diabolo*), „Śmieciarz potrząsa byczym jazzbandem” [„Popelář cloumá býčím jazzbandem”] (*Jatky* [Rzeźnia] z tomu *Ozvěna ulice* [Echo ulicy])⁴³. Wiele tego typu przywołań ma ścisły związek z egzotyką, motywami amerykańskimi (np. Holywood, Palm Beach, New York, łodzie transoceaniczne itd.).

W najbardziej konsekwentny sposób o muzyce jazzowej Nezval mówi jednak poprzez odwołanie do bluesa. W skład tomu *Skleněný havelok* wchodzi część zatytułowana *8 textů k negro blues* [8 tekstów do murzyńskich bluesów] legitymująca się jednolitym melancholijnym charakterem. W trzech wstępnych tekstach (*Pijákovo blues* [Blues pijaka], *Blues žebravého dítěte* [Blues żebrzącego dziecka], *Hornické blues* [Blues górnik]), stosując trzy krótkie wersy, Nezval dokonał próby imitacji formy typowej dla bluesa:

Nejsem černý
ani bílý
mám jen všeho půl

je to marný
všecky síly
ukradl mě důl

[Nie jestem czarny / ani biały / wszystkiego mam tylko połowę // to na nic / wszystkie siły / ukradła mi kopalnia]⁴⁴.

Imitacja ma jednak charakter zewnętrzny, ponieważ w specyficznym dla formy bluesa „trójwersie”, drugi wers jest powtórzeniem lub wariacją na temat wersu pierwszego (również muzycznie), a wers trzeci jest kulminacją i potwierdzeniem dwóch wersów poprzednich. Pozostałe utwory Nezvala naśladowujące formy bluesowe zachowują regularny czterowersz lub strofę pięciowersową (*Služka* [Służąca]) w większości wypadków z regularnie powtarzającymi się rymami

⁴² V. Nezval, *Dílo XII (Báseň všedního dne)*, Praha 1962, s. 9.

⁴³ Tamże, s. 17, 19, 38.

⁴⁴ Tenže, *Skleněný havelok*, Praha 1932, s. 119.

i strukturą (refreny), również na poziomie słów (anafory). Typowe są antonimy i ukryta ironia. Już na podstawie tytułów wierszy (*Umírající chudšas* [Umierający biedak], *Vystěhovalec* [Emigrant], *Černoch* [Murzyn]) można zauważyć silny podtekst społeczny i typowe dla bluesa motywy, które stwarzają napięcie między rzeczywistą sytuacją socjalną a marzeniami i pragnieniami wykonawców:

Hřejte mi moje blues
chci spát
hřejte mi moje blues
mám hlad

to americké blues
mých mladých let
to smutné černé blues
můj rodný svět

[Grajcie mi mojego bluesa / chcę spać / grajcie mi mojego bluesa / jestem głodny // tego amerykańskiego bluesa / moich młodych lat / tego smutnego czarnego bluesa / co jest mym rodzinnym światem]⁴⁵.

Najczęściej pojawiającymi się motywami są: śmierć, sen, alkohol, szukanie nowej ojczyzny, dług, ciężka praca, bieda, smutek, bezcelowość, ale również pragnienia i rewolucja. Wymienione uczucia, często przeciwstawne, potrafi swoim specyficznym i rozchwianym nastrojem najlepiej wyrazić blues.

Lata 20. stoją również pod znakiem działalności Osvozeného divadla, którego główni przedstawiciele Voskovec i Werich zaprosili do współpracy Jaroslava Ježka (od 1928 roku). Umiejętnością jazzowej stylizacji Ježek wykazał się nie tylko podczas prób muzycznego opracowywania tekstów Nezvala, Seiferta i poetów francuskich⁴⁶, ale również podczas owocnej współpracy przy nadawaniu formy muzycznej tekstom jazzowym dla sztuk Osvozeného divadla. Wszyscy wspomniani twórcy odnaleźli się później w bluesie, który wyprowadził ich „ze ślepej uliczki jazzowego formalizmu, do której zaprowadziły ich starania o »jazzowy« charakter czeskiego tekstu”⁴⁷. Blues w swej zdolności łączenia pospolitego z cudownym, tragizmu z komizmem stwarzał Ježkowi sposobność do autentycznego dawania świadectwa własnym ułomnościom⁴⁸. Zauroczeni bluesem byli jednak wszyscy⁴⁹. Już przed wojną zauważyli pierwsze jazzbandy, usłyszeli prymitywne synkopy i dźwięk saksofonów:

⁴⁵ Tamże, s. 126.

