

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta  
Katedra muzikologie

JIŘÍ HŘIVNA

IV. ročník – prezenční studium

Obor: Uměnovědná studia

JAZZ JAKOŽTO INSPIRAČNÍ ZDROJ V LITERATUŘE  
BEAT GENERATION

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Jan Přibil

OLOMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil  
jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 25.4.2013

.....  
podpis

Děkuji Mgr. Janu Přibilovi za odborné vedení bakalářské práce,  
poskytování cenných rad a připomínek.

## Obsah

ÚVOD .....	5
1 STAV BĀDÁNÍ.....	6
2 BOP: JAZZ INSPIRUJÍCÍ LITERÁRNÍ Hnutí BEAT GENERATION .....	9
2.1 VZNIK A VÝZNAM BOPU V DOBOVÉM KONTEXTU .....	9
2.2 HUDEBNÍ STRÁNKA BOPU.....	12
3 POVÁLEČNÁ REVOLTA BEAT GENERATION .....	15
3.1 VZNIK A VÝZNAM BEAT GENERATION V DOBOVÉM KONTEXTU.....	15
3.2 RYSY BEATNICKÉ LITERATURY .....	19
4 BEATNÍCI: BÍLÍ ČERNOŠI .....	23
5 VLIV JAZZU NA TVORBU BEAT GENERATION.....	26
5.1 SPONTÁNNÍ BOPOVÁ PRÓZA JACKA KEROUACA .....	28
5.2 JAZZOVÁ POEZIE .....	33
5.2.1 JAZZOVÁ POEZIE JAKOŽTO HUDEBNĚ RECITAČNÍ PERFORMACE.....	38
6 ČEŠTÍ BEATNÍCI A JAZZ.....	41
ZÁVĚR .....	44
SHRNUTÍ .....	46
POUŽITÉ ZDROJE .....	49
OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....	54

## ÚVOD

Leckoho by mohla napadnout otázka, jaké jiné spojitosti se mohou vyskytovat ve vztahu literatury k hudbě, než že autoři různých literárních útvarů hudbu vnímají výhradně jako popisovanou skutečnost. Co když o hudbě spisovatelé ve skutečnosti nechtějí pouze mluvit, ale navíc se rozhodnou svými slovy přiblížit tomu, jak hudba zní, její formě, jejímu obsahu a povaze jednotlivých myšlenek? Náhle se před nimi doširoka rozevře pole originality, které přímo vybízí k prozkoumání. Těm, kteří se rozhodli do tohoto pole vstoupit, se naskytla příležitost změnit rysy literatury stejným způsobem jako hudebníkům, kteří se nebáli rozšířit své obzory měnící hudbu.

Pováleční literáti, známí jako *beat generation*, našli v jazzové hudbě, přesněji řečeno v její stylové odnoži *bopu*, velký zdroj inspirace a s obdivem k jazzovým muzikantům vnesli určité prvky související s touhou hudbou do motivů a strukturální kompozice svých děl.

Vlivem jazzové hudby na literaturu americké *beat generation* se v českém prostředí doposud nezabývala žádná známá rozsáhlejší studie, která by pronikala hlouběji a komplexněji do této problematiky. Vzhledem k osobnímu zájmu o tvorbu *beatníků* a obecně o hudbu pro mě zjištění, že je zde možnost rozšířit povědomí o významu slučování dvou velice důležitých uměleckých směrů, znamenalo jasnou volbu výběru tohoto tématu vypsánoho pro obor Uměnovědná studia na Katedře muzikologie Filosofické fakulty University Palackého.

Cílem této práce je přiblížení projevů jazzové inspirace v literatuře *beat generation* za pomoci historiografických a analytických metod. V dílčích kapitolách postupuji od obecnějšího vymezení obou uměleckých směrů z různých hledisek (z etimologického, sociálně historického, hudebního a literárního hlediska) a přes nastínění širšího kulturního dosahu a významu jejich synkreze dál vycházím ze zastřešujících termínů *spontánní próza* a *jazzová poezie* a příbuzných pojmů (např. *bopová prozódie*, *spontánní bopová próza*) tj. jevy spojené s formou umění, jež pocházela z *beatnického* experimentování s jazzem. Po definování pojmů budu analyzovat vybrané literární ukázky, ve kterých dokážu přítomnost jazzové inspirace. Práce je uzavřena zkoumáním vlivu jazzu na *české beatníky*.

# 1 STAV BĀDÁNĪ

Z hlediska množství informací je v českém prostředí asi nejvýznamnější článek *Jazz a beat generation*<sup>1</sup> Petra Vidomuse psaný pro časopis Harmonie. Publikace, která se tímto zčásti zabývá, je antologie básní s názvem *Jazzová inspirace*,<sup>2</sup> kterou uspořádali a předmluvu napsali Lubomír Dorůžka a Josef Škvorecký. Předmluva a samotné básně však nejsou věnovány pouze samotným spisovatelům beat generation, ale zasahují do širšího výběru autorů, které jazz buď tematicky, nebo stylově ovlivnil. Přímým působením jazzu na literaturu se dopodrobna zabývá Radomil Novák ve svých dvou publikacích *Hudba jako inspirace poezie*<sup>3</sup> a *Česká literatura jazzující*.<sup>4</sup> V těchto dvou knihách se autor věnuje spíše českým spisovatelům. O americké beat generation se v nich ale také něco málo dočteme.

Klíčový zdroj, z kterého je zde často citováno, neboť se v něm objevují četné zmínky k tématu, je kniha *Nazí andělé*.<sup>5</sup> Jde o analýzu života a tvorby hlavních postav beatnické generace Williama S. Burroughse, Jacka Kerouaca a Allena Ginsberga.

Patrný vliv jazzu na život a tvorbu Jacka Kerouaca najdeme v dalších dvou životopisech. Tím prvním je rozsáhlá biografie *Memory Babe: kritická biografie Jacka Kerouaka*<sup>6</sup> a následující *Hipster s andělskou hlavou: život Jacka Kerouaka*.<sup>7</sup>

Důležité informace lze též nalézt v doplněných předmluvách a doslovecích do různých básnických sbírek. Jako příklad můžeme uvést výbor *Rozprášené básně*<sup>8</sup> Jacka Kerouaca s esejí Matthewa Sweneyho *Old Angel Kerouac* a s Kerouacovými *Základy spontánní prózy (Essentials of spontaneous prose)* na závěr. Jiné příklady objevíme ve sbírkách Lawrence Ferlinghettiho *Čtu báseň, která nekončí*,<sup>9</sup> Allena Ginsberga *Kvilení*,<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup>Vidomus, Petr: *Jazz a beat generation*. Harmonie. č. 2, Praha 2006, Muzikus s.r.o., s. 40 – 42. Dostupný také z: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Jazz-a-beat-generation~20~cervenec~2007/>

<sup>2</sup>Dorůžka, Lubomír, ed. – Škvorecký, Josef, ed.: *Jazzová inspirace*. Praha 1966, Odeon.

<sup>3</sup>Novák, Radomil: *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava 2005, Ostravská universita v Ostravě, Universum.

<sup>4</sup>Novák, Radomil: *Česká literatura jazzující*. Ostrava 2012, Ostravská universita v Ostravě, Pedagogická fakulta.

<sup>5</sup>Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia.

<sup>6</sup>Nicosia, Gerald: *Memory Babe: kritická biografie Jacka Kerouaka*. Olomouc 1996, Votobia.

<sup>7</sup>Turner, Steve: *Hipster s andělskou hlavou: život Jacka Kerouaka*. Brno 2006, Jota.

<sup>8</sup>Kerouac, Jack: *Rozprášené básně = Scattered poems*. Olomouc 1995, Votobia.

<sup>9</sup>Ferlinghetti, Lawrence a Zábrana, Jan, ed.: *Čtu báseň, která nekončí: výbor z poezie*.

Gregory Corsa *Mokré moře*<sup>11</sup> a v útlé brožuře popisující tendence v tvorbě beatníků *Beatnici v Praze*<sup>12</sup> s příloženým CD, na kterém můžeme, slyšel živá vystoupení A. Ginsberga, G. Snydera a L. Ferlinghettiho při veřejném čtení poezie. V antologii básní *Beatnici*<sup>13</sup> sestavené Mariánem Andričíkem se seznámíme s životem, vlivy a průřezem tvorbou řady beatnických básníků.

Vzhledem k velkému množství anglicky psaných publikací, v nichž se vyskytují kapitoly tematicky spřízněné s touto prací, je zde uveden pouze výběr několika z nich. O průniku jazzu do tvorby beat generation pojednává Preston Whaley Jr. v knize *Blows Like a Horn*<sup>14</sup> s výmluvným podtitulem *Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*.

Pro doplnění je třeba ve stručnosti uvést navíc alespoň několik dalších titulů, které se svým obsahem mimo jiné týkají daného tématu. Můžeme jmenovat například sbírku esejů *Reconstructing the Beats*,<sup>15</sup> dále antologii textů psaných o jazzové kultuře v historickém, kulturním či literárním kontextu *Riffs and choruses: A New Jazz Anthology*,<sup>16</sup> antologii jazzové poezie *The Jazz Poetry Anthology*<sup>17</sup> a na závěr dějiny poválečných avantgardních hnutí *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*.<sup>18</sup>

Mnohá věcná hesla (*bop, beat, jazz poetry*) a jména vstahující se k této práci nalezneme i v některých hudebních slovnících jako například ve vícesvazkové *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*<sup>19</sup> nebo v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.<sup>20</sup> V *Panorámě jazzu*<sup>21</sup> Lubomíra Dorůžky získáme mnoho informací o vývoji jazzu ve společenském a kulturním kontextu doby.

---

Praha 1984, Československý spisovatel.

<sup>10</sup>Ginsberg, Allen – Zábrana, Jan, ed.: *Kvílení*. Praha 1990, Odeon.

<sup>11</sup>Corso, Gregory – Zábrana, Jan, ed.: *Mokré moře: výběr básní*. Praha 1988, Odeon.

<sup>12</sup>Ferlinghetti, Lawrence, Ginsberg, Allen a Snyder, Gary: *Beatnici v Praze*. Praha 2001, Argo.

<sup>13</sup>Andričík, Marián: *Beatnici*. Bratislava 2010, Slovart, spol. s.r.o.

<sup>14</sup>Whaley, Preston: *Blows Like a Horn: Beat writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*. Harvard 2004, Harvard University Press.

<sup>15</sup>Skerl, Jennie: *Reconstructing the Beats*. New York 2004, Palgrave Macmillan.

<sup>16</sup>Clark, Andrew, ed.: *Riffs and Choruses: A New Jazz Anthology*. London 2001, Continuum.

<sup>17</sup>Feinstein, Sasha, ed. – Komuniakaa, Yusef, ed.: *The Jazz Poetry Anthology*. Indiana 1991, Indiana University Press.

<sup>18</sup>Belgard, Daniel: *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicaga 1998, Chicago Press.

<sup>19</sup>Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger Igor a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. 3 svazky. Praha I–1980, I/2–1983, II/1–1986, II/2–1987, III–1990, Editio Supraphon.

<sup>20</sup>Stanley Sadie, ed. – John Tyrrell, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition*. New York 2004, Oxford University Press.

<sup>21</sup>Dorůžka, Lubomír: *Panoráma jazzu*. Praha 1991, Mladá fronta.

Z hlediska literárních slovníků, encyklopedií a dějin můžeme jmenovat užitečný zdroj *Encyclopedia of Beat Literature*<sup>22</sup> Kurta Hammera, kde autor uvádí hlavní postavy beatníků a rozebírá jejich vybraná díla. Podobně strukturovaný je i svazek *Beat culture: lifestyles, icons, and impact*<sup>23</sup> analyzující témata spojená s tímto okruhem spisovatelů. V *Dějínách americké poezie*<sup>24</sup> se dozvíme důležitá fakta o směřování americké poezie od nejstarších dob po současnost a nechybí v nich ani zmínka o beat generation.

Nesmíme opomenout velice zajímavou první řadu dokumentárního seriálu *Alternativní kultura*<sup>25</sup> v režii Petra Slavíka sestávající z třinácti dílů mapujících vznik, působení a následný vliv beat generation na kuluru druhé poloviny dvacátého století.

---

<sup>22</sup>Hammer, Kurt: *Encyclopedia of Beat Literature*. New York 2007, Facts on File.

<sup>23</sup>Lawlor, William T.: *Beat culture: lifestyles, icons, and impact*. Santa Barbara 2005, Cremona Drive.

<sup>24</sup>Flajšar, Jiří. *Dějiny americké poezie*. Ústí nad Orlicí 2006, Oftis.

<sup>25</sup>Rauwolf, Josef (námět) – Slavík, Petr (námět, režie): *Alternativní kultura*. Dokumentární seriál, Praha 1997, Česká televize.



## 2 BOP: JAZZ INSPIRUJÍCÍ LITERÁRNÍ Hnutí BEAT GENERATION

„Pokaždý, když polda praští černocho pendrekem po kebuli, tak ten pendrek udělá ‚Bap! Bap!... bíbap!...bop...bop!‘ a ten černoš zakvílí ‚Úú-ja-kúúú! Aú-úú!‘ Ale lapraajt vede dál svou: ‚Bop-bop-bí-bop-bop!‘ a právě v tomhle má bebop svůj počátek, vytloukli ho z černošskejch palic rovnou do těch trumpet a saxíků a kláves, co ho hrajou....Proto je správnej bop zběsilej, divokej, bláznivej, šílenej – a může ho hrát jenom ten, kdo sám ňáky ty černý dny prožil.“<sup>26</sup>

### 2.1 VZNIK A VÝZNAM BOPU V DOBOVÉM KONTEXTU

*Bop* – „jazzový styl čtyřicátých let, který vznikl z reakce na vyjadřovací prostředky a estetická kritéria předcházejících jazzových stylů; otevírá tak historii moderního jazzu.“<sup>27</sup>

Jednoduchý název *bop*, známý též jako *rebop* nebo *bebop*, „je odvozován jednak od napodobení typického zvuku nového stylu, jednak ze španělského výrazu ‚arriba‘ nebo ‚riba‘ (znamenají doslova ‚vzhůru‘, ‚nahoru‘).“<sup>28</sup> Tyto výrazy byly využívány při takzvaném *scatování*, vokálním improvizovaném projevu, v němž zpěvák vytváří ekvivalent hudebního nástroje pomocí vlastního hlasu. Z etymologického hlediska je tedy význam spíše onomatopoický.

Tvořila ho mladá generace černošských muzikantů, odchovanců swingových orchestrů, kteří se chtěli vymanit z omezení panujících v mnoha aspektech populární jazzové hudby. Kreativní hráči otráveni omšelými postupy ve *swingu* volali po větší svobodě a novém přístupu k jazzu s větší experimentální povahou. Příliš malý prostor pro improvizaci typický pro swingové orchestry neumožňoval muzikantům dostatečnou seberealizaci a vyjádření hudby tak, jak ji cítili. Postupně začali někteří zkoušet inovativní prvky již uvnitř big bandů, až je nakonec opustili a sešli se v menších kombech, kde mohli nové praktiky provádět téměř bez omezení. Menší počet

<sup>26</sup>Dorůžka, Lubomír: *Panoráma jazzu*. Praha 1991, Mladá fronta, s. 138.

<sup>27</sup>Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger Igor a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věčná*, Praha 1980, Supraphon, s. 54.

<sup>28</sup>Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu*. Praha 1966, Panton, s. 119.

hráčů snáze umožňoval rozvíjení složitějších postupů ve skladbě a při improvizaci. Nejobvyklejším uskupením se stalo kvinteto složené ze saxofonu, trubky, klavíru, kontrabasů a bicích. Kromě toho se uplatňovala například i elektrická kytara ve funkci sólového nástroje či trombon.

