

HLAVNĚ TOMU NEŘÍKEJ ČASOPIS: ČESKÉ JAZZOVÉ FANZINY DVOU TOTALIT (1944–1958)

Petr Vidomus

Úvod

Stránky hudebních časopisů mnohdy přináší první nástin historie populární hudby. Jsou to hudební publicisté, kteří jsou svědky „přelomových“ hudebních událostí, jako první popisují nově se rodící trendy, žánrům dávají názvy a vytvářejí jejich kánon. Právě z tohoto důvodu je populární hudební tisk nedílnou součástí práce hudebního historika: pramenem nikoli nezpochybnitelným, ale cenným, neboť jde často o první reflexi vynořujících se trendů a přístupů v hudbě.¹

Hudební kritici působí jako gatekeepři; rozhodují o tom, jaké hudební události budou věnovat pozornost a jaký interpretační rámec k jejímu popisu zvolí. Kritici a hudební tisk mají nezanedbatelný vliv na to, jak populární hudbě rozumíme a jak o ní mluvíme v každodenním životě.² Jak to shrnul Morten Michelsen: „Tyto diskursy vytyčují hranice, definují kánony v rámci žánrů, vytvářejí vztahy mezi hudebními zvuky a slovy, apelují na určité (vysoké) umístění v kulturní hierarchii a poskytují vodítko, jak s hudbou nakládat a hovořit o ní.“³

* Text vznikl za finanční podpory Grantové agentury České republiky v rámci grantu GA ČR 21-16304S „Vývoj zkoumání populární hudby v českých zemích v kontextu středoevropské kultury a politiky od roku 1945“. Děkuji všem, kteří pro účely výzkumu poskytli své soukromé sbírky.

1 Dave LING – Catherine STRONG: *Music magazines and the first draft of history*. In: Sarah Baker – Catherine Strong – Lauren Istvandity – Zelmarie Cantillon (eds.): *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. London: Routledge, 2018, s. 88–96.

2 Matt BRENNAN: *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle between Jazz and Rock*. New York, London: Bloomsbury, 2017, s. 19; Morten MICHELSEN: *Music Criticism and Taste Cultures*. In: John Shepherd – Kyle Devine (eds.): *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. New York: Routledge, 2015, s. 214.

3 MICHELSEN 2015, s. 214 (viz pozn. 2).

Co se týče jazzu, stránky hudebního tisku nám umožňují s jistou obezřetností rekonstruovat dobové diskursivní souboje o „správnou“ podobu žánru a odhadnout, které odbočky a ambivalence později vypadly z „oficiální verze“ jazzové historie.⁴ Toto platí ve svobodných společnostech, v nichž mají relevantní aktéři v ideálním případě rovný přístup do médií, a mohou tedy veřejně formulovat své názory. Ve společnostech s omezenou svobodou slova je však třeba k veřejně publikovaným „polemikám“ přistupovat obezřetně.

V totalitních režimech měl vývoj jazzu svou specifickou dynamiku, danou relativní izolací, obtížnějším přístupem k aktuálním nahrávkám, omezenějšími možnostmi cestování, a pochopitelně i veřejnou stigmatizací žánru. Novější studie o jazzu v totalitním kontextu se odklánějí od jednoduché binární opozice „svobodného jazzu“ versus „utlačujícího státu“ a více zohledňují ambivalentní logiku tohoto vztahu: vyjednávání, případně i adaptaci na lokální podmínky. Jak to shrnuje Bruce Johnson: „Schematická opozice mezi jazzem a státní represí, obraz jazzu ztělesňujícího svobodu tváří v tvář monolitickému totalitárnímu aparátu jsou možným výchozím bodem, ale neposouvá nás to příliš dále v porozumění žité dynamice tohoto vztahu.“⁵

Posunout se za horizont příliš schematizující interpretace přináší četné výzvy, především metodologického charakteru. Je to proto, že jazzoví hudebníci a posluchači měli ve striktnějších fázích nacistického a komunistického režimu jen omezené možnosti formulovat své postoje k této hudbě veřejně. Tisk a další média o jazzu referovaly, byť s lokálními a dobovými odlišnostmi, ale většinou podléhaly cenzuře, která spektrum hlasů v médiích nevyhnutelně zužovala. Kromě toho jazz a jeho příznivci byli vykreslováni v negativním světle.

Pokud bychom tedy v interpretacích jazzu v totalitních režimech záviseli na oficiálním (obecném i specializovaném) tisku, byl by to obrázek značně jednostranný – striktně represivní, odsuzující, znemožňující rekonstrukci diskursivních strategií dané (jazzové) komunity. Ošemetná je v tomto případě i závislost na bezpečnostních či úředních pramenech, neboť ty většinou reprodukcí oficiální stanoviska a umocňují represivní optiku náhledu na jazz. Chce-li se těmto omezením alespoň částečně vyhnout, musíme se poohlédnout po jiných pramenech, které lépe odrážejí žitou zkušenost jazzových hudebníků či příznivců. Nabízí se například orální historie nebo jiná zaznamenaná autobiografická vyprávění. Dále prameny soukromé povahy, jako korespondence,

4 Scott DEVEAUX: *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography*. Black American Literature Forum 25 (1991), č. 3, s. 525–560; Bernard GENDRON: *Moldy Figs' and Modernists: Jazz at War 1942–1946*. In: Krin Gabbard (ed.): *Jazz Among the Discourses*. Durham: Duke University Press, 1995, s. 31–56; John GENNARI: *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

5 Bruce JOHNSON: *Conclusions*. In: Bruce Johnson (ed.): *Jazz and Totalitarianism*. New York, London: Routledge, 2017, s. 345.

deníky apod.⁶ A v neposlední řadě poloveřejné prameny, které nepodléhaly cenzuře, neboť jí z různých důvodů unikaly, jako jsou například ohlasy na rozhlasové vysílání nebo dopisy různým institucím.

K inspirativním příkladům práce s prameny soukromé povahy produkováných jazzovými příznivci v totalitních režimech lze řadit práce Michaela Katera, Heli Reimann nebo Helmy Kaldewey.⁷

Ziny, nebo samizdaty? Dvě tradice výzkumu

Tento text je případovou studií tří ilegálních jazzových tiskovin, vydávaných jazzovými příznivci na českém území během dvou totalitních režimů, nacistického a socialistického.

Pokud zde bylo řečeno, že šlo o „ilegální“ jazzový tisk, nechci tím říct, že „ilegalita“ jakkoli souvisela s jazzovým zaměřením těchto periodik. Jazz – i když byl během nacistické okupace i v rané fázi státního socialismu pranýřován – nikdy na tomto území nebyl oficiálně zakázán. „Ilegalita“ je v těchto případech dána způsobem vydávání: jejich vydavatelé se vyhýbali oficiálnímu státnímu dohledu a cenzuře, a tedy v různých ohledech porušovali dobové zákony a vystavovali se riziku trestního stíhání; nikoli kvůli jazzu jako takovému, ale kvůli rozšiřování státem neschválených tiskovin.