⁴⁶ *6 písní pro zpěv a klavír na texty Jeana Cocteau, Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta*, Praha 1961.

⁴⁷ I. Poledňák, L. Dorůžka, dz. cyt., s. 29.

⁴⁸ Ježek miał słaby wzrok, cierpiał na kataraktę, po szkarlatynie niemalże ogłuchł i miał chore nerki.

⁴⁹ Voskovec podaje, że ich blues jest tekstową i muzyczną (w opracowaniu Ježka) improwizacją „uroczych sygnałów muzycznych rodem z krainy bluesa”, ponieważ z europejskiego kontekstu znali tylko przeróbki, w większości wypadków wygładzone utwory z nacechowaniem bluesowym, a z prawdziwym amerykańskim bluesem spotkali się dopiero wtedy, kiedy już swoje utwory mieli dawno skomponowane (J. Voskovec, dz. cyt., s. 196).

Pewien jazzband [...] grał w kinie Konvikt akompaniament do niemych filmów. Solistą tam był Amerykanin czeskiego pochodzenia, pan Vokáč, pierwszy saksofonista w Pradze⁵⁰.

Za swój pierwszy prawdziwy utwór bluesowy uważają *Tmavomodrý svět* [Ciemnoniebieski świat] który powstał przy współpracy Jaroslava Ježka i legitymuje się charakterystyczną, cudowną atmosferą amerykańskiego bluesa⁵¹. Wspólnym mianownikiem tekstów zaliczanych do bluesa są zgorzkniałość i satyryczny ton (*Některý den* [Pewien dzień], *Proč nemohu spát* [Dlaczego nie mogę spać]), wspólnymi motywami zaś bezcelowość i samotność, zagubienie i nostalgia (*Klobouk v křoví* [Kapelusz w krzakach]), marzenie o lepszym świecie:

Divná loď když nemá vesla
Divný v bouři klid
Místo chleba žvýkáme hesla
Divný blahobyt

Možná že to vše pravda není
Snad je to jenom zlý sen
Čekám na svoje probuzení
Čekám na nový den

[Dziwna jest łódka co nie ma wiosel / Dziwny jest spokój w burzy / Zamiast chleba żujemy hasła / Dziwny to dobrobyt // Może to wszystko nieprawda / Może to tylko zły sen / Czekam na swoje przebudzenie / Czekam na nowy dzień]⁵².

W podanych stylizacjach bluesowych odnajdziemy również typowe środki: regularną budowę stroficzną, rym i rytm, wykorzystanie powtórzeń i wariacji, anaforyczne rozczłonkowanie przypominające litanie (*Svět na ruby* [Świat na opak]). Tak samo jak bluesy Nezvala, można również i te charakteryzować słowami Voskovca: „Jakaś niezmiernie spójna prosta ballada z przesłaniem”⁵³. Oprócz odwołań do bluesa w ich tomach zawierających pieśni i wiersze możemy odnaleźć inspiracje jazzowe, np. zabawny tekst na podstawie amerykańskiej melodii *Diga-diga-do*, którą pierwszy raz słyszeli w Paryżu w murzyńskiej rewii Blackbirds⁵⁴ i wykorzystali ją jako inspirację własnych rewii jazzowych *Fata morgana* i *Ostrov Dynami* [Wyspa Dynami], lub melancholijny tekst amerykańskiej popowej piosenki *Virginia* wpisany później w sztukę *Sever proti Jihu* [Północ przeciw Południu].

⁵⁰ Tamże, s. 27.

⁵¹ Voskovec i Werich wspominają, że znaczącym momentem we współpracy z Ježkiem stał się utwór bluesowy *Tmavomodrý svět*, który powstał w ten sposób, że muzyka i tekst zostały napisane w tym samym czasie, muzyka narzucała słowa i odwrotnie, aż doszło do ich symbiozy (I. Poledňák, L. Dorůžka, dz. cyt., s. 30).

⁵² J. Voskovec, dz. cyt., s. 226–227.

⁵³ Tamże, s. 216.

⁵⁴ „Zwłaszcza ten punkt programu, tańczony i śpiewany przez cudownie żywiołowy zespół czarnych tancerek w kolorowych egzotycznych kostiumach, z werwą i w rytmie, jakiego wcześniej nie znaleźmy, zachwyił nas i wzruszył do łez” (tamże, s. 246).