Bebop nevznikl v jednu chvíli na jednom místě zásluhou jediného génia. Jeho postupný vývoj se odehrával nejen v New Yorku, kde se počátkem čtyřicátých let nejvíce rozmohl a získal pevný tvar. Podle Charlieho Parkera<sup>29</sup> hrál například již dříve počátky volnějšího stylu při improvizaci i saxofonista z Dallasu Buster Smith, inovátorský kytarista Charlie Christian působící na jihozápadě anebo kontrabasista ze St. Louis Jimmy Blanton. Největší podíl na vzniku a vývoji však bývá přisuzován především altsaxofonistovi (a příležitostnému tenorsaxofonistovi) Charliemu Parkerovi a trumpetistovi Johnovi „Dizzy“ Gillespiemu. Dále k jeho formování velkou měrou přispěli klavíristé Thelonious Monk, Bud Powell nebo bubeníci Kenny Clarke a Max Roach.

Zrod bebopu znamenal velice radikální změnu v rozvoji jazzu. Vedl k odklonu od téměř každého základního prvku swingu a k postupnému rozdělení hudby jazzového okruhu do několika směrů. Jeho nástupem se tok moderní jazzové hudby začíná „podobat spíše říční deltě, jež rozdělila svůj proud do několika řečišť, jejichž břehy se od sebe často dosti vzdalují. Část toku zachovala dosavadní směr a plynula jedním z ramen delty, zatímco ostatní stylové větve si razily nové cesty, jež jsou dalšími rameny delty jazzové řeky.”<sup>30</sup> Toto rozvětvení a úpadek bigbandového jazzu, do té doby vedoucího a nejpopulárnějšího stylu, však nezapříčinilo pouhé nutkání některých muzikantů změnit vyjadřovací prostředky jazzu, byl také následkem mimohudebních jevů a událostí té doby.

Hladké fungování velkých hudebních těles z části znemožňovala mimo jiné branná povinnost, problémy s transportem kapel v důsledku nedostatku benzínu pro civilní obyvatelstvo či třicetiprocentní kabaretní daň, která jednoduše donutila mnohé kabarety zavřít své dveře. Zastavila se tím rychlá komercializace jazzu a odkryly se nové možnosti, které vyvrátily názory, že jazz je již vyčerpaná studna.

Dalším faktorem, který přispěl k formování bopu byl fakt, že postavení černošských obyvatel se od čtyřicátých let začalo relativně

---

<sup>29</sup> Megill, David W.: *Jazz*. New York 1997, McGraw-Hill, s. 98.

<sup>30</sup> Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu*. Praha 1966, Panton, s. 117.

zlepšovat. V těchto letech docházelo k velké migraci ze zemědělského jihu na sever, do velkých průmyslových center. Nárůst zbrojení a zásobování v souvislosti s očekávaným a následným vstupem americké armády do druhé světové války pro ně umožnil získat kvalifikovanější práci ve zbrojních továrnách či přístavech, ale i jiných zaměstnáních. I když plat za stejnou práci v porovnání s bělochy dosahoval zhruba poloviny příjmu, bylo to podstatně víc, než kdy dostali předtím. Stejně tak to platilo i pro černošské muzikanty. Z důvodu ekonomických výhod, před kterými šla rasová segregace stranou, a nedostatku muzikantů, jejichž počet se přílivem z jihu značně zvedl, byli černoši angažováni v řadě nočních klubů a barů zejména na Broadwayi a v Harlemu na padesáté druhé ulici.

Migrací na sever se černoši stávali stále více obyvateli především velkoměst a vzdalovali se od původního typu plantážního pracovníka. Se zlepšujícími se podmínkami také stoupalo jejich sebevědomí a stále častěji upozorňovali na mzdové a jiné diskriminační praktiky. Následkem toho vypukly v roce 1943 nepokoje v černošských ghettech v Harlemu, Detroitu a ve Filadelfii. Dosažené úspěchy těchto akcí však neměly dlouhého trvání a vystřídal je následné zklamání, zatrpkllost a špatné vyhlídky do budoucna. Na větší sblížení s bělošskou kulturou opět černoši nahlíželi se značnou skepsí. Pod vlivem těchto událostí a nepříznivého klimatu pro černošské obyvatelstvo se začal rodit bop v tavícím kotli velkoměsta.

Nástupem bopu nahradila hlavní funkci pobavení posluchačů osobní výpověď autora s uměleckými ambicemi, který se chce dostat prostřednictvím hudebního nástroje a specifických výrazových prostředků k samotné podstatě lidského bytí. Díky tomu, že bop byl záležitostí téměř výhradně černošských hudebníků, promítal se v něm rovněž jejich pocit nespokojenosti se situací ve společnosti. Znamenal tedy revoluci nejen ve struktuře hudby, ale navíc také vyjádření protestu černých muzikantů proti kapitalistické hegemonii řízené bělochy a jakési formulování černošské identity v době prvních viditelných impulsů vedoucích k hnutí za občanská práva.

Útočištěm boperů hrajících avantgardní jazzovou hudbu se staly sklepní kluby jako například harlemský legendární Minton's Playhouse. Podstatnou část publika tvořili kromě černochoů i běloši. Mnozí z beatníků a jiných návštěvníků bez předsudků považovali jazzové muzikanty za své osobní *bohy*. Jack Kerouac na to vzpomíná v knize *Osamělý poutník*: „Lester

Young tu hrál těsně před tím, než umřel, a mezi výstupy sedával vzadu v kuchyni. Můj kámoš, básník Allen Ginsberg, šel dozadu a klek si na kolena a zeptal se ho, co by dělal, kdyby na New York spadla atomová bomba. Lester řek, že by určitě rozbil výlohu u Tiffanyho a vzal si nějaký šperky. Řek taky „Co děláš na kolenách?“ protože mu nedošlo, že je velkým hrdinou beatnický generace a že je považován za svátost.“<sup>31</sup>

## 2.2 HUDEBNÍ STRÁNKA BOPU

Již zmiňované inovace ve struktuře hudby byly znatelné ve všech elementech počínaje tempem a rytmem přes harmonii po aranžmá. Formálně bop vycházel hlavně z *blues* a *rhythm changes*.

Protože již nebylo nutné brát ohledy na tanečníky, tempo se změnilo ze středně rychlého swingového, vhodného k tanci, na velmi rychlé nebo velmi pomalé. Bop byl prvním stylem, který nebyl primárně určen k tanci. Šlo především o sólistu, na kterého byly kladeny velké technické nároky. Trendem se stalo chrlení řady tónů s co nejmenší časovou délkou nejen ve velmi rychlých, ale i ve velmi pomalých tempech. V obou se mnohdy sóla hrála stejně rychle a vyžadovala velkou muzikantskou zručnost.

S velmi rychlým tempem přišly obměny ve způsobu hry celé rytmické části. Protože začalo být pro bubeníky poněkud obtížné sešlapávat šlapku velkého bubnu čtyřikrát do taktu, přesunulo se čtyřdobé dělení na visutý činel (*ride*). Ten se tak stal společně s *hi-hatkou* jediným bicím nástrojem udržujícím pravidelný rytmus po celou skladbu. Zbytek soupravy bubeník využíval nepravidelně. Nečekané exploze velkého bubnu nazývané *házení bomb* (*dropping bombs*) a menší rytmické figurky na malý bubínek a činel se šlapkou zesílily dojem nepravidelnosti a otevřely bránu k užívání polyrytmů, které se později ve velké míře v bopu objevovaly. K obohacení rytmické složky přispěly rytmy z Kuby typické svou polyrytmickou strukturou, vycházející z africké praxe. O afro-kubánský rytmus se jako první začal zajímat Dizzy Gillespie, který tyto vlivy vnesl do své kapely angažováním kubánského bubeníka jménem Chano Pozo. Gillespieho soubor nezůstal jediným, který přibíral kubánské černošské hudebníky. Tento synkretismus posílil africké hudební cítění a prohloubil propast mezi bopem a bělošským

---

<sup>31</sup>Kerouac, Jack: *Podzemníci*. Praha 1992, Mladá fronta, s. 25.

hlavním proudem.

Z podobných důvodů jako u bicích nástrojů přešel nepravidelný rytmus i na klavír. Plynulá hra se okleštila pouze na úsporně hrané kratičké figury, které s důraznými akcenty posilovaly dojem nepravidelnosti. Tímto způsobem hraní pianisté navíc předcházeli přílišným střetům se sólisty, kterým ponechávali větší prostor pro rozvíjení volnějších melodických linek a občasným úderem do klaviatury připomínali už tak velice zhuštěný harmonický základ.

Spolu s visutým činelem udržoval rytmickou spojitost kontrabas, který se stal nedílnou součástí bopového komba. Do té doby se bez něj menší skupiny snadno obešly, neboť jeho roli zastupoval velký buben nebo levačka klavíristy. Čtyřdobým *kráčejším basem* s využitím neakordických průchodných tónů plnil funkci spojnice mezi základem rytmiky a harmonií.

Bopová hudba je postavena především na rytmu a sólech, které se od těch swingových zásadně lišily. Zatímco dřívější jazzoví muzikanti hráli převážně kvintakordy a septakordy ve čtyřčtvrťovém metru, bopeři své akordy se složitou harmonií často hráli v osminových hodnotách. Princip kladení tónů mimo základní rytmus typický pro swingová sóla byl rychlým tempem znemožněn a z tohoto důvodu vystřídán způsobem hraní do rytmu. Melodie „obsahovala vyplivnuté chomáče, v nichž se pravidelné šestnáctiny nebo dvaatřicetiny střídaly se skupinami po třech, pěti nebo sedmi tónech; některé z nich byly jen naznačeny nebo napůl spolknuty. Takové chomáče si pak vytvářely vlastní časoprostor, jakoby zavěšený nebo vznášející se v naprosté nezávislosti na metru, udávaném rytmickou skupinou.“<sup>32</sup> Navíc se mnohdy posunuly začátky a konce frází na lehké doby což budilo dojem převráceného rytmu a k tomu proměnlivá délka frází s nepravidelnými pauzami zcela narušily základní čtyřtaktové a osmitaktové členění.

Snaha o dosažení větší svobody vyjádření v improvizovaných pasážích vedla k rozšiřování harmonie obohacováním o vyšší harmonické tóny přidané k akordu. Výsledkem bylo širší využití nónových, undecimových, terdecimových a dalších akordů. Běžně se hrál snížený pátý stupeň stupnice o půltón nazývaný *blue note* („charakteristické, v evropském smyslu nepřesně intonované intervaly, které jsou pozůstatkem svérázného intonačního cítění černošských lid. zpěváků, odkud se přenesly i do

---

<sup>32</sup>Dorůžka, Lubomír: *Panoráma jazzu*. Praha 1991, Mladá fronta, s. 142.

nástrojové hry“),<sup>33</sup> stejně jako snížený třetí a sedmý stupeň. Složitá struktura harmonie, znějící místy poněkud disonantně, se dá vyložit jako spojení dvou různých akordů hraných ve stejném klíči – tzv. *polyakord*.

Další velkou změnu zaznamenal repertoár. Jako rámeček, ze kterého muzikanti vycházeli, posloužily akordy a melodie standardních skladeb, které získávaly zcela novou tvář a samozřejmě jiný název. Často docházelo k pře harmonizování nebo naopak k tvorbě nových témat na již známé akordické schéma a k narušování znění ústředních melodií, které byly přetvářeny v melodie nové. Ty byly zahrány v unisonu na počátku a na konci. Mezi nimi se improvizovalo na základě jasně dané harmonické stavby.

Dnes mnoho amatérských, ale i profesionálních muzikantů improvizuje ve stylu podobajícím se bopovému. Ve své době neměl bebop šanci dosáhnout takové popularity jako předcházející styly. Jedním z více důvodů bylo špatné mínění veřejnosti, které byl předkládán jako pomíjivý módní výstřelek spíše než pokroková hudba. Bop kritizovalo i mnoho starších jazzmanů, kteří ho považovali za *neposlouchatelný*. Samotný Louis Armstrong ho nazval „moderní zlomyslností“.<sup>34</sup> Takovéto odmítání však bývá často průvodním znakem procesu nástupu nového uměleckého směru vznikajícího jako reakce na směr předcházející.<sup>35</sup> Nesnadná uchopitelnost na první poslech neznamena, že po pozornějším poslechu neodhalíme tajemství a řád ukrývající se hlouběji, což z bopu dělá především intelektuální záležitost.

Počátkem padesátých let začal pomalu odeznívat a vystřídal ho styl *cool jazz* a *west coast*, které vznikly jako zdánlivý protiklad bopové komplexity. Fakticky ale v mnohých směrech rozpracovávaly bopové principy. V polovině padesátých let se opět bop navrátil v podobě tzv. *hard bopu*. Bebop po sobě nepochybně zanechal nesmazatelný odkaz, který svědčí o značném významu v historickém vývoji hudby jazzového okruhu a navíc ovlivnil i jiné druhy umění.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup>Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger Igor a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věcná*. Praha 1980, Supraphon, s. 54.

<sup>34</sup>Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu*. Praha 1966, Panton, s. 118.

<sup>35</sup>Obdobný jev můžeme sledovat i v ohlasech na nástup beat generation.

<sup>36</sup>Například malíř Jackson Pollock zbožňoval svobodu, tempo a energii bebopu a volnějším forem jazzu. V jeho tvorbě nalezneme mnoho paralel s touto hudbou.

### 3 POVÁLEČNÁ REVOLTA BEAT GENERATION

„*Beatnictví* je pohled na společnost zespodu, přesahující její představy dobra a zla, které byly koncem čtyřicátých let, v časech lidského citu, sexuality, poezie, cenzury a drog středověké v porovnání s tím, co všeobecné mínění vnímá dnes jako normální. Tehdy byly knihy Henryho Millera a román D. H. Lawrence Milenec lady Chatterleyové zakázané. Nemohli jste kouřit marihuanu bez toho, aby vás nepokládali za ‚narkomana‘. Takovéto podmínky vytvořily prostor pro jistý revoluční pohled do halucinačního charakteru oficiální státní klasifikace a terminologie. Po hrůzách druhé světové války, po koncentračních táborech a atomových bombách Amerika toužila po normálnosti, ale my jsme měli pocit, že je to jen fasáda“.<sup>37</sup>

#### 3.1 VZNIK A VÝZNAM BEAT GENERATION V DOBOVÉM KONTEXTU

Termín *beat generation* poprvé použil Jack Kerouac počátkem padesátých let v diskusi s přítelem Johnem Clellonem Holmesem, který ho později zpopularizoval ve svém pojednání s názvem *This is the Beat Generation*<sup>38</sup> o nekonvenčně píšících autorech z USA, které spatřilo světlo světa na podzim roku 1952 v New York Times. Označení *zbitá generace* může být asi nejvhodnějším českým ekvivalentem k americkému *beat generation*. Podle mnohých názorů je ale slovo *beat* ve spojení s tvorbou a životem celé generace nejednoznačně přeložitelné. Význam lze vykládat třemi různými způsoby. První z nich se vztahuje k newyorskému narkomanskému a zlodějskému prostředí, kde se někteří představitelé *beats* jistou dobu pohybovali a kde adjektivum *beat* znamená *zbitý, vyčerpaný, na dně* atp. Druhý pochází od samotného Kerouaca, který v článku *Fylosofie beat generation* uveřejněném v časopise *Playboy* v roce 1959 mluvil o mystickém významu odvozeném od slova *beatitude* (*blažený*). Poukazoval zde na hlubokou religionizitu tohoto hnutí. Poslední třetí význam vychází

---

<sup>37</sup> Andričík, Marián: *Beatnici*. Bratislava 2010, Slovart, spol. s.r.o., s. 59.

<sup>38</sup> Holmes, John Clellon: *This is the Beat Generation*. New York Times, 16. listopadu, New York 1952, The New York Times Magazine, s. 10.

z hudební terminologie, přesněji z jazzu, s kterým je psaní *beats* úzce spojeno. Zde *beat* znamená *pulz, úder, tlukot* či *bubnování*.