Tematika neoficiálního hudebního tisku nevyhnutelně souvisí s dlouhým diskursem o zinech, fanzinech a samizdatu. Zejména v oblasti střední a východní Evropy se v posledních letech diskutuje o kompatibilitě výzkumných tradic (fan-)zinů a samizdatů, (ne-) potřebě těchto distinkcí a možnostech vzájemného obohacení při studiu subkultur a alternativních životních stylů.

Kupříkladu Jānis Daugavietis se při analýze lotyšského rockového zinu *Ot Vinta* zabýval možnostmi rozlišení „hudebních samizdatů“ pozdní fáze SSSR od zinů na Západě. Dospívá k závěru, že v obsahu těchto pojmů nejsou zásadní rozdíly a samizdaty a ziny se liší pouze v detailech (design, distribuční kanály, úroveň konspirace) a přístupu vládnoucího režimu (nezájem nebo dohled). „Západní hudební ziny a sovětské hudební samizdaty jsou jeden a týž fenomén,“ míní autor.⁸

6 Inspirativní úvahy k využití soukromých pramenů a jejich roli ve zpochybňování „dominantní jazzové historie“ viz Tony WHYTON: *Wilkie's Story: Dominant Histories, Hidden Musicians, and Cosmopolitan Connections in Jazz*. In: Nicholas Gebhardt – Nichole Rustin-Paschal – Tony Whyton (eds.): *The Routledge Companion to Jazz Studies*. New York: Routledge, 2018, s. 3–15.

7 Michael H. KATER: *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992; Heli REIMANN: *Down with bebop – viva swing!* *Swing Club and the meaning of jazz in late 1940s Estonia*. *Jazz Research Journal* 4 (2010), č. 2, s. 95–121; Helma KALDEWEY: *A People's Music: Jazz in East Germany, 1945–1990*. New York: Cambridge University Press, 2019.

8 Jānis DAUGAVIETIS: *Music Samizdat as Zines? The Case of "Ot Vinta" from Soviet Latvia*. *Forum Historiae* 14 (2020), č. 2, s. 91.

Podle tohoto autora nejsou rozdíly ve výzkumu zínů a hudebního samizdatu dány teoretickými neshodami, ale tkví v rozdílných kompetencích a subjektivních a estetických zájmech výzkumníků. Pro obě výzkumné tradice platí, že vyrůstá z komunity insiderů, tedy bývalých tvůrců.⁹ Podle Daugavietise nelze hudebním samizdatům v sovětském kontextu upřít jistý politický náboj, i když nebyly explicitně protirežimní. Jednak mezi zábavou a protestem nelze najít jasnou dělicí linii ani v západním kontextu, jednak i obrana vlastního estetického vkusu vůči oficiální doktríně socialistického realismu byla formou opozice.

Jiný, spíše archivářský přístup uplatňuje Mark Yoffe při analýze sovětských rockových zínů konce 80. let. Ziny sice považuje za součást nezávislé sovětské kultury samizdatu, ale od „klasického samizdatu“ se ziny podle něj odlišují hlavně v demografickém zázemí tvůrců a také tematicky. Podle Yoffeho byly sovětské ziny doménou teenagerů a školní mládeže, která se svou subkulturní produkcí vymezovala jak vůči stranickým funkcionářům, tak vůči „dospělému“ samizdatu disidentů. Ziny podle tohoto autora pracovaly s výrazovými a technickými prostředky samizdatů, ale současně tuto produkci karikovaly. Další rozdíl spatřuje v zaměření; ziny v éře perestrojky byly podle něj většinou hudební, na rozdíl od samizdatu.¹⁰ Yoffeho rozlišení samizdatů a zínů není moc teoreticky ukotvené a nezabývá se otázkou, zda jsou výzkumné tradice východního a západního nezávislého tisku kompatibilní. Yoffe také není příliš důsledný, pokud hovoří o rozlišení samizdatu a zínů na základě tematiky. Píše totiž, že mimo dominantní oblast hudebních zínů existovaly mimo jiné také ziny o literatuře, filozofii, náboženství, politice apod. Což je ale typická doména samizdatu, a rozlišení na základě tematiky se tak rozplývá.

Ve své studii o punkových zinech na rozhraní pozdního socialismu a post-socialismu v Československu se problematiky rozlišení zínů a samizdatů dotýká také Šima. Podobně jako Yoffe tvrdí, že punkoví zinesteři byli v 80. letech perzekvováni státem, ale současně marginalizováni disidentskou opozicí, která oceňovala spíše „vysokou“ kulturu. Podle Šimy neměly punkové ziny té doby otevřeně politickou agendu, nicméně byly vnímány jako opoziční vůči politickému systému. Punkoví zinesteři nechtěli otevřeně bojovat proti komunismu, ale nechtěli se ani zařadit do šedé zóny společenského mainstreamu. Také Šima shledává odlišnosti v demografickém zázemí tvůrců samizdatů/zínů, přičemž punkové zinstery situuje do tříd s nižším sociálním statusem i kulturním kapitálem.¹¹

9 Tamtéž, s. 90.

10 Mark YOFFE: *Why Collect Zines?: Notes on the Soviet and Russian Rock Zine Collection in the Global Resources Center of George Washington University Libraries*. *Slavic & East European Information Resources* 22 (2021), č. 3–4, s. 276–286.

11 Karel ŠIMA: *The political economy of fanzines on the threshold of state socialism and post-socialism: The story of Czech(o)slovak fanzines*. *European Journal of Cultural Studies* 25 (2022), č. 1, s. 275–291.

I z výše uvedeného krátkého přehledu je patrné, že rozlišení samizdatové produkce od fanzinů není vždy snadné. Pojem samizdat bývá považován za výraz politické nebo kulturní opozice. Na druhé straně i ti autoři, kteří operují výhradně s pojmem samizdat, mnohdy mezi tyto publikace zařazují i vyložené zájmové, byť neoficiální tiskoviny (trampské, sci-fi, hudební) nebo poukazují, že protirežimní odpor nebyl v samizdatu až tak dominantní a jeho spektrum bylo pestřejší, než se zdá.¹²

Jak upozornili nedávno Miroslav Michela ad., fanziny v socialistickém Československu byly spojeny s politickou opozicí spíše zprostředkovaně, tím, že se vymezovaly vůči mainstreamu, který měl pod kontrolou stát.¹³ Zdá se, že je to i případ ilegálních jazzových fanzinů ve sledovaném období (1944–1958): prakticky neobsahují odkazy na dobovou politickou realitu a výraz politického odporu bychom v nich hledali jako jehlu v kupce sena. O to větší význam v nich má komunitní rozměr, sdílení estetických názorů, boj proti komercializaci, distance vůči subkulturním výstřelkům a obrana idealizovaných hranic žánru (na jedné straně proti free-jazzu, na druhé proti rock and rollu). Zcela v duchu „žánrových kultur“, které podle Attona nemají nutně opoziční charakter, ale představují platformu kritického fanouškovského diskursu o populární hudbě.¹⁴