Fascynacje jazzowe lat 20. nie ograniczyły się tylko do jednej generacji i tylko tego okresu historycznego; różne formy łączenia jazzu z literaturą, sztuką plastyczną lub infiltracja jazzu do muzyki poważnej ujawniały się również później i są praktykowane aż do dziś. Jazz od samego początku prowokował swoim dążeniem do poszerzenia środków wyrazu lub do wzbogacania odrębnego materiału artystycznego o element, który dotychczas stał na uboczu poważnej sztuki, nie znalazł w niej miejsca albo był wręcz odrzucany. Jazz przeczył europejskiemu ideałowi piękna głosu i tonu, był bardzo bliski niestylizowanym przejawom muzyki ludowej. Według krytyków naruszał wszystkie zasady estetyki, był muzyką bez tradycji i dopiero tę tradycję tworzył. To właśnie jazz stał się jednak wizytówką nowoczesności, a swoim nonkonformizmem, oryginalnością, bliskością publiczności, ulicznemu życiu i jego przejawom (łącznie z mową) zainspirował wielu liczących się artystów.

W literaturze lat 20. jazz przypadł do gustu głównie młodej awangardzie, zwłaszcza jej odłamowi poetystycznemu, ruchowi Devětsil. Chociaż powstał z dala od czeskiego środowiska, a w swoich przejawach muzycznych dostosowywał się do odmiennego otoczenia społeczno-kulturowego, starał się wyjść poza swoje ograniczenia i reagować na bieżącą rzeczywistość. Stał się, razem z kinem, sportem, cyrkiem itd., ikoną nowej, rewolucyjnej sztuki, która ogłaszała nie tylko nadejście awangardy o orientacji lewicowej, ale także nowy punkt wyjścia dla rzeczywistości, co owocowało przemianami kluczowymi również dla literatury. Wystąpił w roli nie tylko katalizatora awangardy, ale również narzędzia wymierzonego przeciwko przestarzałym (konserwatywnym) ugrupowaniom społecznym i artystycznym.

Jego wpływ na literaturę zgodnie z założeniami poetyzmu zaznacza się poprzez skłonność do tzw. amerykanizmu i upodobanie do wszystkiego, co jest egzotyczne, podniecające i awanturnicze. Jako synonim rozrywki, dynamicznego i różnorodnego stylu życia oraz twórczego nieładu stał się częścią nowo powstałej rzeczywistości. W wierszach oprócz imitacji formy muzycznej bluesa przejawiał się również poprzez charakterystyczny zestaw motywów (jazz, Murzyn, saksofon, jazzband, motywy „amerykańskie“ itd.). Najsilniejszą inspiracją stała się praforma jazzu – blues – razem ze swoją słodko-gorzką nastrojowością i wydzwiękiem społecznym. Inspiracje jazzem pojawiają się we wszystkich odmianach literackich i formach podawczych, możemy je odnaleźć w poezji, prozie⁵⁵ i dramacie. Również dla krytyki literackiej jazz stanowi nowy kod komunikacyjny, który stwarza wiele możliwości w obrębie metod twórczych w sztuce

przeł. Roman Sliwka;

tłumaczenie utworów poetyckich i konsultacja przekładu: Leszek Engelking

⁵⁵ W artykule nie omawiałem inspiracji jazzowych w prozie czeskiej lat 20. Temat ten jednak zasługuje na osobne opracowanie. Jazz pojawiał się w opowiadaniach brukowych, w których był łączony z rozrywką, próżnowaniem i rozkoszą. Na specjalną uwagę zasługuje twórczość Karla Konráda (głównie opowiadanie *Dinah*) i Karla Schulza (w szczególności opowiadania *Jazz nad mořem* [Jazz nad morzem] czy *Věčno a nekonečno* [Wieczność i nieskończoność]).

Summary

Radomil Novák

Jazz infiltrations in Czech literature in the 1920s of the 20th century

The article is concentrated on jazz inspiration in the Czech culture of the 1920s, especially its infiltration to the Czech poetry. Contemporary manifests, anthologies, essays and critics has been researched so as to detect the influence of this new musical phenomenon over the Czech avant-garde art. The inspiration by jazz music then have been discovered in concrete books of poetry by E. F. Burian, V. Nezval, J. Seifert, J. Voskovec and J. Werich. The jazz motives as 'jazz-band, black, saxophone etc.' as well as imitation of a blues form were found there. In conclusion, the author points to the fact that the jazz music has become the symbol of the new revolutionary art, identified with the left-wing avant-garde, and it has brought a new view of reality, methods and functions of art.