*Baets, beat* jsou anglo-americké výrazy k českému označení *beatníci, beatník*. Stoupenec *beat generation* je v americe rovněž často pojmenováván slovem *beatnik*, které zavedl sanfranciský novinář Herb Caen v druhé polovině padesátých let. Jack Kerouac, který v něm však spatřoval jistý potupný význam, ke kterému se pojila záměrná mediální diskreditace této skupiny, prohlásil: „Jsem králem *beats*, ale nejsem *beatnik*.“<sup>39</sup> V různých publikacích se můžeme setkat s odlišným označováním. Především v textech českých autorů a v překladech z angličtiny nejčastěji narazíme namísto slov *beat, beats* na výrazy *beatník, beatníci*, což se zdá poněkud matoucí. Chápejme tyto výrazy (*beatník, beatníci*) tedy pouze jako překlady z angličtiny, na rozdíl od (dle Kerouaca) zavádějícího, pejorativního výrazu *beatnik* (s krátkým „i“). Zřídka se zachovává originální znění, i když se můžeme setkat i s takovými případy. Nadále se proto v této práci budou objevovat jak výrazy původní (*beat, beats*), tak odvozené (*beatník, beatníci*) ve smyslu označení autorů *beat generation*.

Je těžké přesně určit výčet všech hlavních představitelů, neboť nikdy nebyli homogenně spojeni na základě společného literárního programu, žádného manifestu jako měli surrealisté nebo dadaisté. Vzájemně se však ovlivňovali jak v osobním životě, tak v literárních snahách, o čemž vypovídá například princip spontánního psaní Jacka Kerouaca, jehož text *Základy spontánní prózy* můžeme pokládat za společnou estetickou platformu alespoň části beatníků. Kerouac tvrdil, že „zásadním motivem pro jejich spojení byla schopnost upřímně se navzájem vyznat ze svých nejhlubších pocitů“.<sup>40</sup> V různých publikacích se vyskytuje různý počet jmen hlavních představitelů. K základnímu jádru a osobám, které stáli u zrodu bezpochyby patří čtveřice Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso a William Burroughs. Mezi další podstatná jména se řadí Gary Snyder, Bob Kufman, Diane di Prima, Leroi Jones (Imamu Amiri Baraka), Ed Sanders, Philip Lamantia, Michael Thomas McClure, David Meltzer, Anne Waldman, Lew Welch, Philip Glenn Whalen a Lawrence Ferlinghetti, který ale sám sebe za beatníka nepovažoval. Zatěžko si ale představit antologie textů *beat generation* bez jeho jména.

---

<sup>39</sup>Kot, Štěpán: *Beat Generation*. časopis Vokno, č. 19, Praha 1990, Stárek – Čuňas, s. 123.

<sup>40</sup>Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia, s. 5.



Toto literární hnutí začalo vznikat v New Yorku jako reakce na poválečný úspěch a pokrok, který s sebou nesl odosobněný a chladný styl života ve Spojených státech. Počátky postupného zrodu a první důležitější literární snahy se datují kolem konce druhé světové války. Během let padesátých se dostalo do širšího povědomí a v letech šedesátých se projevil značný vliv na nově vznikající alternativní kultury (například na hippies).

Autoři beat generation svou neotřelou tvorbou, názory a životním stylem zásadně ovlivnili následující generace čtenářů a spisovatelů. Na jednu stranu fascinovali, na druhou zarazili trn do paty soudobé kritiky, zvyklé na zkostnatělý styl tehdejšího akademického psaní. Ani samotná vláda Spojených států nenechala bez povšimnutí jejich působení. Životní postoj, který razili totiž nebyl příliš slučitelný s tehdejším společenským *statu quo* a tudíž často naráželi na nepochopení ze strany společnosti vzešlé z konzervativních a puritánských základů. Soudní přelíčení zabývající se obscéností básně Allena Ginsberga *Kvílení* toho může být zářným příkladem.<sup>41</sup> Na druhou stranu ale tento proces básně značně zpopularizoval.

Poválečná éra je z mnohých pohledů často definována jako doba úzkosti, nejistoty a bezmocnosti. Po svržení atomových bomb na Japonsko se věda a technika v rukou vládnoucích stala strašlivým nástrojem, před kterým měl každý jedinec s úžasem a strachem pokleknout. Sotva skončila druhá světová válka, byla zde další hrozba jaderného konfliktu, která šla ruku v ruce se závody ve zbrojení mezi kapitalistickým západem a komunistickým východem, které vyvrcholily válkami v Koreji a Vietnamu. Podněcování antikomunistické nálady a posilování vlastenectví u americké veřejnosti ustanovilo po nacistech nového nepřítele a odvracelo pozornost od stále palčivějších sociálních poměrů uvnitř států. Šířením iracionálního strachu z *komunistického záškodníka* a fikce studené války se nenasytný zbrojní průmysl snažil získat posvěcení, s kterým mohl neustálým přezbrojováním neohroženě vzkvétat. Začal hon na rudé čarodějnice, který se projevil cenzurou umění či obviňováním z prokomunistické činnosti, na což doplácelo mnoho levicových intelektuálů. Například ve filmovém průmyslu bylo mnoho holywoodských osobností, převážně scénáristů, vyšetřováno vládou (*Výborem pro neamerickou činnost, HUAC*) a za údajné

---

<sup>41</sup> O tomto procesu a historii vzniku básně pojednává film *Kvílení* režisérské a scénáristické dvojce Roba Epstein a Jeffreyho Friedmana z roku 2010.

podvratné aktivity trestně stíháno. Allen Ginsberg řekl v rozhovoru pro Paris Review o duševní a morální strnulosti, která vznikla jako přirozený důsledek takového útlaku, že „studená válka je pro každého břemenem nezměrné mentální bariéry, nezměrně nepřirozené psychiky. Zatvrzelost, odmítnutí vnímat tužby a křehkost, které každý zná [...] vytvářejí sebevědomí, které je náhražkou za komunikaci s okolím. Vědomí, vtlačené zpět do vlastního Já a myslící na to, jak udržet tvář a oči a ruce, aby zamaskovalo pnutí, která se v něm dějí. A jichž si je vědomo, jichž jsou si vědomi skutečně všichni! Takže – plachost... Strach. Opravdový strach z totálních pocitů, z totálního bytí. Ten to je.“<sup>42</sup> Represe a šíření podezřívavosti dělalo z lidí paralyzované, apatické jedince neschopné důvěry k ostatním a odrazovaly od odlišnosti názorů. Navíc začaly být masy pobízeny vštěpováním falešných hodnot prostřednictvím sdělovacích prostředků ke konzumu, jehož naplňováním se vytvořila jakási bublina relativní spokojenosti, která měla přispět k usměrňování průměrných občanů. Kolotoč práce, peníze a utrácení za věci, které člověk k životu většinou nepotřebuje, zaměstnává lidi natolik, že nezbývá téměř žádný čas a energie pro rozhodování, které je lidem záměrně odpíráno. Materiální dostatek, nikoliv duševní rozvoj a rozvoj kritického myšlení, se stal pro většinovou společnost hlavním kritériem pro šťastný život.

Hasla americké supervelmoci jako přizpůsobení, koordinace nebo šíření demokracie a kapitalismu se zabrání v ruce vyvolávaly u části mladé generace značné antipatie, které se začaly postupně projevovat v umění, politickými protesty, studentskými rebéliemi, braním drog či nevázaným sexem a vyvrcholily v šedesátých letech hnutím hippies a v sedmdesátých punkem.

Dalo by se říct, že se beatníci stali prvními vlaštovkami této poválečné protestní vlny snažící se oprostit od přitakávání establishmentu a tím položili základy vývoje poválečné alternativní kultury, která se vymezovala vůči střednímu proudu. Pro jejich styl života se stalo příznačné pohrdání materialismem a civilizačními výdobytky, absence stálého domova, dlouhé cesty napříč americkou krajinou, neustálé střídání příležitostných zaměstnání, hledání blaha pomocí meditací, drog a volnosti v sexuálních otázkách.

Pod vlivem anglických romantiků a amerického transcendentalismu

---

<sup>42</sup>Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia, s. 8.

započali svou cestu k novým estetickým a duchovním východiskům. Inspiraci často nalézali v průzkumu okraje lidské společnosti a později i v zen-budhismu. Prolamováním společenských tabu se snažili dospět k duchovnímu očištění. Věřili, že všeobecně přijatý status diktovaný lidem nezaručuje spolehlivé měřítko mezi tím, co je dobro a co ne. Sami sebe považovali za vydědence v nepřátelské kultuře, průkopníky nových etických a morálních stanovisek a anděly zvěstující hrozící apokalypsu. Sdělováním životních zkušeností a vyjadřováním niterných pocitu prostřednictvím psaní a přednesu svých děl přinesly zcela nový náhled na životní pravdy.

### 3.2 RYSY BEATNICKÉ LITERATURY

Polovina čtyřicátých let byla v americké literatuře charakteristická diktátem poetiky *akademického formalismu* a tradiční *mainstreamové zábavné poezie*. Zároveň vznikaly nové směry (*projektivní poezie*, *sanfranciská renesance*, *beat generation*), které pomalu odsouvaly jazyk a formu hlavního proudu poezie z přednostního postavení. Spisovatelé, kteří po válce vybočovali, řešili otázku „jak se udržet v centru (kulturního a literárního dění), jak profitovat z jeho energie, síly a důsledků, ale zároveň, jak si udržet ironický a sofistický přístup, který by tyto autory ochránil před snadným hurávlástenectvím, kterým Američané tak nechvalně prosluli v zahraničí.“<sup>43</sup>

Literární stav nutil beatníky hledat nová řešení, kterými by se zbavili okovů konzervatismu a konformismu. Chtěli najít cestu, jak se oprostít od *akademického formalismu*, čímž by hodnotnou literaturu zbavili elitářství a rozšířili ji širšímu spektru čtenářů, neboť právě do té doby dominantní *akademismus* usiloval o ideál literatury stvořené pro intelektuálně obtížnou interpretaci. *Formalisté*<sup>44</sup> byli „autoři intelektuálně náročné poezie v sevřených formách. Na univerzitních půdách se snažili o reformaci anglofonní kritiky a učebních osnov literárních studií [...] Vycházeli z T. S. Eliotovy eseistiky.“<sup>45</sup> Nelze ale říci, že by beatníci zcela odmítali odkaz T.S. Eliota. Jistý vliv Eliotovy *Pustiny* je patrný v některých beatnických

<sup>43</sup>Flajšar, Jiří: *Dějiny americké poezie*. Ústí nad Orlicí 2006, Oftis, s. 67.

<sup>44</sup>Mezi hlavní představitele v 40. a 50. letech patřily Randall Jarrell, William Meredith, Amy Clampittová, Howard Nemerov, Richard Wilbur, Anthony Hecht, Donald Justice a další.

<sup>45</sup>Flajšar, Jiří: *Dějiny americké poezie*. Ústí nad Orlicí 2006, Oftis, s. 40.

dílech (*Kvílení, Nahý oběd*). Jeho poezie ale postupem času ustrnula, stávala se strojenější, odtažitou, intelektuálskou a pro mnohé tím pádem nesrozumitelnou.

Protože se beatníci snažili reflektovat dění kolem sebe a byli jakýmsi *barometrem* sociálních a kulturních změn, další věcí, na kterou reagovali byl nezúčastněný postoj hlavního proudu. Proto zastávali osobnější a upřímnějším stanoviska.

Východiska nacházeli například v tvorbě anglických romantiků, zvláště vizionářského Williama Blakea nebo politicky angažovaného Percy Bysshe Shelleyho. Objevují se u nich i *rimbaudovské* rysy, jako za žádnou cenu nepropadnout konformitě a nezaprodat se. Dále se inspirovali *volnými verši*<sup>46</sup> amerických transcendentalistů, zejména původcem volných veršů Waltem Whitmanem, který v druhé polovině devatenáctého století způsobil radikálním odklonem od zjemnělé tradice revoluci básnického jazyka. V průběhu Whitmanova života nedosáhla jeho poezie s velkou dávkou smyslnosti a erotična takového věhlasu jako ve dvacátém století, kdy její vliv dopadl především na volnoveršové autory, mezi nimiž později figurovali i beatníci. Těsně před nimi vycítil nutnost inovovat formu a jazyk William Carlos Williams publikující od dvacátých let experimentální nativickou poezii a prózu všedního dne, kam vnášel prvky hovorové řeči, což u beats po válce také našlo živnou půdu.<sup>47</sup>

Hlavní představitelé beat generation byli zpočátku spojováni s New Yorkskou avantgardou, ale kolem poloviny padesátých let se jejich orientace přesunula na jistou dobu spíše do San Franciska, kam je táhla vznikající energická literární kultura související s rozvojem alternativních životních stylů a kde jim bylo bez problémů umožněno vydávat, na rozdíl od New Yorku, kde měly s publikací svých děl značné potíže. Dalším důležitým bodem přispívajícím k dotváření celkového tvaru formálně uvolněnější poválečné literatury byla fúze a vzájemné ovlivňování beat generation s

---

<sup>46</sup> *Volné verše* jsou verše moderní poezie neomezené pravidly, pokud se jedná o počet slabik nebo o umístění přízvuků (metrum). Nositelem rytmu je především intonace, dále opakování syntaktické, lexikální a tematické. Vyznačují se zejména přesahem.

<sup>47</sup> Mimo ně se vliv takovéto poezie promítl i do tvorby autorů tzv. *newyorské školy* (John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch), kteří se se stejným nesouhlasem k akademickému formalismu opírali o silnou imaginaci a víru v sílu básnického jazyka. Jinou cestou se rovněž vydali autoři tzv. *projektivní poezie*, jejíž koncept uvedl roku 1950 ve stejnojmenné eseji Charles Olson. *Projektivní poezii* charakteristickou svým příklonem k subjektivismu, odkláněním se od přehnané racionality a důraz na otevřenější charakter dále rozvíjeli představitelé tzv. *Black Mountain School* (Robert Duncan, Denise Lavertov a Robert Creeley).

autory *sanfranciské renesance*, z nichž někteří (Gary Snyder, Philip Whalen, Philip Lamantia, Michael McClure nebo Lawrence Ferlinghetti) později tvořili základ beatnické frakce na západním pobřeží.

Nezastupitelný podíl na utváření tamnější literární scény a zvláště pak na slučování poezie s hudebním doprovodem (viz níže) měl básník, překladatel, organizátor kulturních akcí a také autor několika knih s jazzovou tematikou Kenneth Rextroth, který podobně jako již dříve Whitman nebo Emerson usiloval o „demokratičtější přístup k psaní a četbě poezie, který by podpořil uměleckou senzibilitu všech lidí bez ohledu na rasový původ, region nebo společenskou třídu.“<sup>48</sup> Pořádáním veřejných literárních čtení propagoval mladší sanfranciské autory i beatníky a díky své vlivnosti byl považován za jejich mentora. Od této doby se veřejné čtení stalo velice populárním pojmem rozšiřujícím se po celém světě, za jehož propagaci vděčíme právě beatníkům. Často se zmiňuje významné čtení v sanfranciské Six Gallery symbolizující spojení sanfranciských autorů s beatníky, kde Allen Ginsberg s velkým zanícením a otevřeností poprvé veřejně přednesl *Kvílení*, po jehož odrecitování zůstal u vytržení a v slzách nejen on, ale i velká část publika. Kromě Ginsberga na vystoupení účinkovali Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen, Gery Snyder a program moderoval Kenneth Rextroth.

Nemalý podíl na vzniku a rozvoji hnutí beat generation mělo založení vydavatelství City Lights Books Lawrencem Ferlinggettím roku 1953. Umožnil tím propagaci beatnické literatury. Jako první vydal Ginsbergovo *Kvílení a jiné básně* s předmluvou Williama Carlose Williamse, čímž rozpoutal soudní tažení (které ve výsledku přispělo k propagaci básně) obviňující Ferlinghettiho a Ginsberga z hanobení veřejného vkusu.