V této práci se v návaznosti na výše uvedenou diskusi přikláním k pojmu fanzin. S pojmem samizdat se sice překrývá, nicméně samizdat je zatížen konotacemi politického odporu a reflexe „vysoké“ kultury, resp. politiky. Nic z toho ovšem v nezávislém jazzovém tisku sledované éry nenajdeme. Publikované studie o hudebních fanzinech také představují vhodnější konceptuální nástroj k uchopení dále analyzovaných nezávislých jazzových tiskovin. Demografické hledisko, občas zmiňované výše jako kritérium rozlišení samizdatů a fanzinů, nepovažuji za příliš vhodné, nicméně v případech dále zmíněných jazzových fanzinů platí, že je vytvářeli nejčastěji mladí muži kolem 20 let věku, ukotvení ve střední třídě.¹⁵

Jazzové fanziny v západním kontextu

Klasické definice (fan-)zinů zdůrazňují jejich nekomerční, neprofesionální charakter a nízký náklad. Podstatné je, že jsou produkovány a distribuovány

12 Michal PŘIBÁŇ a kol.: *Český literární samizdat: 1949–1989*. Praha: Academia, 2018; Petra Loučová: *Mikrokosmos samizdatového Táborska*. Česká literatura 64 (2016), č. 6, s. 848–866.

13 Miroslav MICHELA – Jan LOMÍČEK – Karel ŠIMA: *Dělej něco! České a slovenské fanziny a budování alternativních scén*. Praha: Grada Publishing, 2021, s. 202–203.

14 Chris ATTON: *Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the “Democratic Conversation”*. *Popular Music and Society* 33 (2010), č. 4, s. 517–531.

15 Výjimkou je Antonín Truhlář, který začal vytvářet Jazz Express ve věku 29 let a byl celý život dělníkem. Již dříve měl ale zkušenost s psaním tzv. per-zinů, tedy osobních zinů, které zřejmě nebyly určeny širšímu publiku.

samotnými fanoušky.¹⁶ Ačkoli historie amatérské žurnalistiky je mnohem starší, zrod fanzinů – tak jak je dnes známe – bývá spojován zejména s americkou sci-fi komunitou 30. let 20. století. Fanziny jako Comet nebo Amazing Stories poskytovaly čtenářům unikátní možnost reagovat na dříve publikované povídky, rozvíjet je i jinak participovat na obsahu. Zejména nově zaváděné dopisové rubriky umožňovaly čtenářům těchto titulů lépe reagovat na dříve vydané příspěvky i na sebe navzájem.¹⁷

Pro sci-fi fanziny bylo charakteristické, že spojovaly příznivce žánru, jímž elitní kruhy opovrhovaly. Podle Attona to je pro fanziny typické dodnes. Co se týče hudební oblasti, tento autor připomíná, že fanziny jsou typické buď pro období nově se rodícího žánru, nebo naopak tehdy, kdy už tento žánr mizí ze scény. Jde tedy nejčastěji o milieu skalních fanoušků v době, kdy daný žánr buď ještě nevešel do mainstreamu a potřebuje si získat legitimitu, nebo už naopak vyšel z módy. V řadě případů hudební fanziny koexistují s obecným tiskem, ale poskytují hlubší a zaujatější reflexi daných pop-kulturních fenoménů.¹⁸

Tyto charakteristiky v řadě ohledů splňují první jazzové fanziny, především americké nebo britské provenience, vydávané ve 30. a 40. letech. Na rozdíl od hudebních časopisů typu *Metronome* nebo *Down Beat* měly menší náklad a užší geografické vymezení, nekomerční charakter a napojení na specifickou fanouškovskou komunitu uvnitř jazzového žánru. Typicky se zde odehrávaly diskursivní souboje o čistotu žánru a probíhala kritika jeho „komercializace.“

Toto vymezení ve Spojených státech splňují zejména „revivalistické“ jazzové tituly, které ve 40. letech velmi rychle vznikaly a zanikaly v lokálních hudebních komunitách. Bernard Gendron v tomto období napočítal třináct revivalistických fanzinů v USA a deset v Evropě. Řada z nich fungovala jen dva nebo tři roky.¹⁹ Jazzové fanziny této doby se lišily cílovou skupinou a mírou specializace. Například *H.R.S. Society Rag* (NY, 1938–1941) a *Jazz Information* (NY, 1939–1941) vzešly z komunity sběratelů a posluchačů starších nahrávek, americké *Tempo* (Los Angeles, 1933–1941) či francouzský *Jazz Hot* (od 1935) měly diskografický charakter a byly spojeny se sítí *Hot Clubů*.²⁰ Motivací jejich vzniku byla často nespokojenost s pokrytím jazzu všeobecným, ale i komerčnějším hudebním tiskem (jako *Metronome* nebo *Down Beat*).

16 Stephen DUNCOMBE: *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. New York: Verso, 1997, s. 10–11; Chris ATTON: *Fanzines: Enthusiastic production through popular culture*. In: Chris Atton (ed.): *The Routledge Companion to Alternative and Community Media*. London: Routledge, 2015, s. 438.

17 ATTON 2015 (viz pozn. 16); Justine LARBALESTIER: *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002, s. 22–31.

18 ATTON 2015, s. 438 (viz pozn. 16).

19 GENDRON 1995, s. 51 (viz pozn. 4).

20 David W. STOWE: *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1994, s. 74–75; Ron WELBURN: *Jazz Magazines of the 1930s: An Overview of Their Provocative Journalism*. *American Music* 5 (1987), č. 3, s. 265–266.

V Evropě první jazzové magazíny vznikaly už koncem 20. let: k prvním patří francouzské *Revue du jazz* (1929), *Jazz-Tango-Dancing* (1929) nebo holandský *Jazzwereld* (1930), ovšem jazzu se věnovaly i obecněji zaměřené hudební časopisy.²¹ V Československu, jímž se primárně zabývá tento text, se s jazzem publikum ve 30. letech seznamovalo v obecně zaměřených a lifestyleových tiskovinách, specializovanější reflexe pak mohlo nalézt v profesních titulech (např. *Hudební zpravodaj*) nebo v propagačních časopisech vydávaných monopolním rozhlasem (jako *Přehled rozhlasu a Svět mluví*). Jazzem se zaobíral i krátce vydávaný časopis, zaměřený na moderní tanec (*Dancing*, 1933). Prvním českým časopisem, zaměřeným výhradně na jazz, byl až *Jazz* (vydávaný 1947–1948).²²

Jazzové fanziny v totalitních režimech

Specifickou kapitolou regionu střední a východní Evropy byly jazzové fanziny, které vycházely ilegálně, tedy bez oficiálního povolení úřadů, které bylo k jejich vydávání třeba během nacistického i socialistického režimu. Tyto publikace můžeme označovat za amatérské a neprofesionální ve výše uvedeném smyslu, nad jejich tvůrci se však navíc vznášela hrozba represe, na což se autoři adaptovali různou mírou konspirace. Téma ilegálních jazzových fanzinů je doposud zpracováno velmi málo a (nejen) v evropském kontextu spočívá jen v okrajových zmínkách v obsáhlejších jazzových monografiích.