„Beatníci vnesli do literatury to, co sami konkrétně prožívali, tematiku sociální vyřazenosti, alkoholu a jiných drog, sexuality, odmítnutí všech tradičních hodnot a tabu ve jménu ničím neomezené svobody individua. Tomuto pojetí odpovídá i jejich slovesná stránka, práce se slangem, vulgárním lexikem, mluvenou podobou jazyka.“<sup>49</sup> Obhajovali volněji strukturovanou kompozici, do které vnášeli myšlenky a pocity bez plánování nebo revize, aby tak vystihli bezprostřednost zkušenosti. Odtud stačil už jen krůček k tomu, aby si uvědomili, že v určitých principech

---

<sup>48</sup>Flajšar, Jiří: *Dějiny americké poezie*. Ústí nad Orlicí 2006, Oftis, s. 69.

<sup>49</sup>Petrů, Eduard: *Úvod do studia literární vědy*. 1. vyd. Olomouc 2000. Rubico, s. 66.

jazzové hudby, zpěvu mantry, zkušenostech s drogami a zenové meditaci objeví inspiraci a hledaný tvar, kterým by oživil ustrnulý stav na poli tehdejší literatury.

## 4 BEATNÍCI: BÍLÍ ČERNOŠI

Před tím, než se dostaneme k hlavnímu tématu této práce, bychom se pro lepší pochopení vztahu beatníků k jazzu měli seznámit i s tím, jak je ovlivňovala černošská komunita žijící ve městech.

Tato kapitola srovnává dvě rasově různé skupiny, u kterých můžeme spatřovat navzdory mnohým odlišnostem jisté podobné projevy, zejména pak náklonnost k jazzu.

Životní postoj beatníků byl mimo jiné ovlivněn specifickými projevy části černošského městského obyvatelstva především z řad nižší dělnické třídy, jejíž hodnoty a způsoby chování přebírali, na rozdíl od hodnot bělošské střední třídy, ze které pocházeli. V jistém slova smyslu pro ně byli módním zdrojem inspirace. Obrazně řečeno potlačovali svou bělost a snažili se částečně přijmout jejich způsob vyjadřování, spontánnost, liberálnější postoj k sexu, užívání drog a vztah k jazzu. Jack Kerouac tyto tendence vystihuje v románu *Na cestě*: „V nafialovělém smrákání jsem se celej rozbolavělej vlekl pod světly Sedmadvacáté a Walton Street, denverskou barevnou čtvrtí, a přál si být černý, poněvadž jsem cítil, že ve všem, i v tom nejbáječnějším, co mi kdy bělošský svět poskytl, nebylo nikdy dost zanícení, nikdy dost života, radosti, srandy, tmy, muziky, noci.“<sup>50</sup>

Beatníci k *Černochovi* vzhlíželi jednoduše proto, jak se dokázal vypořádat s tíhou života v nepřátelském prostředí, jak dokázal bezúhonně žít v chudobě s omezenými možnostmi a nakonec z toho všeho vyjít jako vítěz. „Svatý a bez domova, vznáší se jako Charlie ‚Bird‘ nad svou bídnou existencí, svým uměním, každým sólem zahraným (Bůh ví jak!) i na tom nejmizernějším saxofonu, vyjadřuje a překonává všechny rozpory.“<sup>51</sup> Našli v něm prototyp svobody navzdory svazujícím tlakům.

Pouta spojující bělošskou mládež s dělnickou třídou černochoů můžeme vyzorovat již dávno před vznikem beat generation. Toto spojení se dělo především prostřednictvím jazzu, v jehož historii se několik takových příkladů objevuje. Někteří bílí muzikanti *jamovali* s černými, zatímco druzí si jazzovou hudbu vypůjčovali, dalo by se říct, kradli a převáděli do jiných kontextů. S tím, jak se jazz stával ve dvacátých a třicátých letech populárnějším, docházelo k jeho cenzuře. Byl postupně zbavován závadného

<sup>50</sup>Kerouac, Jack: *Na cestě*. Praha 1994, Odeon, s. 167.

<sup>51</sup>Hebdige, Dick: *Subkultura a styl*. Praha 2012, Dauphin, s. 84.

obsahu, který jakkoli souvisel s erotikou nebo náznakem černošské zloby, až dospěl do tvaru neškodného, *čistého* bělošského swingu oslovujícího široký okruh posluchačů.

Potlačené významy byly opět vzkříšeny nástupem avantgardního bebopu, v němž se hudebníci snažili záměrně co nejvíce omezit identifikaci bělochů s jejich hudbou, navrátit se tak ke kořenům a vyjádřit vlastní identitu. I přes nesnadnou poslouchatelnou a obtížnou napodobitelnost si však k němu běloši cestu našli. Beatníci a bílí *hipsteři* svými vlastními způsoby improvizovali na témata vycházející z této volnější formy jazzu a začali se sbližovat s černochoy pohybujícími se kolem bopové scény, což vyvolávalo hysterii a pobouřené reakce konzervativní Ameriky. O tom, jakým způsobem členové beat generation jazz napodobovali, se v této práci dozvíme dále.

Z důvodu sdílení podobných hodnot bývají beatníci často spojováni s *hipsterskou subkulturou*, která vznikala v relativní blízkosti ghetta a tudíž se v ní promítaly značné černošské vlivy, mezi nimiž nechyběla vášeň pro jazz. *Hipstery*, mezi nimiž byli jak běloši, tak černoši, tedy můžeme chápat jako jeden z pojících článků mezi beat generation a černošským jazzem. Byli symbolem tehdejšího nonkonformního způsobu života, který můžeme z dnešního pohledu nazvat undergroundem. Z hlediska dobového oblékání působili poněkud výstředním dojmem. Typický oděv, kterým se po vzoru Gillespieho stalo elegantní sako, baret na hlavě a černé zrcadlové brýle, podtrhoval záměrné vybočování z davu. Podle Roberta Reisnera je „pro druhou světovou válku hipster tím, čím byl dadaista pro první. Je amorální, anarchistický, jemný a přecivilizovaný až k dekadenci. Je vždycky o deset roků napřed, protože ví, oč jde. Potká-li například dívku, odmítne ji, neboť ví, že si dají schůzku, budou se držet za ruce, budou se líbat, objímat, vyspí se spolu, třeba se ožení a pak se rozvedou – tak proč to vlastně všechno začínat? Ví, jak je byrokracie plná falešných výmluv, jak náboženství zahrnuje i nenávist – a jaké hodnoty mu tedy zbývají? Leda prodírat se životem pokud možno bez bolesti, držet své city na uzdě, být nad věcí a hledat, kde si může udělat blaho. Hledá něco, co je nad celým tímhle harampádím, a najde to v jazzu. A zbožňovaným hrdinou se pro hipstera stal jazzový hudebník.“<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup>Dorůžka, Lubomír, ed.: *Panoráma jazzu*. 1. vyd. Praha 1991, Mladá fronta, s. 138 – 139.



Přestože hipsterská a beatnická subkultura vycházela ze stejného mytologického základu, k černošské kultuře stály oba styly z různých stran. „Hipster [...] byl typický dandy z nižší třídy, jenž se snažil působit velice pohodovým, přemýšlivým dojmem – aby se odlišil od ostatních, neotesaných a impulsivních obyvatel ghetta – a usiloval v životě o lepší věci jako o hodně dobrou „trávu“ a ten nejlepší zvuk, jazzový nebo afro-kubánský [... zatímco...], beatník byl seriózní středostavovský kluk z univerzity jako Kerouac, který se dusil městem a kulturou, již zdědil, a snažil se dostat do vzdálených exotických míst, kde by žil jako ostatní „lidé“, psal, kouřil, meditoval.“<sup>53</sup> Zatímco se hipsteři snažili svým způsobem nad horší životní podmínky povznést, beatníci v nich hledali posvátné útočiště a sestupovali proto cíleně o stupínek níž ve společenském třídním rozvrstvení. Výsledkem byl průnik obou subkultur, jejichž hlavním společným východiskem zůstalo sdílení černošské identity symbolizované jazzem.

Nebyly to pouze hudební kluby a nahrávky jazzové hudby, ve kterých nacházeli vyžití. Dalším společným projevem hipsterů, beats a jazzmanů bylo užívání drog. Čtyřicátá léta a první polovina let padesátých jsou spojována s velkým nárůstem narkomanie. Od alkoholu a marihuany se zájem posunul k podstatně tvrdším drogám. Objevil se poměrně snadno dostupný heroin, který si vyžádal mnoho obětí. V černošských ghettech bylo užívání drog ve velké míře přirozeným důsledkem špatných sociálních poměrů a napětí uvnitř komunity, u mnohých již od dospívání, jako u Charlieho Parkera, který měl problémy s drogami od adolescence po celý život. Někteří z beatníků užívali heroin, benzedrin nebo marihuanu aj. doufajíc, že jim drogy rozšíří obzory vědomí, poskytnou inspiraci a osvícení, stejně jako Parkerovi při vystoupeních, na kterých pod vlivem drog tvořil jedinečné improvizace. Kerouac napsal svůj nejslavnější román *Podzemníci* spontánním chrlením myšlenek během tří dnů a nocí v benzedrinovém opojení. William S. Burroughs využil své závislosti jako inspiraci pro kniky *Junky (Feťák)*<sup>54</sup> nebo *Naked Lunch (Nahý oběd)*.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup>Hebdige, Dick: *Subkultura a styl*. Praha 2012, Dauphin, s. 84.

<sup>54</sup>Burroughs, William S: *Feťák*. Praha 2011, Maťa.

<sup>55</sup>Burroughs, William S: *Nahý oběd*. Praha 2011, Maťa.

## 5 VLIV JAZZU NA TVORBU BEAT GENERATION

Ve dvacátém století sehrálo spojení hudby a literatury v Americe klíčovou roli v utváření subkultury mladých lidí, kteří se cítili odcizeni ve světě škrceném poválečným kapitalismem a anti-konformismus je vedl k hledání něčeho nového, autentičtějšího. Počátkem padesátých let začala menší skupina talentovaných spisovatelů beatnické generace čerpat inspiraci z afroamerického jazzu, který je přitahoval svým kouzlem nevázanosti a energie a přispěl k tvarování estetiky a autenticity jejich děl.

Využití jazzových prvků však sahalo daleko za oblast pouhého literárního experimentování. Hraničilo s vyjádřením vztahů a sblíživání obou bělochů a černochoů již v době, kdy projevy hnutí za občanská práva doposud zdaleka nedosáhly svého vrcholu.

Již ve dvacátých letech William Carlos Williams rozpoznal, že určité snahy v americké poezii, především po rytmické stránce, směřují k unikátnímu idiomu odlišnému od evropské tradice. Originalitu těchto tendencí přirovnal k typicky americkému jazzu, který vznikl jako nový hudební útvar syntézou prvků bělošské a černošské hudby.

Jistou shodu jazzu s novátorskými tendencemi v literatuře můžeme zpozorovat v odmítavém postoji vyznavačů tradičních hodnot například k volným veršům, stejně jako k jazzové hudbě, tedy k tradicím nově vznikajícím a vyvíjejícím se na základě nekonvenčních přístupů. Kritik bostonského *Christian Examineru* o Whitmanových *Stéblech trávy*<sup>56</sup> napsal, že „pokud jde o sloh, je tato kniha urážkou anglického jazyka, a pokud jde o cit, je drzým útokem na uznávanou morálku slušných lidí.“<sup>57</sup> K jazzu se mezi mnohými stejně tak nechvalně vyjádřil například Sigmunda Spaethea, který pronesl, že jazz je jen „hrubé a neartikulované řvaní ochraptělých nástrojů, při němž se každý jednotlivý hudebník snaží překonat své druhy ve fantastické kakofonii.“<sup>58</sup> Přes všechny výtky se však Whitmanovi podařilo určit poezii nový směr přibližující se jazyku lidu. V návaznosti na Whitmana snaha přiblížit se prosté lidovosti vedla beatnickou avantgardu padesátých let k velkému experimentu, ve kterém jim jako jeden z

---

<sup>56</sup>Whitman, Walt: *Stébla trávy*. Hradec Králové 1998, Cyindr.

<sup>57</sup>Dorůžka, Lubomír,ed. – Škvorecký, Josef,ed.: *Jazzová inspirace*. Praha 1966, Odeon, s. 12 – 13.

<sup>58</sup>Dorůžka, Lubomír,ed. – Škvorecký, Josef,ed.: *Jazzová inspirace*. Praha 1966, Odeon, s. 13.

inspiračních zdrojů posloužil jazz, tedy hudba tkvící svými kořeny v lidovém projevu pro Ameriku velice typickém.

Poezie skloubená s jazzem se však objevila už ve dvacátých letech v díle Langstona Hughese, který psal poezii příznačnou pro afroamerickou literární a hudební tradici s citem pro jazzový rytmus<sup>59</sup> a improvizovaný sled témat. Patří mu rovněž světové prvenství v recitování básní za doprovodu jazzových skupin a byl také první, kdo nazýval svou poezii jako *blues* (např. *The Weary Blues*). Jazz se u něho také vyskytuje jako součást skutečnosti, o které básník píše a nabývá na významu jakéhosi ukazatele společenského uvědomění mladší černošské generace. Předznamenal budoucí směřování beatníků, kteří spojení literatury s jazzem dotáhli do komplexnějšího hudebně literárního celku.

Jazzovou hudbou beatníků se stal průkopnický styl moderního jazzu bop, v jehož protestních *výkřicích* spatřovali vyjádření nesouhlasu proti konformitě střední třídy v poválečné éře. Bopové muzikanty viděli jako rebely, proroky a průkopníky geniálních uměleckých inovací. Pochopili, že saxofonový velikán „Charlie Parker předznamenal nový rytmus myšlení, široký dech hudby těla a řeč, směřující k novému vědomí; jak to už dávno popsal Platón: když se mění styl hudby, třesou se zdi města.“<sup>60</sup> Ve vyzdvihování jazzových velikánů jako byl Charlie Parker se beatníci odvrátili od estetické tradice *bíle Ameriky* a přijetím slangu založeného na stylu hipsterské afro-americké řeči redefinovali vztah dominantní bíle komunity a černé komunity.

Tíhli k jazzu, protože jazz byl *hudební jazyk* Ameriky jejich doby. Moderní poezie se zrodila ve stejné době jako moderní jazz a oba měli podobnou historii. Patřili k sobě, protože oba měli stejné příznivce a stejné odpůrce. „Jazz přijali jako bojové heslo, ztotožnili se s ním, začali programově psát *jazzovou poezii*, v níž se slovo jazz eventuálně vůbec nemusí vyskytovat, protože, podle jejich přesvědčení, *jazzová* je sama podstata.“<sup>61</sup> Stejně jako se zbožnili s protestem černochů, ztotožnili svou literární poetiku s poetikou jazzovou.

---

<sup>59</sup> Napodoboval jazzové a bluesové 4/4 metrum a synkopovaný rytmus. Akcenty zdůrazňoval využitím *tvrději* znějících slov.

<sup>60</sup>Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia, s. 23.

<sup>61</sup>Dorůžka, Lubomír,ed. – Škvorecký, Josef,ed.: *Jazzová inspirace*. Praha 1966, Odeon, s. 21.

## 5.1 SPONTÁNNÍ BOPOVÁ PRÓZA JACKA KEROUACA

Fyzická a ideová přítomnost jazzu se nejpatrněji projevila v díle Jacka Kerouaca. V době, kdy „saxofon začal mluvit lidskou řečí, začal se shodovat s rytmem a frázováním černošské mluvy, sólový hráč se přestal držet melodie skladby a improvizoval úplně novou melodii, která víc vyjadřovala jeho okamžitou náladu i nápady, svůj rozlet v improvizaci zastavoval, jen aby nabral dech a možnosti nového zvuku byly neomezené – jediným omezením byla výdrž hráče,“<sup>62</sup> si pravděpodobně Kerouac při jedné z nesčetných návštěv nočního jazzového klubu uvědomil, že právě v tomto ryzím způsobu spontánního vyjádření osobní výpovědi nalezne hledaný zdroj inspirace, jež by mu a jeho souputníkům umožnil plně realizovat snahy vedoucí k oproštění se od otěží psaní v sevřených formách. V nepřetržitém toku hudebních myšlenek při bopových improvizacích našel Kerouac zalíbení a jednoduše to aplikoval do svého psaní. Na otázku, jak ho ovlivnila jazzová hudba odpověděl v interview pro Paris Review, že „jazz a bop asi tak stejným způsobem jako když se tenor nadechne a odehraje frázi na svém saxofonu tak, až už se začne dusit, a když tohle udělá, je to celá jeho věta, celé jeho prohlášení [...]“<sup>63</sup>

Jazzová hudba zabírá mnoho forem a stylů. Jako forma umění se neustále vyvíjí, ale jediná konstanta, jež zůstává a dělá jazz jazzem je spontánní improvizace, kterou lze považovat za logickou paralelu k *spontánní próze/poezii*.

Ve spontánnosti a rytmu bopu beatníci vycítily nové možnosti pro modelování svého literárního stylu, který Kerouac nazval *spontánní prózou* (označení *spontánní* zde může platit i pro poezii), často nazývanou *bopová prozódie* (jejich prozódie se přibližovala jazzovému frázování) či *spontánní bopová próza*. Jak již bylo řečeno, jakousi platformu Kerouac sepsal v *Základech spontánní prózy* sestávajících z několika bodů, z nichž je patrné, že právě spontánnost zakořeněná v jazzu sloužila jako model spontánní kompozice, kterou Kerouac a okruh spisovatelů kolem něho následovali.

Literární jazyk zároveň obohatili o výrazy (samotné slovo *beat*, *hip*,

---

<sup>62</sup>Lamper, Jan: *Podzemníkovský smutek Jacka Kerouaca*. Doslov v knize: Kerouac, Jack: *Podzemníci*. Praha 1992, Mladá fronta, s. 126.

<sup>63</sup>Berrigan, Ted: *Interview s Jackem Kerouakem pro Paris Review*. Olomouc 1996. Votobia, s. 63.

*square, high, aj.*)<sup>64</sup> vzešlé z *džajvu*, „slangu, který se původně vytvořil v okruhu jazzových hudebníků, posléze byl přejet i fanoušky této hudby a šířil se dál; postupem času – i díky beatníkům – pronikl i do hovorové a literární američtiny.“<sup>65</sup> Tato hipsterská tajná řeč byla typická valivými samohláskami, které se jakoby řídily hudebními zákonitostmi.

*Spontánní próza (spontánní bopová próza, bopová prozódie)* je charakteristická způsobem psaní ponořeným do nepřetržitého proudu vědomí, samovolně vyhrknutými návaly slov, většinou bez revize a mnohdy velice dlouhými větnými konstrukcemi bez interpunkce. „Žádné tečky oddělující větnou strukturu již dávno rozcupovanou falešnými větnými úseky a krotkými, obyčejně zbytečnými čárkami – ale energické pomlčky, vyjadřující rétorický nádech (jako když se jazzman nadechuje mezi takty) – „měřené pomlky, bez nichž by se tvá řeč neobešla“ – „rozdělení zvuků, které slyšíš“ – „čas a jeho notový zápis.“<sup>66</sup> napsal Jack Kerouac v jednom z svých bodů v *Základech*. Jeho blízký přítel a spolutvůrce literární teorie Allen Ginsberg shrnul proces spontánního psaní starým zen-budhistickým tvrzením: „ První myšlenka, nejlepší myšlenka.“<sup>67</sup> Věty na stránku dlouhé, v nichž se Kerouac mnohdy vzdaluje od původní myšlenky vkládáním nových myšlenek vložených do závorek nebo oddělených pomlčkami, se svým rytmem, jehož jednotkou byl dech, začaly podobat jazzové improvizaci: „Zformuloval jsem teorii dechu jako měřítko, v próze i verši, je mi jedno co řekl Olson, Charles Olson, zformuloval jsem ji v roce 1953 na žádost Burroughse a Ginsberga. Pak je tu životnost a svoboda a humor jazzu, namísto všech těch únavných analýz [...]“<sup>68</sup>

O tom, jak takový tvar spontánního psaní vypadá, se přesvědčíme v Kerouacových románech *Na cestě*,<sup>69</sup> *Vize Codyho*<sup>70</sup> a *Podzemníci*, o nichž se hovoří nejvíce v souvislosti se spontánní prózou.

Román *Na cestě*, který definuje beat generation víc, než kterákoli jiná

---

<sup>64</sup>Výraz *square* označuje spořádaného člověka. Někdy se překládá jako *pad'our*. Je to vlastně protipól hipstera. *Hip* by se dalo přeložit jako *zasvěcený, ten kdo ví, ten kdo patří k partě*. *High* se používá ve významu *být sjetý, být povznesený* (obvykle drogou).

<sup>65</sup>Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia, s. 24.

<sup>66</sup>Kerouac, Jack: *Základy spontánní prózy*. V knize: Kerouac, Jack: *Rozprášené básně = Scattered poems*. Olomouc 1995, Votobia, s. 143.

<sup>67</sup>Vidomus, Petr: *Jazz a beat generation*. Harmonie. č. 2, Praha 2006, Muzikus s.r.o., s. 40

<sup>68</sup>Berrigan, Ted: *Interview s Jackem Kerouakem pro Paris Review*. Olomouc 1996. Votobia, s. 63.

<sup>69</sup>Kerouac, Jack: *Na cestě*. Praha 1994, Odeon.

<sup>70</sup>Kerouac, Jack: *Vize Codyho*. Praha 2011, Argo.

kniha, je plný *jazzu*, překypuje *beatem*, spontánním chrlením myšlenek a vtahuje čtenáře do děje stejně tak, jako přitahuje posluchačovu pozornost jazzové *jamování*. Poměrně rozsáhlé dílo Kerouac napsal během pouhých tří týdnů v návalu uměleckého transu na několik metrů dlouhé role kreslicího papíru, které lepil dohromady do velkých pásů. Tímto způsobem zamezil přerušování souvislého proudu myšlenek vyměňováním popsaných papírů a bez jakékoliv autocenzury z tohoto počínu vzešel jeden dlouhý odstavec zaznamenávající poutavé autobiografické vzpomínky z cest napříč Spojenými státy se svými přáteli. Bez okrajů a teček v kombinaci s hovorovým jazykem manuskript působí jako jeden dlouhý *literární jam*. Po tom, co se rukopis dostal do rukou redaktorů, byla Kerouacova spontánní próza náležitě upravena, osekána, přizpůsobena konvencím a zcenzurována.

Prvky jazzu jsou v díle Jacka Kerouaca přítomny v různých podobách. Kromě dlouhých spontánních pasáží připomínajících nepřetržitý proud imaginací při jazzové improvizaci se charakter hudby snažil vyjádřit vkládáním onomatopoických výrazů, čímž napodoboval zvuky nástrojů: „Saxofonista v klobouku vytruboval na plný pecky svou dostatečně krásnou a svobodnou improvizaci, střídavě stoupající a klesající motiv, který začínal na ‚Tííí-ra!‘ a přecházel v bláznivé ‚Tííí-ra rííí-ra!‘ a sléval se s rachotivým virblem bubnů, celých zjizvených od vajglů, do kterých mlátil obrovskej černej surovec s býčí šíji, lhostejnej k čemukoli, jen když mohl věčně trestat ty své týraný škopky lup, ruti-bum, lup.“<sup>71</sup> Tak, jako impresionističní malíři zobrazovali štětcem a barvou momentální vizuální působení, Kerouac vystihoval prostřednictvím znělosti slov dojem z hudby a zároveň tyto prvky při četbě působí jako katalyzátor děje, vyvolávají představu hudebního podkresu, zdůrazňují rytmus a dodávají scéně na dynamičnosti.

Dokonce místy zastává roli jazzového historika: „[...] To byly děti novátorů bopu. Kdysi Louis Armstrong jak Bůh vytruboval z plných plic nad zabláceným New Orleansem a ještě před ním tu o svátečních dnech pochodovali blázniví muzikanti a parádní Sousovy marše rozbíjeli do ragtimu. Pak přišel swing a Roy Eldridge, chlapáckej chlap, co vymačkal z trumpety veškerou sílu a logiku a něžnost na všech vlnových délkách v předklonu a se zářícíma očima a s širokým úsměvem šířil svou zvěst na všechny strany, až se celý jazzový svět otřásl. Pak se objevil Charlie Parker, který si jako kluk v dřevníku své mámy v Kansas City jazzoval na

---

<sup>71</sup>Kerouac, Jack: *Na cestě*. Praha 1994, Odeon, s. 182.

sflikovaný saxofon mezi kládama, cvičil za deštivých dnů a pak vycházel ven a koukal na swingující kapelu Basieho a Bennyho Motena včetně Hot Lips Pageho a ostatních. Charlie Parker, který opustil domov a přišel do Harlemu, kde potkal Theloniuse Monka a ještě šílenějšího Gillespieho – Charlie Parker, který se v raných dobách opile motal dokolečka, když vyhrával. Byl jen o něco mladší než Lester Young, taky rodák z KC, a přitom ten zasmušilý starý blázen představuje celou historii jazzu: poněvadž ještě v dobách, kdy zvedal tu svou plechovou trubku pěkně vysoko a vodorovně od pusy, byl naprosto největší, a jak si pak nechal narůst vlasy a zlenivěl a sešel, sklesla mu fajfka pěkně napůl žerdi a tak to šlo pořád dál a dneska, kdy nosí na botách tlustý podrážky, aby necítil chodníky života, opírá si to plechárnu něžně o hrud'a vytrubuje do ní suché a chladné parádičky, aby se neřeklo. To jsou děti bopu a americké noci [...]“<sup>72</sup>. Tento úryvek z *Na cestě* ohraničený nápadně se podobajícími větami je zajímavý i z jiného důvodu. Při bližším pohledu je patrná jistá formální struktura. Podle jednoho ze *Základů spontánní prózy* Kerouac vychází z „určité představy objektu,“<sup>73</sup> z určité myšlenky, kterou uvádí na začátku („To byly děti novátorů bopu“), jakoby tím naznačoval téma, které v následujících větách rozvede, až se nakonec opět navrátí zpět k velice podobnému tvrzení („To jsou děti bopu a americké noci.“). V tomto příkladu můžeme spatřovat jistou implicitní paralelu mezi funkcí jazzové melodie a Kerouacovou „představou objektu“. Po počátečním naznačení tématu dochází k jeho postupnému rozvíjení až k úplnému vyvrcholení uprostřed, které *se objevuje s velikánem bopu Charliem Parkerem*, a znovu se pomalu navrácí zpět k hlavnímu tématu, čímž se celá spisovatelova/saxofonistova spontánní výpověď uzavře a pokračuje dál ve vyprávění dějové linie přerušené touto improvizovanou vsuvkou.

*Hru* se slovy a prvek návratu k jednomu tématu, ale o něco odlišnějším způsobem, můžeme vidět i v jiné ukázce z knihy *Vize Codyho*, ve které se často navrácí ke slovu *cák*, evokujícímu návraty zapáleného jazzmana k téže hudební myšlence:<sup>74</sup> „Na malé scéně stáli dva komici; v první řadě seděla blondýna; číhni na ni, řekl první komik; už sem ji skouk, už jsem, ne, juž jsem na ni popatřil, tak je to, řečeno spisovně, už to mám, jo, tak je to, jed’

<sup>72</sup>Kerouac, Jack: *Na cestě*. Praha 1994, Odeon, s. 221 – 222.

<sup>73</sup>Kerouac, Jack: *Základy spontánní prózy*. V knize: Kerouac, Jack: *Rozprášené básně = Scattered poems*. Olomouc 1995, Votobia, s. 143.

<sup>74</sup> Opakování obrazů, které vedou k jednotě skladby bluesmani nazývají *landmarks*.

dál a zapomeň, co si chtěl říct, jestli si to nepamatuješ, cák, jeď dál, dál, cák, cák, cákni se po hlavě, flák, cákni se po hlavě a dej se do cajku, cákni se po hlavě cáknutým flákem, cákni se po hlavě se Španělákem, cákni se po hlavě apartním sakem; áha, cák neslyšíš? Nepocákají tě, dítě, kam's dal hlavu, cákni ji, tady je, teď pozor, děti, cákni se po hlavě říkám, erbovním znakem, ou jé, švuňk, cákni se pohlavě s ostřížím zrakem, běž se zcákat, běž se zcákat, ten cizí v rubáši to je můj brácha, to je ten, co ve tmě natáh svoji černou ruku a sbalil mou dýmčičku.“<sup>75</sup> Kerouac napsal *Vize Codyho* s velkou stylistickou volností, zachází v nich do různých zákoutí literárních možností. Originalně zde kombinuje typickou spontánní prózu s poezií a dokazuje svůj cit pro jazzový rytmus a schopnost improvizace.

Někteří bopeři byli lidé s tragickými životními osudy, jejichž smutek se z hloubi duše mnohdy řinul napovrch pomocí hudebního nástroje. Kerouac se v *Podzemnicích* dostává k nešťastné osobní výpovědi, ve které *spontánním bopovým stylem* líčí špatný konec jedné započaté lásky svého alterega Lea Percepieda s černoškou Mardou. Jejich láska se zrodí v jazzovém klubu *Červený buben* při vystoupení „Birda“ a řítí se knihou jako neřízená střela dál v duchu bopové improvizace až k totální záhubě. Se snahou zaznamenat filozofickou a emocionální různorodost Kerouac samotnou scénu sblížení chrlí v jediné větě dlouhé na několik stránek (proto zde uvádím pouze výsek): „nahore na pódiu s velebnýma očima ‚Bird‘ Parker, kterého si úplně nedávno vzala do parády policie a teď se vrátil do trochu bopově mrtvého Friska, ale právě objevil Červený buben nebo mu o něm řekli a tady se shromažďovala a odvažovala nová báječná parta kluků a holek, tak tady byl na pódiu a oťukával je očima, jak foukal ty své ‚divoké‘ tóny zesumírované jen tak z hlavy a rovnou použité v běžné skladbě – rachotící bubny, vysoký strop [...] vrátili jsme se do Bubnu poslechnout si ‚Birda‘, který několikrát zřetelně vychutnal Mardou a mně se podíval taky přímo do očí, aby vykoumal, jestli jsem fakt tak velký spisovatel, jak si to o sobě myslím, jakoby znal mé chyby a ambice nebo jakoby si mě pamatoval z jiných nočních klubů a jiných pobřeží, jiných štací – ne vyzývavým pohledem, ale jako král a otec bopové generace, alespoň náznak je v tom, jak se těší z posluchačů, jak se jim vpíjí do očí, skryté oči ho pozorují, jak natiskne rty a nechá pracovat mamutí plíce a nesmrtelné prsty, jeho oči jsou výlučné, sympatizující a lidské, nejvřelejší

---

<sup>75</sup>Kerouac, Jack: *Vize Codyho*. Praha 2011, Argo, s. 305.



jazzový hudebník, který žije hrou, a proto je taky přirozeně největší – sleduje Mardou i mě v dětství naši lásky a pravděpodobně se diví proč nebo už ví, že nevydrží, nebo vidí koho to bude bolet, protože zřejmě teď, ale ještě moment, byla to Mardou, její oči zářily...“<sup>76</sup> Opět se v této oslavě Parkera a předznamenání rodící se nešťastné lásky blíží k ideálu bopového sólisty, který rozšiřuje melodickou linku o nové imaginace, improvizovaně odbočuje a navrácí se k témuž obrazu. Celá kniha se hemží asociacemi, přerývaným myšlenkovým tokem, odbočkami a návraty k tématu. Už samotný motiv lásky bělocha k černošce z prostředí hipsterského *podzemí* dokazuje, jak moc Kerouac tíhnul k černošské jazzové kultuře. „*Podzemníci* se svým smutkem jsou skladbou vpravdě bopovou.“<sup>77</sup>

Kerouaca můžeme považovat za průkopníka nové estetiky. V duchu jeho poetiky začala psát řada dalších spisovatelů.