Ilegálním jazzovým fanzinům v nacistickém Německu se věnuje ve své monografii Michael Kater. Během války zmiňuje celkem tři, ačkoli jich mohlo být více: *Musikalische Feldpost* (1940–1943) vydávaný typickým představitelem swingové mládeže Wernerem Danielsem, *News for Friends of Modern Dance Music* (cca 1943) mladého bubeníka Horsta Lippmanna a *Die Mitteilungen* (od 1942) tria jazzových nadšenců Hanse Blüthnera, Gerda Picka a Dietricha Schulz-Köhna.²³

Tyto válečné fanziny vzešly z prostředí lokálních jazzových klubů nebo neformálních kroužků (Berlín, Düsseldorf, Frankfurt), pro něž bylo typické zakotvení především v nižší střední třídě, elementární znalost angličtiny a orientace na anglofonní kulturu. Jednalo se o silně maskulinní komunitu teenagerů a dvacátníků, na rozdíl od britského prostředí v ní ale Kater nenachází znaky generační či politické vzpoury: podle něj šlo o mládež respektující hodnoty

21 WELBURN 1987, s. 256 (viz pozn. 20).

22 JOSEF KOTEK: *České a slovenské časopisy 1889–1963 věnované zábavné, taneční a jazzové hudbě a hospodářským, stavovským i sociálním otázkám jejich provozovatelů a zprostředkovatelů*. *Hudební věda* 2 (1965), č. 1, s. 116–141.

23 KATER 1992, s. 120–121, 197–199 (viz pozn. 7); BERND HOFFMANN: *Die Mitteilungen – Anmerkungen zu einer „verbotenen“ Fanpostille*. In: Wolfram Knauer (ed.): *Jazz in Deutschland*, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 4. Hofheim: Wolke Verlag, 1996, s. 93–136.

svých rodičů, jež byla vůči panujícímu režimu spíše indiferentní. Zdá se, že poslech jazzu a formální oblečení bylo pro tuto skupinu spíše statusovým symbolem než výrazem odporu.²⁴

Zmiňované fanziny vycházely nanejvýše v desítkách kusů, přičemž byly určeny buď blízkému okruhu známých (Lippmannův případ), nebo jazzovým fanouškům v řadách Wehrmachtu (další dva uvedené ziny). Odběratelé v řadách armády se nacházeli v různých částech Evropy, což dodávalo obsahu určitý mezinárodní rozměr. Typické pro tyto listy bylo přebírání informací ze zahraničního tisku a rádia a také jistá opatrná ironie (nikoli otevřená kritika) vůči režimu.

Z výše uvedených jazzových fanzinů byl ve své době odhalen jeden: Horst Lippmann byl několik týdnů vězněn za protirežimní propagandu ve svém newsletteru, poslech zahraničního rozhlasu a propagaci jazzu. Podle pamětníků však větší riziko podstupoval kolektiv autorů kolem Dietricha Schulz-Köhna (*Die Mitteilungen*), neboť pro tisk používal přídělý papír, určené armádě.²⁵

V komunistickém kontextu byl nedávno krátce popsán případ ilegálního fanzinu *Jazz Cool*, vydávaného v letech 1962–1963 rumunským studentem (později publicistou) Cornelem Chiriadem. Chiriad byl od počátku 60. let sledován tajnou policií Securitate pro své protirežimní výroky a kritiku oficiálního přístupu k jazzu. Případ fanzinu *Jazz Cool* je pozoruhodný v několika ohledech. Jednak proto, že represe vůči Chiriadovi se odehrávala v době, kdy už se v jiných socialistických zemích psalo o jazzu relativně otevřeně, dále proto, že byl vydávaný na periferii země (město Pitești) a dále způsobem autorovy sebeobhajoby. Chiriad se totiž u výslechu obhajoval velice podobně, jako tomu bylo v jiných podobných případech v socialistickém bloku: poukazem na „proletářské“ kořeny jazzu a nutností kritiky komerční („ne-jazzové“) hudby.²⁶

Sovětský svaz měl dlouhou tradici překladů zahraniční literatury, publikované neoficiálně (samizdat), což se týkalo i publikací o jazzu. V případě neoficiálních periodik o jazzu je však popsáno velmi málo případů. K těm nejznámějším patří bulletin *Kvadrat (КВАДРАТ)*, spjatý s komunitou stejnojmenného leningradského jazzového klubu. Na rozdíl od jiných výše uvedených případů se jednalo o ročenku, která původně vycházela oficiálně jakožto bulletin Leningradského jazzového festivalu v letech 1965 a 1966. První čísla (zřejmě dvě) vydávala místní buňka Komsomolu, následně magazín vycházel neoficiálně, ovšem pod krytím původní organizace: údajně pod podmínkou, že nebude šířen mimo oblast Leningradu. Po odhalení samizdatu bylo jeho vydávání přesunuto do Novosibirsku. *Kvadrat* měl spíše elitní charakter, přiná-

24 KATER 1992, s. 82–85 (viz pozn. 7).

25 Tamtéž, s. 198–199.

26 Claudiu OANCEA: *Rocking Out Within Oneself: Rock and Jazz Music between the Private and the Public in Late Socialist Romania*. In: Tatiana Klepikova – Lukas Raabe (eds.): *Outside the “Comfort Zone”: Performances and Discourses of Privacy in Late Socialist Europe*. Munich: De Gruyter Oldenbourg, 2020, s. 145–172.

šel recenze a kritiky předních sovětských jazzových expertů. Vycházel údajně v nákladu 50–100 kusů.²⁷

V pozdní fázi socialistického režimu je dobře popsán případ české Jazzové sekce, jež pod oficiálním zaštitěním vydávala alternativní literaturu a rovněž bulletin *Jazz* (1972–1980). Produkce Jazzové sekce bývá označována za semi-samizdat, neboť pod oficiálním krytím a legálními prostředky vzdorovala cenzuře a vydávala literaturu, která v běžných vydavatelstvích nemohla vyjít.²⁸

Prameny ke studiu fanzinů

České jazzové fanziny, které níže analyzuji, jsem ve všech případech získal ze soukromých sbírek, většinou z pozůstalostí jejich tvůrců (publicistů Lubomíra Dorůžky, Stanislava Titzla a Antonína Truhláře). Pokud je mi známo, výtisky existují většinou v jednom až dvou exemplářích, jedná se tedy o dosti cenný pramenný materiál. Ačkoli v České republice už existují instituce, mapující historii populární kultury za socialismu (Popmuseum, Archiv českých a slovenských subkultur) nebo samizdatu (*Libri prohibiti*), žádná z nich tyto neoficiální jazzové tiskoviny nemá ve svých fondech, což se týká i veřejných knihoven. Nakonec se po delším pátrání v soukromých sbírkách podařilo získat téměř všechna čísla zmiňovaných jazzových fanzinů.

Hlavní přínos této práce spatřuji v tom, že poprvé analyzuji obsah těchto zinů z primárních zdrojů. Doposud na tyto tiskoviny odkazovaly pouze některé sekundární prameny (jako paměti tvůrců, přehledové práce), většinou ale nebylo známo, kde se tyto fanziny nacházejí či zda se zachovaly. Nevýhodou této práce je, že kontext a podmínky vzniku těchto fanzinů lze osvětlit jen do určité míry. Všichni jejich tvůrci už nejsou naživu, a tak lze okolnosti tvorby těchto tiskovin analyzovat jen na základě jejich obsahu či autobiografických pramenů, pokud je autoři po sobě zanechali. Ve veřejných archivech se mi k těmto ilegálním zinům podařilo najít jen minimum informací, týkající se zejména represe, výpovědní hodnota těchto pramenů je tak omezená.

Ačkoli se okrajově zmíním i o jiných titulech, dále se zaměřuji primárně na *Okružní korespondenci*, jež vznikla v závěru války v Protektorátu Čechy a Morava a vycházela i krátce po válce (1944–1946), *Boptime*, který vycházel v pozdní fázi stalinismu v Praze (1951–1952) a *Jazz Express*, který vycházel v Československu v „období tání“ (1955–1958). Porovnání jazzových fanzinů v různých

27 S. Frederick STARR: *Red and Hot: the Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. New York: Oxford University Press, 1983, s. 277; Heli REIMANN: *Tallinn '67 Jazz Festival: Myths and Memories*. London: Routledge, 2022, s. 50.

28 Viz např. Peter BUGGE: *Normalization and the Limits of the Law: The Case of the Czech Jazz Section*. *East European Politics and Societies* 22 (2008), č. 2, s. 282–318; Peter MOTYČKA: *The Jazz Section – A Platform of Freedom in Czechoslovakia*. In: Gertrud Pickhan – Rüdiger Ritter (eds.): *Jazz Behind the Iron Curtain*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, s. 215–222.

časových obdobích napříč dvěma totalitami dodává analýze plasticitu, které by nebylo možné dosáhnout analýzou jednoho titulu.

Jazz za okupace: odsudky i cílené využití

Navzdory obecnému smýšlení byl přístup nacistických okupačních úřadů v Čechách a na Moravě (1939–1945) vůči jazzu relativně mírný. Jazz byl sice propagandou vykreslován v negativním světle, byly cenzurovány texty písní (jako veškerá kulturní produkce), byly zakazovány skladby angloamerických autorů apod. Nicméně během celé války se jazz v Protektorátu běžně hrál a referoval o něm také denní tisk. Na rozdíl od situace v Říši, kde byla swingová mládež vystavena značné represi, se okupační úřady v Praze spokojily s pouhým monitoringem tohoto fenoménu.²⁹

Historik Petr Koura tento „dvojkolejný“ přístup k jazzu v Říši a na okupovaném území Čech a Moravy vysvětluje tím, že v nacistickém pojetí mělo české území fungovat hlavně jako rezervoár pracovní síly pro válečný průmysl. Pokud bylo obyvatelstvo loajální, nebo alespoň politicky indiferentní, mělo mu být poskytnuto sociální zabezpečení, ale i zábava a povyražení po práci. To se týkalo i hudby, která byla v Říši považována za „zvrhlou“. Další důvod relativní shovívavosti vůči „jazzem opojené“ české mládeži spatřuje Koura v tom, že nároky kladené na „novou německou mládež“ a tu českou se diametrálně lišily. Zatímco ta německá měla být vrstvou vyvolených a také ideologicky pevných, česká mládež měla být postupně poněmčena nebo přesídlena a ideologické nároky na ni nebyly tak vysoké.³⁰

Přesto některé administrativní zásahy na jazz a jeho příznivce nepochybně dopad měly. Šlo například o zákazy tance (obecně, nejen swingu), ke kterým v průběhu války došlo celkem čtyřikrát v souvislosti s postupem na frontě, omezování určitých tanečních figur v tanečních školách nebo zavírání některých restaurací a kaváren, které byly shledány nepodstatnými „pro vítězství říše.“³¹ Jazz a nenáročná populární hudba na druhé straně byla cíleně využívána k pobavení nuceně nasazených dělníků, tedy především pracující mládeže, ať už na území Protektorátu nebo v Říši. Hudební program zde měli na starost jak amatéři z řad nuceně nasazených, tak profesionálové.³² Koncem války měla swingová hudba v Protektorátu širokou základnu, byť soustředěnou hlavně v generaci dvacetiletých.³³

29 Petr KOURA: *Swingari a potápky v protektorátní noci*. Praha: Academia, 2016, s. 658, 673–685.

30 Tamtéž, s. 659–662.

31 Tamtéž, s. 685–704.

32 Tamtéž, s. 734–735.

33 Lubomír DORŮŽKA – Ivan POLEDŇÁK: *Československý jazz: Minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967, s. 72–73.

Okružní korespondence (1944–1946)

Nejznámější český válečný jazzový fanzin Okružní korespondence (OK) bývá někdy označován za „ilegální časopis“.³⁴ Zde je třeba podotknout, že jeho „ilegalita“ nespočívala v obsahovém zaměření, neboť jazz v Protektorátu zakázán nikdy nebyl. A rozhodně neobsahoval ani jakékoli útoky vůči okupačnímu režimu, které známe z ilegálních tiskovin odbojových skupin.³⁵ Na druhé straně jakékoli vydávání neoficiálních tiskovin během války představovalo jistou formu rezistence, neboť veškerý legální tisk měl být podroben cenzuře a kontrole okupačních úřadů. Vydávání tiskovin mimo tento systém představovalo značné riziko.³⁶

Nulté číslo Okružní korespondence vyšlo sice v říjnu 1944, nicméně kořeny tohoto fanzinu jsou starší a mají původ v soukromé korespondenci dvou zhruba dvacetiletých fanoušků jazzu, Milouše Vejvody a Lubomíra Dorůžky. Impuls vzešel od prvního z nich, když si zhruba v létě 1943 podal do Národní politiky inzerát s žádostí o výměnu literatury o jazzu. Dorůžka na inzerát odpověděl, z čehož se vyvinula několikaletá, velmi intenzivní korespondenční výměna názorů na jazz v tehdejší protektorátu i ve světě. Výměnou nahrávek a starších jazzových časopisů suplovali relativní deficit v přísunu aktuálních informací ze zahraničí. Například Milouš Vejvoda v jednom z dopisů psal, že po večerech listuje svými čtyřmi výtisky *Melody Makeru* z roku 1937: „Mám (je) již důkladně přelouskány a toužím po tom, přelouskat i další. To bylo důvodem objednání snad na pohled beznadějného insertu.“³⁷