## 5.2 JAZZOVÁ POEZIE

*Jazzovou poezii* můžeme chápat jako podkategorii volnoveršových básní, jež jsou založeny, podobně jako sóla jazzové hudby, na spontánnějším a svobodnějším vyjádření. V předmluvě k antologii jazzové poezie *The Jazz Poetry Anthology* sestavené Saschou Feinsteinem a Yusefem Komunyakaaem je jazzová poezie definována jako poezie inspirovaná určitými jazzovými muzikanty nebo skladbami, poezie psaná za účelem přednesu za doprovodu jazzové hudby, poezie snažící se napodobit skrze slova zvuk jazzu, nebo poezie zamýšlející se nad podstatou jazzové hudby jakožto umělecké formy. Vidíme, že tento pojem nemá jednoznačný výklad a stává se spíše kategorií, sběrnicí, která slučuje básně odkazující jistým způsobem k jazzové hudbě.

S příchodem beat generation se v poezii usadil nový termín *jazzový básník*, za kterého lze kromě Kerouaca, Ginsberga, Corsa nebo Ferlinghettiho pokládat i afroamerického básníka a vydavatele Boba Kaufmana, afroamerického básníka, prozaika, dramatika, kulturního organizátora, politického aktivistu Everretta LeRoie Jonese (Imamu Amiri Baraka), zen-budhistického kněze a básníka Philipa Whalena, básníka a dramatika Michaela Thomase McClurea nebo Davida Meltzera, který se

---

<sup>76</sup>Kerouac, Jack: *Podzemníci*. Praha 1992, Mladá fronta, s. 18 – 19.

<sup>77</sup>Lamper, Jan: *Podzemníkovský smutek Jacka Kerouaca*. Doslov v knize: Kerouac, Jack: *Podzemníci*. Praha 1992, Mladá fronta, s. 126.

kromě spisovatelství aktivně věnoval rockové a jazzové muzice, stejně jako Ed Sanders, spolu zakládající člen folkrockové kapely The Fugs. Rozvinuli a pokračovali v tradici jazzové poezie, kterou již před nimi nastolili autoři jako Langstona Hughese, Kenneth Rextroth či Kenneth Patchen.

Kerouac jakožto i schopný básník s osobním whitmanovským hlasem (na rozdíl od Whitmana, ale jeho básně nemají tak rozsáhlý, *všeobjímající* obsah) se soustředil spíše na tvorbu miniatur inspirovaných formou japonského haiku a samozřejmě i jazzem, respektive blues. Jeho poezie je však, pro mnohé neprávem, zastíněna slavnější prózou, v níž leží hlavní těžiště jeho tvorby. Forma specifická pro Kerouacovu prózu se přenesla i do poezie. Protože se hranice mezi oběma literárními druhy mnohdy stírají, neměli bychom v tomto případě dělat velký rozdíl mezi „poezií a tím, co nazýval prózou, v níž využil techniky, která inspirovala jeho básně (ale i básně jiných), mnohem účelněji.“<sup>78</sup> V *Základech spontánní prózy* sepsaných na popud Ginsberga a Burroughse můžeme vidět, že některé body jsou společné prakticky pro všechny autory beat generation, ať už jde o básníky nebo prozaiky.

V předmluvě ke sbírce *Mexico City Blues*<sup>79</sup> si přeje „být považován za jazzového básníka, který při odpolední jam session fouká dlouhé blues.“<sup>80</sup> Bere si k tomu 242 refrénů, jeho myšlenky se mění a někdy se přelévají z jednoho refrénu do dalšího nebo z poloviny přes refrén až do poloviny další sloky. Z názvu je patrné, že je tento soubor básní v jistém smyslu ovlivněn bluesem. Závislost na formě a improvizaci objevíme jak v blues, tak Kerouacově sbírce s plným titulem *Mexico City Blues (ve 242 slokách)*, čímž čtenáře nabádá k tomu, aby jednotlivé části vnímal spojitě. Sloky-básně jsou pouze očíslovány, přičemž každá báseň připadá na jednu stranu a tudíž číslo básně zároveň označuje stranu, na které se nachází. Kerouac si tuto výstavbu v dopisu Donu Allenovi obhájil takto: „Forma bluesových slok v mém systému je omezena malým formátem stránky kapesního notýsku, do něhož píšu, podobně jako je forma jazzbluesového sboru omezena taktovými čarami, a proto může být slovní význam přenášen z jedné sloky do druhé, jindy nemusí, podobně jako se smysl fráze v jazzu může harmonicky přenést z jedné sloky do druhé, nebo nemusí, tak jako v jazzu, je i v mém blues forma určována časem a hudebníkovým spontánním frázováním a

<sup>78</sup>Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia, s. 157.

<sup>79</sup>Kerouac, Jack: *Mexico City Blues: 242 Choruses*. New York 1994, Grove Press

<sup>80</sup>Flajšar, Jiří: *Dějiny americké poezie*. Ústí nad Orlicí 2006, Oftis, s. 81.

harmonizováním s rytmem, který se valí jako vlna za vlnou v taktu slov. A musí to jamovat non-stop v každé sloce, jinak se to rozpadne.“ *Mexico City Blues* je plynoucí hra improvizovaných slov. Básně jsou svěží, spontánní, ve struktuře a slovní vynalézavosti invenční.

Kromě *Mexico City Blues* Kerouac napsal i jiné sbírky básní nesoucí se v podobném duchu, jako například *San Francisco Blues*<sup>81</sup> nebo *Book of Blues*.<sup>82</sup>

Zajímavostí je, že Charlie Parker zemřel na 33 narozeniny Jacka Kerouaca. K této události Kerouac využil svých básnických schopností k velebení „Birda“, kterému dedikoval 239, 240 a 241 sloku v *Mexico City Blues*.

Rovněž Gregory Corso zarmoucen smrtí „Birda“ věnoval báseň s názvem *Requiem za „Birda“ Parkera, Muzikanta (Requiem for „Bird“ Parker, Musician)* jeho památce ve sbírce *Panenské dámy z Brattl (The Vestal Lady on Brattle)*.<sup>83</sup> Ve sbírce s názvem *Benzín (Gasoline)*<sup>84</sup> zase složil báseň pro Milese Davise *For Miles*.

Samozřejmě, ostatně jako snad žádného beatníka, ani Corsa neminul vliv spontánní techniky psaní, kterou se přibližoval hře jazzových muzikantů. Pronesl, že poezii píše jako „když Bird Parker nebo Miles Davis hrají standardní hudební čísla, přejdou do jiných, vlastních, trochu neortodoxních zvuků.“<sup>85</sup> Totéž on dělá s poezií a dále v její obhajobě pokračuje slovy: „říkají, že je automatická – já říkám, že je to standardní proud (protože na začátku jsou slova standardní), který je záměrně stržen a sveden tak, že zvučí po mém. Mnozí samozřejmě, že takhle napsaná báseň nevypilovaná atd. – ale právě takovou ji chci mít – poněvadž jsem ji udělal opravdu po svém – což je v každém případě aspoň něco nového – jako všechen dobrý sponánní jazz – je to novost přijímaná a očekávaná – fandý, kteří naslouchají.“<sup>86</sup>

Další z řady spisovatelů beat generation, který ztotožňoval svou tvorbu se spontánním jazzovým stylem, byl Allen Ginsberg.

Jazz se podle africké tradice odlišuje od západní hudby, s akcenty na

---

<sup>81</sup>Kerouac, Jack: *San Francisco Blues*. New York 1995, Penguin Books.

<sup>82</sup>Kerouac, Jack: *Book of Blues*. New York 1995, Penguin Books.

<sup>83</sup>Corso, Gregory: *The Vestal Lady on Brattle*. San Francisco 1969, City Lights Books.

<sup>84</sup>Corso, Gregory: *Gasoline*. San Francisco 2001, City Lights Publishers.

<sup>85</sup>Corso, Gregory – Zábrana, Jan, ed.: *Mokré moře: výběr básní*. Praha 1988, Odeon, s. 158.

<sup>86</sup>Corso, Gregory – Zábrana, Jan, ed.: *Mokré moře: výběr básní*. Praha 1988, Odeon, s. 158.

první a třetí dobu, důrazem na druhou a čtvrtou. Podobně jako bop má i některá beatnická poezie mnohem volnější a synkopovaný rytmus. Tuto techniku nejlépe dokazuje Ginsberg v záznamu čtení<sup>87</sup> své světoznámé básně *Kvílení (Howl)*, která pro beatnickou poezii představuje totéž, co pro prózu Kerouacův román *Na cestě*:

„Viděl jsem nejlepší hlavy své generace zničené  
šílenstvím, hystericky obnažené a o hladu,

vlekoucí se za svítání černošskými ulicemi a vztekle  
shánějící dávku drogy,

hipstery s andělskými hlavami, celé žhavé po  
prastarém nebeském kontaktu s hvězdným dynamem  
ve strojovně noci,

kterí v bídě a v hadrech a se zapadlýma očima  
a podnapilí vysedávali a kouřili v nadpřirozené  
temnotě bytů se studenou vodou, vznášeli se přitom  
nad vrcholky velkoměst a kontemplovali o džezu,

kterí odhalili mozky Nebesům pod nadzemní dráhou  
a spatřili mohamedánské anděly, jak se potácejí  
prozřelí po střeších činžáků,

kterí procházeli univerzitami se zářivýma studenýma  
očima, měli halucinace o Arkansasu a tragédii  
Blakeova světla mezi válečnými vědátory,

které vyloučili z akademií pro bláznovství & publikaci  
obscénní ódy na oknech lebky,

kterí křehli zimou v neholených pokojích ve spodním  
prádle, pálili peníze v koších na odpadky

---

<sup>87</sup>Poetictouch2012. In: *Youtube* [online]. 3. 01. 2012 [cit. 2013-19-04]. Dostupné z [http://www.youtube.com/watch?v=2p\\_kKhRmRkM](http://www.youtube.com/watch?v=2p_kKhRmRkM)

a naslouchali přes zed' Hrůze,

kteří zkopali do přirození, kdy se vraceli přes Laredo  
s opaskem marihuany pro New York,

kteří polykali oheň v popatlaných hotelech nebo pili  
terpentýn v Rajské uličce“<sup>88</sup>

Báseň graduje od prorockého hlediska *zbité*, naštvané generace ničené šílenstvím až po emocionálně silné osobní vize.

Míru verše odměřil vlastní délkou dechu a po pauze na nadechnutí mnohdy začíná tím samým slovem jako ve verši předcházejícím (nám známé opakování tématu po vzoru jazzové improvizace). Pro množství beatnických básní se stala podle Kerouaca jednotka dechu základním formotvorným předpokladem. *Kvílení* je toho důkazem.

V ukázce se často opakuje slovo *kteří*, jež jakoby určuje základní slabikovou míru, udržuje rytmus a uvádí zpětný návrat k rozvinutí jiného invenčního proudu myšlenek. Technika, jakou je *Kvílení* napsáno, může být snadno srovnatelná se skladbami Charlieho Parkera, v nichž hraje řadu improvizovaných frází na stejné téma, které přerušuje pouze v momentě nádechu, po němž pokračuje v různých obměnách. Ginsberg sám ale uvedl, že jeho největší inspirací při psaní byla skladba Lestera Younga *Lester Leaps in*, v níž autor rozvíjí dlouhé melodické linky do posledního dechu. Uvedl také, že myšlenku na to, nechat se inspirovat hudbou mu vnuknul Jack Kerouac: „První část *Kvílení* ('Viděl jsem nejlepší hlavy své generace [...]') jsem v záchvatu šílenství napsal na stroji za jedině odpoledne, ta obrovská komedie divokého frázování, bezobsažné obrazy pro krásu abstraktní poezie myslí, plynoucí volně a vytvářejí neohrabané kombinace jako chůze Charlieho Chaplina, dlouhé verše jako saxofonové chorusy, jejichž zvuk, to jsem věděl, se jistě budou líbit Kerouacovi – protože navazuje na jeho vlastní prozaické řádky, ve skutečnosti novou poezii.“<sup>89</sup> Ginsberg neskrýval, že jeho rytmus a užívání dlouhých veršů byly ovlivněny jazzovou prózou Jacka Kerouaca. To Kerouac ho naučil, jak sednou za psací stroj, napsat cokoliv mu přijde na mysl a uznat to za báseň. Samozřejmě Ginsbergovi

---

<sup>88</sup>Ginsberg, Allen – Zábrana, Jan, ed.: *Kvílení*. Praha 1990, Odeon, s. 31 – 32.

<sup>89</sup>Ginsberg, Allen – Zábrana, Jan, ed.: *Kvílení*. Praha 1990, Odeon, s. 189.

trvalo řadu let, než si pod Kerouacovým vedením, jako trénující jazzman, vypiloval styl, kterým je *Kvílení* napsáno. Kerouac sám Ginsberga přirovnal k Dizzy Gillespiemu hrajícímu na trubku, protože „oba se vyjadřovali ve vlnách myšlenek, ne ve frázích.“<sup>90</sup>

### 5.2.1 JAZZOVÁ POEZIE JAKOŽTO HUDEBNĚ RECITAČNÍ PERFORMACE

Poetika beatnických básní s příznačnou volnější rytmickou strukturou, bezprostředností, přímočarostí výrazu, úderností a využitím hovorového jazyka umožnila skloubit orální projev s hudebním doprovodem. Nejenže beatníci přenášeli hlavní ideje jazzu perem a psacím strojem do svých děl, ale také tvořili s jazzovým doprovodem jeden performační celek.

V San Francisku se zásluhou beatníků rozšířil fenomén veřejného čtení s častým doprovodem jazzové hudby, který je znám z dřívějších dob již zmiňovaných autorů starší generace Hughese, Rexrotha a Patchena. Rextroth ve své eseji *Jazz Poetry*<sup>91</sup> zachází ještě hlouběji k určení kořenů jazzové poezie (ve smyslu recitace za hudebního doprovodu) a připomíná jihozápadní černošské folkové písně Big Bill Broonzyho nebo Leadbellyho, ve kterých se za doprovodu jednoduchých melodických linek uplatňoval spíše mluvený, než zpívaný text (tzv. *talking blues*).

V jazzové poezii, ve smyslu recitace za doprovodu jazzové hudby, jde o přednes poezie vhodný pro hudební doprovod, přičemž se slova s hudbou navzájem doplňují a jsou v rovnováze, na rozdíl od suchého *backgroundového* podkresu recitace. Tento hudebně literární styl měl autentičností a přístupností oslovit široký okruh posluchačů. Podle Rextrotha „dobrá poezie dodává jazzu slova, která odpovídají tomu, co sám chce říct. Kromě toho propojení poezie s jazzem a básníkova recitace přivádějí básníkovi nové obecenstvo. Ne, že by publika bylo víc, ale je [...] normálnější. Jsou to obyčejní lidé, kteří večer vyrážejí za kulturní zábavou a vytahují básníka z knihomolského, akademického světa [...]“<sup>92</sup> Ferlinghetti tento styl označil za *poezii ulice* určenou „pro to množství básníků, kteří opustili vnitřní estetické svatyně, v nichž dlouhou dobu kontemplovali nad svým

<sup>90</sup>Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia, s. 155.

<sup>91</sup>Rextroth, Kenneth: *Jazz Poetry*. V knize: Morrow, Bradford, ed.: *The Selected Essays of Kenneth Rexroth*, New York 1987, New Directions, s. 68.

<sup>92</sup>Turner, Steve: *Hipster s andělskou hlavou: život Jacka Kerouaka*. Brno 2006, Jota, s. 175.

komplikovaným pupkem. Pro to množství poezie, vrátivší se do ulic, kde už kdysi byla, ze tříd, z kateder poezie a – vskutku – i z tištěných stránek. Tištěné slovo dělalo poezii němou.“<sup>93</sup>

Poezii za doprovodu jazzové hudby četli jak sanfranciští (Ferlinghetti, Whalen, McClure, Waldman, Lamantia), tak newyorští básníci (Ginsberg, Kerouac, Corso).