Soukromá korespondence dvou mladíků nabývala na rozsahu i intenzitě, ovšem přerodu ve veřejný „časopis“ stála v cestě řada překážek. Autoři později zmiňovali zejména způsob financování a rozmnožování, akvizici adres zájemců a také čas: jeho množství bylo značně omezené, neboť oba fanoušci byli nuceně nasazení a koničku se mohli věnovat jen po večerech a v neděli.³⁸

Už v zárodečné fázi vzniku fanzinu si byli jeho autoři vědomi jistých rizik, plynoucích z rozmnožování tiskoviny mimo dosah oficiální cenzury. Vysvítá to i z některých soukromých dopisů:

34 Tamtéž, s. 71.

35 KOURA 2016, s. 575–576 (viz pozn. 29).

36 Srov. Pavel JANÁČEK – Volker MOHN – Tomáš PAVLÍČEK: *Protektorát Čechy a Morava: expanze cenzury, plánování literatury (1939–1945)*. In: Michael Wögerbauer – Petr Píša – Petr Šámal – Pavel Janáček (eds.): *V obecném zájmu: Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 924–930; Jakub KONČELÍK: *Kvantitativní obsahová analýza protektorátních tiskových porad*. In: Barbara Köpplová – Jan Gebhart – Jitka Kryšpinová (eds.): *Řízení legálního českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Karolinum, 2010, s. 70–75.

37 Dopis Milouše Vejvody (Kopisty) Lubomíru Dorůžkovi (Praha). 15. 8. 1943. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

38 Okružní korespondence 2 (20. 9. 1945), č. 7, s. 1. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

„Není možné OK rozmnožovat v nějakém úřadě nebo kanceláři a platit za to, jak jsme zamýšleli, neboť tyto úřady musí vše, co tisknou, zasílat k cenzuře – a nemůžeme doufat, že censor bude mít naši OK za natolik důležitou, aby ji pustil do tisku.“³⁹

„Z hochů pro jazz korespondenci by přicházel v úvahu onen z Rychnova nad Kněžnou. Mají tam prý časté schůzky u gramofonu, tak snad bude vesele debatit. Brandýs nad Labem je pro tento účel ztracen, jelikož se *bojí* (kurzíva PV).“⁴⁰

V korespondenci dvou nuceně nasazených, mezi Prahou a Kopisty u Mostu, se nejpozději od března 1944 vynořují debaty o směřování „časopisu“, ale hlavně zisku potenciálních příspěvatelů i odběratelů. Šlo o neoficiální aktivitu, takže je zřejmé, že obojí probíhalo hlavně v linii přátel a známých, a tedy poměrně pomalu. Nechyběly slepé uličky a zklamání: „Onoho studenta nepřivedu, protože nemá hlubších vztahů k jazzu a jeho zájem je dle mého názoru dost povrchní. Ale trochu tomu rozumí a má talent pro psaní a povídání, tak jsem ho chtěl vyzvat k nějakému příspěvku.“⁴¹

Smyslem OK bylo od počátku propojit pražské jazzové centrum s fanoušky v regionech – právě jim měl list především sloužit. Vedle kontaktů prostřednictvím blízkých či vzdálenějších známých zde byl pokus získat odběratele veřejně, prostřednictvím inzerce v nedělním Českém slově, hledajícím „opuštěné jazzofily“. Nebyl však příliš úspěšný, tímto způsobem se prý podařilo získat jen dvě adresy.⁴² Větším impulsem ke spuštění celého podniku bylo Defilé amatérských tanečních jazz orchestrů, což byla přehlídka amatérských souborů, již Petr Koura nazval „paradoxem okupační politiky“.⁴³ Plně se zde projevila síla amatérského jazzového hnutí a akce ve dnech 17. a 26. června 1944 se účastnilo 6 pražských a 14 regionálních swingových kapel. Zúčastněným kapelníkům autoři následně rozeslali dotazník s dopisem a většina přislíbila účast. Celkově bylo do podzimu 1944 získáno 15–20 adres, akvizice dalších příznivců směrem od kapelníků pak zaručovala napojení na lokální scény a řetězové nabalování dalších zájemců.⁴⁴ Pro srovnání těsně po válce rozmnoženina vycházela v nákladu 300–400 výtisků.⁴⁵ Nicméně dosah jednotlivých čísel byl patrně větší,

39 Dopis Lubomíra Dorůžky (Praha) Milouši Vejvodovi (Kopisty). 30. 11. 1944. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

40 Dopis Milouše Vejvody (Kopisty) Lubomíru Dorůžkovi (Praha). Nedatováno, zřejmě jaro 1944. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

41 Dopis Milouše Vejvody (Kopisty) Lubomíru Dorůžkovi (Praha). 11. 4. 1944. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

42 Okružní korespondence 2 (20. 9. 1945), č. 7, s. 1. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

43 KOURA 2016, s. 704 (viz pozn. 29).

44 Okružní korespondence 2 (20. 9. 1945), č. 7, s. 1. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

45 DORŮŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 72 (viz pozn. 33).

podle pozdějšího odhadu Lubomíra Dorůžky mohlo každý výtisk číst dvacet až třicet zájemců, spjatých s daným lokálním jazzovým centrem (kapelou).⁴⁶

Vzhledem k tomu, že Okružní korespondence nebyla určena do běžné distribuce a vyhýbala se oficiální cenzuře tisku, bylo pro autory zásadní – zejména v období do konce války – zachovávat po formální stránce charakter dopisů, byť určených většímu množství příjemců. Jak uvidíme dále, tento model později převzaly jazzové fanziny v období po roce 1948.

Formálními znaky (osobně laděných) dopisů bylo především úvodní oslovení (Milý kolego, nebo Milý příteli), tykání (Např. Dnes dostáváš do rukou...), místo a datum v záhlaví (Praha), závěrečné rozloučení (Jazzu zdar!) a ručně psaný podpis (nejčastěji Lubomír Dorůžka, Luboš Vorel, Ludvík Šváb). V některých případech bylo na první straně vytištěno i jméno a adresa příjemce.

Kromě toho chybí prvky, které bychom očekávali u klasického časopisu, jako je záhlaví s názvem titulu nebo tiráž. Záhlaví s názvem neobsahují rozhodně válečná vydání a jakýsi náznak záhlaví (kresba trumpetisty s číslem „vydání“) se objevil až u sedmého čísla (20. 9. 1945). Název „Okružní korespondence“ v záhlaví se objevil poprvé v osmém čísle (1. 11. 1945).

Dalším formálním prvkem, který by mohl odkazovat ke struktuře časopisu, jsou graficky a tematicky odlišené rubriky a nadpisy jednotlivých částí. Těmto prvkům se autoři zjevně snaží vyhnout a koncipují dopis jako souvislý, několikastránkový text, členěný pouze (tematicky odlišenými) odstavci. Tato distance od formální podoby časopisu je nejlépe znatelná u nultého a dalších dvou čísel, později se objevuje alespoň oddělení tematických částí přerušovanou čarou. Teprve několik měsíců po válce se rýsuje znatelnější členění „rubrik“ a také nadpisy (Např. Několik zpráv z ciziny, Praha, Šostakovič učí Ameriku...).

S ohledem na možná rizika spojená s šířením tiskoviny autoři také opakovaně instruovali své čtenáře, aby na „dopisy“ odpovídali, byť i jen potvrzením příjmu. Zřejmě i archiv odpovědí měl v případech vyzrazení sloužit jako alibi pro neexistenci formálně neschváleného časopisu. Příkladem budiž apel z druhého čísla:

„Mnozí z našich kamarádů se stále domnívají, že se jedná o nějaký časopis. Opakujeme ještě jednou důrazně: nevydáváme a nechceme vydávat žádný časopis – k tomu bychom ostatně nebyli ani oprávněni. Naše dopisy nechtějí být ničím víc, než tím, čím skutečně jsou: naprosto soukromou korespondencí mladých lidí, kteří mají náhodou společné zájmy. Proto chceme, abys nám na každý dopis odpovídal, proto klademe tolik důrazu na vzájemnost naší korespondence.“⁴⁷

⁴⁶ Lubomír DORŮŽKA: *Panoráma paměti*. Praha: Torst, 1997, s. 91.

⁴⁷ Okružní korespondence 2 (6. 1. 1945), č. 2, s. 6. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

Spolu s hromadně rozmnožovaným hlavním textem rozesílali v některých případech autoři také osobně laděný průvodní dopis. V jednom ze zachovaných exemplářů se snaží jednomu ze čtenářů možná ještě důrazněji připomenout rizika celého podniku. Když chtěl osmnáctiletý mladík z Nové Paky vypomoci s veřejnou propagací OK, byli autoři poměrně nekompromisní:

„Jak pozorujete, mají naše dopisy zcela privátní charakter. Proto se domníváme, že by nebylo právě vhodné, vystavovat je společně s reklamními vývěskami někde za výkladem (...). Její zprávy Vám snad poslouží ve Vaší propagaci dobré taneční hudby a k tomu jsou také určeny, ale užívat přímo O.K. jako propagačního materiálu bychom Vám neradili.“⁴⁸

Mezi říjnem 1944 a únorem 1946 vyšlo celkem 11 vydání Okružní korespondence (včetně nultého „testovacího“ čísla), v proměnlivém rozsahu od čtyř do třinácti stran. První čísla byla rozmnožována v továrně v Praze (snad továrna na letecké motory Walter, kde byl Lubomír Dorůžka totálně nasazený), zřejmě od třetího čísla pak Lubošem Vorlem na cyklostylu v severovýchodních Čechách, podle Dorůžky v méně střežené továrně v Solnici nebo v Kvasínách.⁴⁹

Okružní korespondence vznikala sice v Praze, ale po většinu existence zůstávalo jejím krédem informování jazzových fanoušků na periferii („venkově“). Představa autorů byla, že půjde o symbiotický vztah, kdy čtenáři budou „na oplátku“ za pražské zpravodajství referovat o dění v regionech:

„My ti povíme, co je nového u nás v Praze, a od tebe se chceme dovědět, co se děje u tebe venku.“⁵⁰

„Novým členům na vysvětlenou: Okružní korespondence jsou dopisy informující venkovské zájemce o novinkách jazzového světa.“⁵¹

Dopisy regionálních osobností skutečně v listu vycházely, nicméně představa, že by tyto příspěvky podstatněji dotvářely obsah, se ukázala jako příliš ambiciózní, neboť odezva byla oproti předpokladům menší: „Přesto je ještě mnoho kamarádů, kteří nám na naše dopisy neodpovídají. Tak na náš minulý dopis dostali jsme asi 1/3 odpovědí (...). Cožpak je to taková práce, napsat svoje jméno a adresu na odpovědní lístek a odeslat nám jej do Prahy?“⁵²

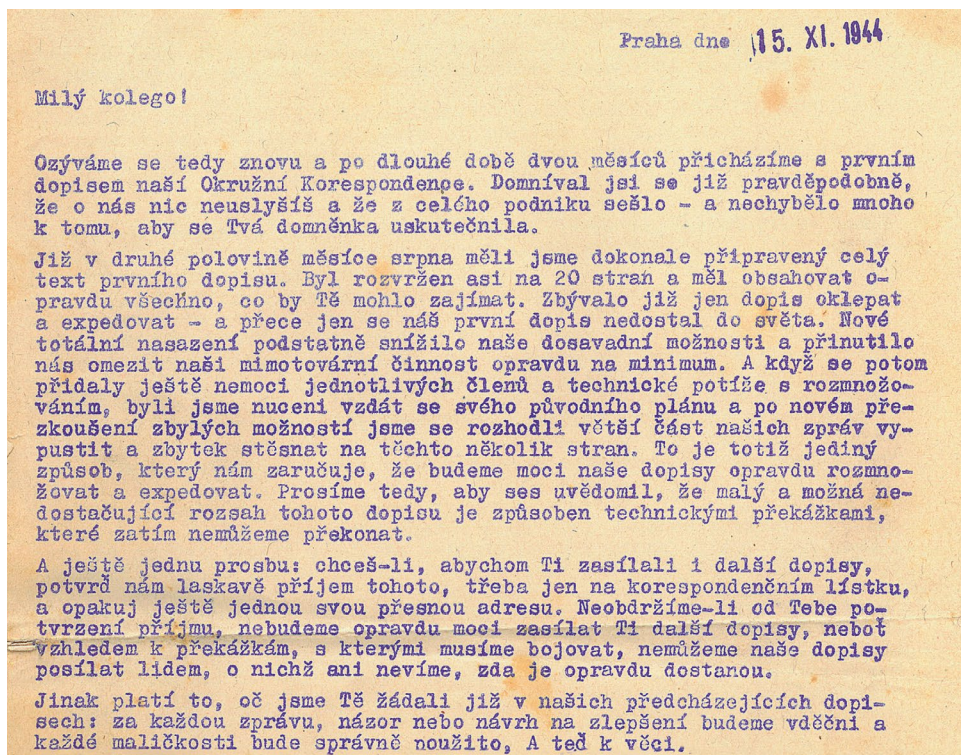
48 Dopis Lubomíra Dorůžky a Ludvíka Švába (Praha) čtenáři Antonínu Truhlářovi (Nová Paka?). 12. 12. 1944. Soukromý archiv Antonína Truhláře.