Místem, jež se stalo centrem jazzové poezie, byl sanfranciský jazzový klub The Cellar, kde básníky doprovázel Cellar Jazz Quintet. Některá vystoupení jsou dokonce uchována na nahrávkách *Poetry Readings in the Cellar* z roku 1957, kde společně s Cellar Jazz Quintetem účinkuje Rextroth a Ferlinghetti, který rovněž figuruje společně s Whallenem na *Jazz Canto, Vol. 1: An Anthology of Jazz & Poetry* (1958). Ferlinghetti také napsal sedm básní publikovaných ve sbírce *Lunapark v hlavě (A Coney Island of the Mind)*<sup>94</sup> koncipovaných přímo ke čtení s jazzovým doprovodem. V předmluvě uvádí že by měli být považovány spíše za spontánně vyjádřené verbální poselství, než za básně určené pro tištěné strany a důsledkem plynoucího experimentálního čtení s jazzovým doprovodem jsou v neustále se měnícím stavu.

Za významného jazzového básníka je považován Bob Kaufman. Vzdává hold jazzu například v básních *O jazz O* a *Morning Joy*. Jeho práce jsou zajímavé svým synkopovaným rytmem, surrealistickou obrazotvorností a pocitem odcizení, který pramenil z jeho způsobu tuláckého života.

Další básník z okruhu beatníků LeRoi Jones (Amiri Baraka)razil myšlenku jazzové poezie jakožto zdroje hrdosti černých. Byl nekompromisní obhájce černošské kultury a zastánce nonkonformního hnutí. Prvky jazzu se v jeho díle objevují v podobě synkopace rytmu a opakování frází. Jones napsal také řadu důležitých knih o jazzu (studie afro-americké hudby a kultury obecně *Blues People: Negro Music in White America*)<sup>95</sup> a účinkuje i na množství záznamů. Jeho legendární báseň s apokalyptickým nádechem *Black Dada Nihilismus* je zařazena na albu *New York Art Quartet* (1965) stejnojmenné kapely.

Jack Kerouac byl do jazzu zainteresován nejen unitř svých děl, ale i

---

<sup>93</sup>Ferlinghetti, Lawrence, Ginsberg, Allen a Snyder, Gary: *Beatníci v Praze*. Praha 2001, Argo, s. 5.

<sup>94</sup>Ferlinghetti, Lawrence. *Lunapark v hlavě; Obrazy zmizelého světa; Startuji ze San Francisca*. 1. úplné vyd. Hradec Králové 1998, Cyindr.

<sup>95</sup>Jones, LeRoi: *Blues People: Negro Music in White America*. New York 1999, Harper Perrenial

vně. Jednu dobu se pravidelně účastnil čtení poezie s jazzovým doprovodem v klubu Village Vanguard, kde občas sklouzl i k pokusům o scatování, ve kterých obstojně dokázal napodobit sóla Milese Davise. S jazzovým doprovodem také pořídil několik záznamů. V nahrávce z roku 1959 *Poetry for the Beat Generation* účinkuje společně s pianistou Stevem Allenem a v *Blues and Haikus* z téhož roku s hudebníky Alem Cohnem a Zootem Simsem.

S příchodem rocku a folku Allen Ginsberg vycítil nové možnosti jak poezii přiblížit publiku. Přizpůsoboval ji písňové formě, a buď se doprovázel sám na misionářské harmonium, nebo se spojoval s rockovými či jazzovými muzikanty. Hostoval například na LP kapely Fugs *Virgin Fugs* (1965) nebo *Tenderness Junction* (1968). S Bobem Dylenem hrál blues, valčík i Blakea, spolupracoval s Leonardem Cohenem, s punkovou kapelou The Clash, s U2, nebo s jazzmanem Donem Cherrym. Na LP *Gaté* z roku 1980 zpívá společně s Peterem Orlovkým a v roce 1982 vydal album *First Blues*

Důkazem živosti beatnického odkazu i mnoho let po vrcholu jejich hnutí je množství reedic nově nalezených záznamů recitací a interpretací soudobými umělci. V roce 1990 vyšla kolekce tří CD *Jack Kerouac Collection (Jazz & Beat)*. Ginsbergova hudebně-poetická tvorba byla shrnuta v albu *The Lion for Real* (1989) a v *Holy Soul Jelly Roll: Poems and Songs* (4 CD, 1994). Burroughsův apatický a záhrobní hlas při čtení svých děl podkreslovali hudební velikáni jako John Cale, Sonic Youth nebo MBC Symphony Orchestra. S Burroughsem se můžeme také setkat na albech Laurie Andersonové (*Mister Heartbreak*, 1984) a Toma Waitse (*Black Rider*, 1993).

Nejenže sami čerpali inspiraci z jazzu, ale jejich životní postoj a myšlenky měly také velkou zásluhu na formování hudební scény 60. a 70 let, která se stala *hlasem* mladé revoltující *hippie* a následně *punkové* generace. Mezi jejich obdivovatele a přátele patřili Bob Dylan, Patti Smith, Jenis Joplin, Jim Morrison, John Lenon, aj.



## 6 ČEŠTÍ BEATNÍCI A JAZZ

Jazzová poetika našla uplatnění i u českých beatníků, kteří s těmi americkými sdíleli způsoby vnímání, otevřenost mládí, touhu být pravdomluvný, čistý a autentický. V 60. letech zapůsobila především na tvorbu Václava Hraběte, Vladimíry Čerepkovové, Inky Machulkové, Ladislava Landy, Milana Kocha, Jaroslava Linkeho a na undergroundové hnutí počátku 70. let.

Jazzem inspirovanou poezii psala už dříve (20. – 30. léta) řada významných českých autorů. V literatuře se jazz stal především součástí popisované skutečnosti například v díle Konstanina Biebla *S lodí, jež dováží čaj i kávu*, nebo Karla Konráda *Dinah*. Jazzovou inspiraci nalezneme i v Nezvalově sbírce *Skleněný havelok*, v písňových textech E. F. Buriana a jazz zněl i v Osvobozeném divadle (Voskovec, Werich a Ježek).

Vzhledem k pouťorové společenské situaci u nás k diferenciaci jazzu docházelo později ve srovnání se světovou scénou. V první polovině 50. let se k nám nedostaly téměř žádné západní vlivy. To se ale změnilo v druhé polovině, kdy se k nám dostal bop a cool jazz, což vedlo k diferenciaci scény a individuálním projevům na základě určitých podmínek. Jazz se rozštěpil na komerční větev a jazz s uměleckými ambicemi.

Koncem války a po válce se jazz-bluesová inspirace začala projevovat v literatuře Josefa Škvoreckého (*Taneční hudba a jazz 1964 – 65*, *Dívka z Chicaga*, *Blues a ódy*, *Krpatovo blues*, *Bebop Richarda Kambaly*, *Eine kleine jazzmusik*), Josefa Kainara (*Miss Otis lituje*, *Moje blues*) Jaromíra Hořece (*Půlnoční jam-session*), Ivana Blatného (*Tento večer*) nebo v textech Jiřího Suchého.

Blízko Kainarovým textům ovlivněným po stránce strukturní a motivické formou blues stojí český beatník Václav Hrabě. Téměř celá jeho tvorba do určité míry kolísá mezi verbálním a jazzovým projevem. Sám byl dokonce praktický hudebník (hrál na housle, klarinet a saxofon). Velký vliv na něho měla tradice text-appealů, američtí beatníci, spontánní muzicírování, působení vinárny Viola<sup>96</sup> a přátelství s Inkou Machulkovou, Vladimírou Čerepkovovou a Pavlem Baňkou. Ve Viole vystupoval jako hudebník a taktéž

---

<sup>96</sup>V letech 1963 – 1965 se zde uskutečnilo několik pořadů, v nichž doprovázel kvintet Luďka Hulana poezii Josefa Kainara, Václava Hraběte, Jiřího Šotoly, Langstona Hughese, Lawrence Ferlinghettiho, Kennetha Rextrothe, Gregoryho Corsa aj.

zde přednesl svoje první básně „takovým litanickým způsobem, jako když lehce swinguje.“<sup>97</sup>

Jazz se v jeho díle pojí s hledáním čistých hodnot ve vztahu ke světu a společnosti a s kritikou prospěchářské a konzumní životní představy.

V povídce *Horečka* Hrabě čtenáře upozorňuje na podobnost textu s jazzovou skladbou a nabádá k poslechu jazzové hudby při čtení: „To, co jsem napsal, považuji za útvar, podobný jazzové skladbě. Jestli máte možnost sehnat někde nahrávky Milese Davise nebo souboru The Jazz Messengers, sežeňte si je a pouštějte si je při četbě této povídky. Mnoho věcí pochopíte daleko lépe.“<sup>98</sup> Případným poslechem jmenovaných nahrávek usiluje o zintenzivnění čtenářových smyslů a o navození nálady milostného příběhu, který se nese v *bluesovém* duchu se vši melancholičností, steskem, pocitem touhy a deziluze. Zároveň v příběhu jazz zastává roli projevu svobodné vůle a vyvolává dojem spontaneity a autenticity příběhu.

Stejně jako v *Horečce* odkazuje k jazzu v prologu sbírky *Blues pro bláznivou holku*, kterou vedle *obyčejných lidí* věnuje i Milesi Davisovi: „Pro Milese Davise pro ten večer kdy jsem poprvé uslyšel trubku plnou vzlyků.“<sup>99</sup> Odkazy k jazzu zde mají podobnou funkci jako v předcházející *Horečce*.

Jazzové postupy uplatňoval ve své literatuře v mnohém podobně jako Kerouac. V jeho básních nalezneme litaničnost, asociativnost, nepravidelnou refrénovitost (refrény se neopakují v přesných intervalech po strofě, ale jsou umísťovány do různých částí básně), sklony k improvizacím a převládání volného verše s charakteristickými přesahy. Spontánnost jeho básní je posílena opomíjením interpunkce. Pro výstavbu básní, zejména v blues, využívá typického kompozičního postupu, chorusu („Chorus je tvořen z 12taktové bluesové strofy nebo z 16taktové ragtimové strofy, nejobvykleji však 32taktové písňové strofy [...]“)<sup>100</sup> s ustáleným aranžmá a improvizacemi, ve kterých se objevují variace a opakování. Pro jeho blues je také typická kolísavá nálada podpořená kontrasty („s křiklavou něhou vajglů,“<sup>101</sup> „černé

<sup>97</sup> Novák, Radomil: *Česká literatura jazzující*. Ostrava 2012, Ostravská universita v Ostravě, Pedagogická fakulta, s. 80.

<sup>98</sup> Hrabě, Václav: *Horečka*. Praha 1994, Labyrint, s.5.

<sup>99</sup> Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel, s. 14.

<sup>100</sup> Matzner, Antonín a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha 1983, Editio Supraphon, s. 144.

<sup>101</sup> Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel, s. 87.

slzy na bílá ramena“),<sup>102</sup> někdy i nadhled a ironie („Blues o kartách a vitriolu“),<sup>103</sup> hudební motivy („Trubka hraje vysokým tónem jiskří“)<sup>104</sup> a dokonce jazzu připisuje léčebné účinky („A džez je doktor, který léčí,“<sup>105</sup> „Na krysy jed – na smutek blues!“).<sup>106</sup>

Jeho básně přímo vybízející k hudebnímu doprovodu objevil v 80. letech Vladimír Mišík a se skupinou Etc je zhudebnil na LP *ETC 2* z roku 1980 (*Variace na renesanční téma, Ty II. a Jam Session*) a *ETC 3* z roku 1987 (*Tma stéká do kaluží*). Vladimír Veit později dokonce složil celé album *Variace na renesanční téma* (2004) s Hrabětovými texty.

V tvorbě Inky Machulkové se jazzová inspirace na beatnický způsob projevila ve sbírce *Na ostří noci*<sup>107</sup> a především ve sbírce *Kahúčú*<sup>108</sup> (např. básně *psané do jazzu a blues Pouliční blues* a *A jakýpak jazz*), v níž odkazuje ke Kerouacovi a jeho pojetí básní jako jazzových skladeb. Mezi lety 1963 – 1965 působila společně s Čerepkovou a Hrabětem ve *Viole*, kde svou poezií přispěla do pásem *Komu patří jazz* a *Jazz náš vezdejší*.

---

<sup>102</sup> Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel, s. 179.

<sup>103</sup> Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel, s. 61.

<sup>104</sup> Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel, s. 31.

<sup>105</sup> Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel, s. 34.

<sup>106</sup> Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel, s. 62.

<sup>107</sup> Machulková, Inka: *Na ostří noci*. České Budějovice 1963.

<sup>108</sup> Machulková, Inka: *Kahúčú*. Praha 1969.

## ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo představení způsobů, jakými jazzová hudba inspirovala literaturu beat generation. Přestože je zaměřena především na projevy jazzové inspirace v literatuře, dozvíme se navíc i něco o dalekosáhlejším dopadu tohoto experimentu na vývoj poválečné kultury a společnosti.

Válečná a poválečná léta přinesla velké sociální a kulturní změny, které se promítaly rovněž do umění a neminuly ani literaturu a hudbu. Válka zcela změnila rysy starých zaběhlých tradic a hodnot a začalo se ve velké míře objevovat svobodomyšlnější směřování k překračování hranic neprobádaných *území*. V hudbě a literatuře se draly na povrch směry snažící se oprostit od nastolených paradigmat, od sevřených forem a přicházeli s neotřelými uměleckými prvky, kterými se jakoby chtěly osvobodit od zužující atmosféry té doby. V jazzové hudbě se například prosadil styl bop a v literatuře mezi mnohými hnutí beat generation, jejichž společným projevem bylo narušení starých vyšlapaných cestiček na uměleckém poli. Nebýt toho, že se vyvrcholení bopu a vznikání beat generation neuskutečnilo na stejném místě ve stejný čas, nejspíš by vůbec nevznikly dle mého názoru zásadní, ale mnohými přehlížená díla světové literatury, jako například román *Na cestě* nebo báseň *Kvílení*, neboť obě díla významně ovlivnila právě hudba bopu. Jsou to mistrovské výtvořky, které dávají jedinečný pocit nejen z četby, ale také čtenáře nutí uvažovat o hudbě, která je v různých podobách přítomna na každé straně, o hudbě, která je prostředkem k vyjádření vlastních myšlenek a duševních podnětů, o hudbě, která dodává pouhým slovům něco navíc, obohacuje je o rytmus a působí jako *tichý* doprovod.

Mou snahou bylo postihnout o něco širší záběr než pouhé dokazování prvků jazzové hudby v beatnických textech. Dostal jsem se tak k poznatku, že mezi beatníky a černochoy zastoupenými jazzovými muzikanty panovala jistá vzájemná náklonnost v samotném životě, především tedy ze strany beatníků. Bez tohoto zjištění bychom plně nepochopili význam beatnického experimentování s jazzem, který v kontextu tématu této práce rovněž můžeme chápat jako symbol vzájemného sbližování bělochů/beatníků s černochoy/bopery a hipstery, což mělo jistě velký vliv na směřování vývoje poválečné kultury a společnosti. Proto můžou být informace obsažené v této

práci užitečné nejenom pro literární a hudební vědu, ale v mnohém poslouží i vědám kulturním a sociálním.

Největší pozornost je však v této práci zaměřena na explicitní a implicitní projevy jazzové hudby v beatnických textech. Spojování světa beatníků a bopu začalo v nočních jazzových klubech. Beatníci do nich chodili obdivovat jazzové hudebníky – své *osobní hrdiny* – a jejich hudbu, z které čerpali inspiraci pro svá díla, aby tak oživilí ustrnulý stav v literatuře a vymanili se z psaní v sevřených formách. Bop pro ně znamenal nový způsob vyjádření světonázoru nepřetržitým proudem hudebního vědomí, což jim posloužilo jako východisko ke spontánnímu psaní, kterým chtěli dosáhnout autenticity své výpovědi. Formotvorným prvkem se pro beatníky stala jednotka dechu po vzoru bopového saxofonisty hrajícího improvizované sólo s jednotlivými frázemi do posledního dechu.

Nezůstali pouze u vnášení prvků jazzu do tvorby, ale také s jazzovou hudbou utvořili společné hudebně-literární těleso, v němž přednášeli svou poezii za doprovodu jazzové hudby, čímž poezii zpřístupnili širšímu okruhu posluchačů.

Analýzou vybraných ukávek z děl Jacka Kerouaca (*Na cestě*, *Vize Codyho* a *Podzemníci*) a Allena Ginsberga (*Kvílení*) dokazují jisté projevy vzešlé z jazzové inspirace. Protože se v tomto případě jedná o velice specifickou formu psaní, řešil jsem dilema, zdali použít originální texty, nebo jejich překlady. Protože jsou to díla založená na principu spontánnosti a improvizace, hrozí, že překlad může postrádat typický první popud originální tvorby a naruší se tím původní autorův záměr. S ohledem na zachování jednoty jazyka, jsem se rozhodl pro výběr vhodných překladů, na kterých lze také kvalitně dokázat jazzovou inspiraci.

## SHRNUTÍ

V této práci se zabývám vlivem jazzové hudby na literaturu beat generation.

Vzhledem k tomu, že převážný vliv na tvorbu beatnických autorů měla stylová odnož jazzu bop, stručně v první kapitole nastiňuji právě tento pojem ze sociálně historického a hudebního hlediska. Následující kapitola je koncipována podobným způsobem z pohledu beatníků.

V kapitole *Beatníci: bílí černoši* zavádím sondu do oblasti společných kulturních projevů beatníků a černochoů a vypichuji zde nejviditelnější společný projev – náklonnost k jazzu.

V kapitole *Vliv jazzu na tvorbu beat generation* se stručně zabývám významem vlivu jazzu na literaturu z hlediska sociálního, historického a kulturního. Následně se v jednotlivých podkapitolách dostávám k přiblížení základních pojmů (*spontánní próza, spontánní bopová próza, bopová prozódie, jazzová poezie*) a dále rozebírám ukázky vhodně vybrané na základě vlastního uvážení, na nichž demonstruji projevy jazzové inspirace.

Práci uzavírám kapitolou, která se letmo zaobírá jazzovou inspirací v tvorbě *českých beatníků*, především Václava Hraběte.

## SUMMARY

In my thesis I discuss the influence of jazz music on the Beat Generation's literature.

Writings of the Beat Generation authors were mainly influenced by bop, which is one of the jazz subgenre. Therefore I present a brief description of this subgenre in the first chapter with the focus on its social, historical and musical aspects. The following chapter is conceived similarly, concerning the Beat Generation.

In the chapter called *The Beats: The White Negro* I try to identify common cultural features of the Beat and the black men. I also point out the most apparent common features among them – their strong interest in jazz.

The chapter *Jazz influence on the Beat Generation writings* provides the reader with the impact of jazz on literature in terms of social, historical and cultural aspects. Then, in following chapters I define the basic terminology (*spontaneous prose, spontaneous bop prose, bop prozody, jazz prose*) and analyses relevant examples, chosen at my discretion, in order to demonstrate manifestations of jazz inspiration.

The final chapter summarizes jazz inspiration found in the Czech Beats, especially Václav Hrabě.

## ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit dem Einfluss von Jazz-Musik zur Literatur Beat-Generation.

Weil den überwältigenden Einfluss auf die Bildung von Beats Autoren einen stilvollen Ableger des Jazz bop hatte, beschreibe ich diesen Begriff in Bezug auf die sozio-historische und musikalische Perspektive. Das folgende Kapitel basiert auf ähnlichen Prinzipien aus der Perspektive der Beats.

In dem Kapitel Beats: Die weißen Schwarzen beschreibe ich kurz den Bereich der gemeinsamen kulturellen Ausdrucksformen zwischen Beats und Schwarzen. Besonders betone ich hier die Zuneigung für den Jazz.

In dem Kapitel Einfluss des Jazz auf die Beat Generation beschreibe ich die wichtigsten Tatsachen. Die Bedeutung des Einflusses von Jazz-Literatur für das soziale Umfeld und auch für den historischen und kulturellen Bereich. In einzelnen Unterkapiteln beschreibe ich die Begriffe wie zum Beispiel die spontane Prosa, die bops spontane Prosa, die bops Prosodie und Jazz Poesie. Weiter beschäftige ich mich näher mit den einzelnen Mustern und ich zeige die Erscheinungsformen des Jazz Inspiration.

Das letzte Kapitel der Arbeit widmet sich der Jazz Inspiration in der Bildung der tschechischen Beats, vor allem Václav Hrabě.



# POUŽITÉ ZDROJE

## LITERATURA

- Andričík, Marián: *Beatnici*. Bratislava 2010, Slovart, spol. s.r.o.
- Belgard, Daniel: *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicaga 1998, Chicago Press.
- Berrigan, Ted: *Interview s Jackem Kerouakem pro Paris Review*. Olomouc 1996. Votobia.
- Burroughs, William S: *Feták*. Praha 2011, Maťa.
- Burroughs, William S: *Nahý oběd*. Praha 2011, Maťa.
- Corso, Gregory – Zábřana, Jan, ed.: *Mokrý moře: výběr básní*. Praha 1988, Odeon.
- Corso, Gregory: *The Vestal Lady on Brattle*. San Francisco 1969, City Lights Books.
- Corso, Gregory: *Gasoline*. San Francisco 2001, City Lights Publishers.
- Clark, Andrew, ed.: *Riffs and Choruses: A New Jazz Anthology*. London 2001, Continuum.
- Dorůžka, Lubomír, ed. – Škvorecký, Josef, ed.: *Jazzová inspirace*. Praha 1966, Odeon.
- Dorůžka, Lubomír: *Panoráma jazzu*. Praha 1991, Mladá fronta.
- Ferlinghetti, Lawrence. *Lunapark v hlavě; Obrazy zmizelého světa; Startuji ze San Francisca*. Hradec Králové 1998, Cyindr.
- Ferlinghetti, Lawrence a Zábřana, Jan, ed.: *Čtu báseň, která nekončí: výběr z poezie*. Praha 1984, Československý spisovatel.
- Ferlinghetti, Lawrence, Ginsberg, Allen a Snyder, Gary: *Beatnici v Praze*. Praha 2001, Argo.
- Feinstein, Sasha, ed. – Komuniakaa, Yusef, ed.: *The Jazz Poetry Anthology*. Indiana 1991, Indiana University Press.
- Flajšar, Jiří: *Dějiny americké poezie*. Ústí nad Orlicí 2006, Oftis.
- Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu*. Praha 1966, Panton.
- Ginsberg, Allen – Zábřana, Jan, ed.: *Kvílení*. Praha 1990, Odeon.
- Hammer, Kurt: *Encyclopedia of Beat Literature*. New York 2007, Facts on File.
- Hebdige, Dick: *Subkultura a styl*. Praha 2012, Dauphin.
- Holmes, John Clellon: *This is the Beat Generation*. New York Times, 16.

listopadu, New York 1952, The New York Times Magazine.

- Hrabě, Václav: *Horečka*. Praha 1994, Labyrint.
- Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*. Praha 1990, Československý spisovatel.
- Jones, LeRoi: *Blues People: Negro Music in White America*. New York 1999, Harper Perrenial.
- Kerouac, Jack: *Na cestě*. Praha 1994, Odeon.
- Kerouac, Jack: *Vize Codyho*. Praha 2011, Argo.
- Kerouac, Jack: *Mexico City Blues: 242 Choruses*. New York 1994, Grove Press
- Kerouac, Jack: *San Francisco Blues*. New York 1995, Penguin Books.
- Kerouac, Jack: *Book of Blues*. New York 1995, Penguin Books.
- Kot, Štěpán: *Beat Generation*. časopis Vokno, č. 19, Praha 1990, Stárek – Čuñas.
- Lawlor, William T.: *Beat culture: lifestyles, icons, and impact*. Santa Barbara 2005, Cremona Drive.
- Machulková, Inka: *Na ostří noci*. 1. vyd. České Budějovice 1963.
- Machulková, Inka: *Kahúčú*. Praha 1969.
- Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger Igor a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. 3 svazky. Praha I–1980, I/2– 1983, II/1–1986, II/2–1987, III–1990, Editio Supraphon.
- Novák, Radomil: *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava 2005, Ostravská universita v Ostravě, Universum.
- Novák, Radomil: *Česká literatura jazzující*. Vyd. 1. Ostrava 2012, Ostravská universita v Ostravě, Pedagogická fakulta.
- Petruš, Eduard: *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc 2000. Rubico
- Rextroth, Kenneth: *Jazz Poetry*. V knize: Morrow, Bradford, ed.: *The Selected Essays of Kenneth Rexroth*, New York 1987, New Directions.
- Skerl, Jennie: *Reconstructing the Beats*. New York 2004, Palgrave Macmillan.
- Stanley Sadie, ed. – John Tyrrell, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. New York 2004, Oxford University Press.
- Tytell, John: *Nazí andělé*. Olomouc 1996, Votobia.Nicosia, Gerald: *Memory Babe: kritická biografie Jacka Kerouaka*. Olomouc 1996, Votobia.
- Turner, Steve: *Hipster s andělskou hlavou: život Jacka Kerouaka*. Brno 2006, Jota.

- Kerouac, Jack: *Rozprášené básně = Scattered poems*. Olomouc 1995 , Votobia.
- Vidomus, Petr: *Jazz a beat generation*. Harmonie. č. 2, Praha 2006, Muzikus s.r.o..
- Whaley, Preston: *Blows Like a Horn: Beat writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*. Harvard 2004, Harvard University Press.
- Whitman, Walt: *Stébla trávy*. Hradec Králové 1998, Cylindr.

## INTERNET

- <http://www.amazon.com/>
- <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A721199>
- [http://www.beatdom.com/?page\\_id=319](http://www.beatdom.com/?page_id=319)
- <http://beatpatrol.wordpress.com/2009/06/11/kenneth-rexroth-jazz-poetry-1958/>
- <http://www.bopsecrets.org/rexroth/>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_poetry](http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_poetry)
- <http://everything2.com/title/The+Jazz+Beatnik+Connection>
- <http://www.grovemusic.com/>
- <http://indianapublicmedia.org/nightlights/jazz-and-jack-kerouac/>
- <http://members.cox.net/sowhatkombo/blackbirds.htm>
- <http://www.youtube.com/>

## VIDEO

- Epstein Rob(scénář a režie) – Friedman Jeffery (scénář a režie): *Howl*, USA 2010, Werc Werk Works Production.
- Rauwolf, Josef (námět) – Slavík, Petr (námět, režie): *Alternativní kultura*. Dokumentární seriál, Praha 1997, Česká televize.

## AUDIO

- Allen Ginsberg – First Blues (2006, Water)
- Allen Ginsberg – Gate, Two Evenings With Allen Ginsberg Vol.1 Songs (1980, LOFT 1001)
- Allen Ginsberg – Holy Soul Jelly Roll: Poems and Songs (1994, Rhino)
- Allen Ginsberg – The Lion For Real (2012, Mouth Almighty)
- Jack Kerouac/Al Cohn and Zoot Sims – Blues and Haikus (2008, EMI Europe Generic)
- Jack Kerouac/Steva Allen – Poetry for the Beat Generation (1959, Hanover Signature Record Corp LP)
- Jazz Canto, Vol. 1: An Anthology of Jazz & Poetry (1958, World Pacific Records)
- Kenneth Rextroth/Lawrence Ferlingatti With Cellar Jazz Quintet, The – Poetry Readings In The Cellar (1957, Fantasy)
- Laurie Anderson – Mister Heartbreak (1984, Warner Bros.)
- New York Quartet – New York Art Quartet (1964, ESP Disk)
- The Fugs – Virgin Fugs (1967, ESP-Disk)
- The Fugs – Tenderness Junction (1968, Reprise)
- The Jack Kerouac Collection (1990, Rhino)
- Tom Waits - Black Rider (1993, Island)
- Vladimír Mišík/Etc – Ets 2 (1980, Supraphon)
- Vladimír Mišík/Etc – Ets 3 (1997, Bonton)
- Vladimír Veit – Variace na renesanční téma (2004, Samopal)

## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Jiří Hřivna
<b>Katedra:</b>	Muzikologie
<b>Vedoucí práce</b>	Mgr. Jan Přibil
<b>Rok obhajoby</b>	2013
<b>Název práce</b>	Jazz jakožto inspirační zdroj v literatuře beat generation.
<b>Název v angličtině</b>	Jazz as a source of inspiration for the Beat Generation in literature
<b>Anotace práce</b>	Tato práce se zabývá vlivem jazzové hudby na literaturu beat generation. Cílem této bakalářské práce bylo představení způsobů, jakými jazzová hudba inspirovala literaturu beat generation. Přestože je zaměřena především na projevy jazzové inspirace v literatuře, dozvíme se navíc i něco o dalekosáhlejším dopadu tohoto experimentu na vývoj poválečné kultury a společnosti.
<b>Klíčová slova</b>	jazz, literatura, beat generation, beatníci, bop, jazzová poezie, spontánní próza
<b>Anotace v angličtině</b>	The thesis deals with the influence of jazz music on the Beat literature. The aim of the thesis was to present the ways in which jazz music had inspired the Beat Generation's writing. Although its focused on the expression of jazz inspiration in literature, we can learn something extra about far-reaching impact of this experiment on the development of post-war culture and society
<b>Klíčová slova v angličtině</b>	jazz, literature, The Beat Generation, beats, Bop, Jazz Poetry, Spontaneous Prose
<b>Rozsah práce</b>	56 stran

## OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



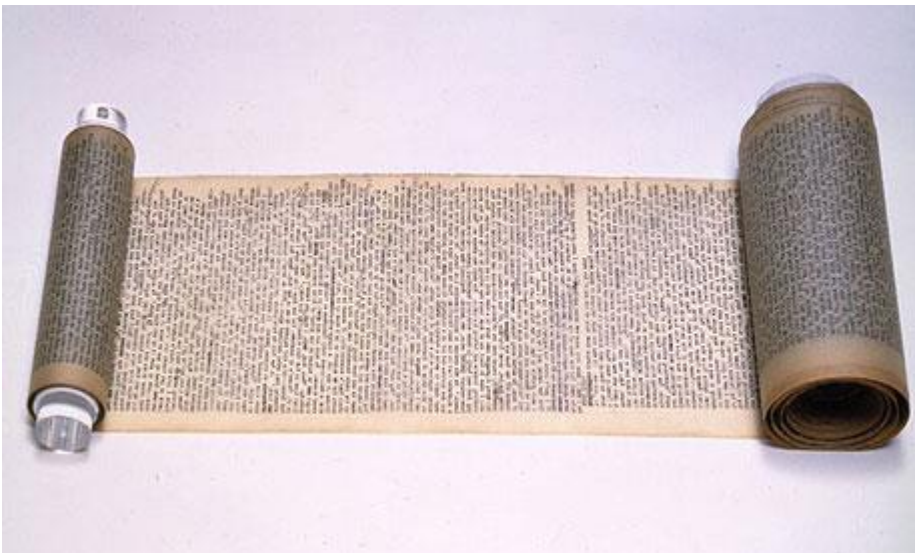
*Ilustrace 1: Beatníci v Tangeru roku 1961. Zleva doprava: P. Orlovsky, W. Burroughs, A. Ginsberg, G. Corso, P. Bowles, I. Sommerwille. Zdroj: [www.artvalue.com](http://www.artvalue.com)*



*Ilustrace 2: Jack Kerouac fotografovaný roku 1959. Fotograf: John Cohen/Getty Images. Zdroj: [www.guardia.co.uk](http://www.guardia.co.uk)*



*Ilustrace 3: Velikáni bopu Charlie Parker (vlevo) a Dizzy Gillespie v New Yorku roku 1949. Fotograf: Herman Leonard. Zdroj:www.last.fm*



*Ilustrace 4: Rukopis románu Na cestě. Fotografie z roku 2008. Fotograf: AP. Zdroj: www.guardian.co.uk*



*Ilustrace 5: Lawrence Ferlingetti čte poezii za hudebního doprovodu v klubu Cellar roku 1957. Fotograf: Berkeley. Zdroj: [www.ferlinhettifilm.com](http://www.ferlinhettifilm.com)*



*Ilustrace 6: Václav Hrabě v pražské Viole. Nedatováno. Zdroj: [www.zpravy.idnes.cz](http://www.zpravy.idnes.cz)*