49 DORŮŽKA 1997, s. 91 (viz pozn. 46).

50 Okružní korespondence 2 (6. 1. 1945), č. 2, s. 6. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

51 Okružní korespondence 2 (1. 11. 1945), č. 8, s. 1. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

52 Okružní korespondence 2 (14. 7. 1945), č. 6, s. 2. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.



Obr. I První číslo Okružní korespondence z 15. II. 1944

Repro: Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky

Teprve v závěru fungování OK bylo ohlášeno rozšíření působnosti také na Prahu, což bylo zdůvodněno nutností získat větší množství členů (neboli jinak: dobrovolných finančních příspěvků).⁵³ Jistý vhléd do distribuce čtenářské obce poskytuje unikátní seznam části odběratelů, který se zachoval v archivu Lubomíra Dorůžky.⁵⁴ Obsahuje 78 jmen s adresami a také výši zaslaných dobrovolných příspěvků. Ze seznamu nelze vyčíst nějakou zřetelnou tendenci, nicméně je patrné, že příjemci byli hlavně z menších českých měst (méně už z Moravy), přičemž z Prahy jich pocházela zhruba čtvrtina. Dle výše příspěvků je ovšem jasné, že z Prahy pocházelo ekonomické gros fanzinu; šlo o „elitní“ předplatitele, kteří přispívali nejvyššími částkami (od 300 do 1000 korun). Šlo např. o zpěváka a nakladatele R. A. Dvorského, hoteliéra Karla Šroubka, skladatele Jiřího Traxlera nebo vydavatelství Ultraphon. Zejména ze strany nakla-

53 Okružní korespondence 2 (10. 12 1945), č. 9, průvodní dopis. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

54 Seznam dobrovolných příspěvků, z nichž byla Okružní korespondence financována (cca 1944-1945). Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

datelů nemuselo jít o zcela nezištný krok, neboť jejich hudebniny/nahrávky byly na stránkách OK často recenzovány.

U válečných čísel Okružní korespondence je znát relativně větší izolovanost v přísunu zahraničních informací. Nevycházely zde překlady a akcent byl kladen vyloženě na lokální události a hudebniny. Příznačný je v tomto ohledu miniprofil „otce blues“, skladatele W. C. Handyho z druhého čísla. V závěru článku se o něm píše v minulém čase a je zmíněno, že autorům není známo, zda ještě žije (zemřel až v roce 1958).⁵⁵ Podobně nekrolog saxofonisty Leona „Chu“ Berryho vyšel se čtyřletým zpožděním.⁵⁶

Toto se mění několik měsíců po válce a postupně v obsahu přibývají citace nebo i celé překlady článků ze zahraničních časopisů. Od podzimu 1945 se tak objevují např. úryvky z amerických časopisů Esquire, Downbeat či Vogue a ve dvou číslech jsou citována první poválečná vydání francouzského magazínu Le Jazz Hot. Z posledně zmiňovaného titulu pochází i shrnující informace o úmrtích jazzových hudebníků v posledních letech, jež má doplnit deficit informací ve válečném období.⁵⁷ Není zcela zřejmé, jakým způsobem autoři zahraniční literaturu v tomto období získávali. Určitou možnost představovaly kontakty s vojáky v americké zóně kolem Plzně, ale během války nebyly zcela zprůhledněny ani korespondenční kontakty, zejména s evropskými jazzovými fanoušky a publicisty. V případě Le Jazz Hot šlo zřejmě o autorské výtisky, zaslané Lubomíru Dorůžkovi za články publikované v tomto francouzském časopise.

Třetí republika a sny o jazzovém časopise

V období „třetí republiky“ v ČSR (1945–1948) začal jazz opět výrazněji pronikat na stránky denního tisku a časopisů. Šlo především o pravidelnou nedělní jazzovou rubriku v deníku Mladá fronta, ale jazzu se věnovaly také týdeníky, jako MY (46, 47...), Kino, Kulturní politika, měsíčník Tempo a další.

Snahou jazzofilů přesto bylo získat nějakou ucelenou platformu, nejlépe monotematický časopis, v němž by bylo možné se jazzu věnovat soustavněji. Bylo to znát i ze zmínek v několika poválečných číslech Okružní korespondence. Její autoři byli plni naděje, vyjednávali s úřady a dosavadní formu hromadné korespondence vnímali jako přechodný stav:

„Za války jsme propagovali něco, co bylo z oficiálních míst potíráno a co bylo, ne-li přímo zakázáno, tedy alespoň nežádoucí. Nyní je situace zcela odlišná. Příslušní referenti Ústřední rady odborů a Svazu české mládeže, dvou našich

55 Okružní korespondence 2 (6. 1. 1945), č. 2, s. 6. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

56 Okružní korespondence 2 (14. 7. 1945), č. 6, s. 7. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

57 Okružní korespondence 2 (10. 12. 1945), č. 9, s. 3–4. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

největších organizací, s nimiž musí každý pokus o regulaci naší taneční hudby počítat, jsou o naší činnosti informováni a budou nám vycházet vstříc.⁵⁸

Programové texty z této doby mají mobilizační charakter, zdůrazňující nutnost zvýšeného organizačního úsilí a propagaci jazzu na veřejnosti:

„Naše dopisy nejsou a nechtějí být žádným časopisem. Mají jen připravit půdu pro organisování všech přívrženců moderní taneční hudby, chtějí je spojit, sjednotit a vytvořit pevný kádr, o nějž se bude moci opřít kterákoliv akce, která to bude myslit s jazzem dobře – ať to bude odborný časopis, jazzová sekce Gramoklubu, odborová organizace či cokoliv jiného.“⁵⁹

Zde je třeba zdůraznit jistou kontinuitu mezi neoficiální aktivitou Okružní korespondence, jejíž kořeny jsou v posledních dvou letech války, a „síťováním“ jazzových příznivců v těsně poválečném období. Byla zde personální kontinuita tvůrců i překryv publika. Například pisatelé OK byli aktivní v obnovené organizaci Gramoklubu a později v jeho časopise Jazz (1947–1948). Velmi cennou se stala také databáze adresátů OK: spolu s desátým – tedy posledním – vydaným číslem jim byla zaslána přihláška do nového spolku Gramoklub a také první číslo jeho Členského zpravodaje. Ambicí autorů bylo do Gramoklubu přivést „celý kádr naší bývalé OK.“⁶⁰

Databáze někdejších příjemců OK však byla využívána i později. Například svazácký deník *Mladá fronta* na část těchto adres velmi pravděpodobně rozeslal oznámení o spuštění nedělní jazzové rubriky, redigované Janem Rychlíkem a Lubomírem Dorůžkou od května 1947.

Toto oznámení – zachované v pozůstalosti publicisty Antonína Truhláře – je ukázkou velmi dovedného marketingu, který měl příjemce přivést mezi předplatitele *Mladé fronty*. Jeho efektivita je dána hlavně adresností; obrací se nikoli na obecně vymezené publikum, ale na jazzové příznivce, bývalé předplatitele OK: „Vážený pane, víme, že jste vždy projevoval živý zájem o otázky jazzu a dobré moderní taneční hudby a že jste těžce nesl, že situace této hudby u nás nebyla právě příznivá.“⁶¹ V závěru oznámení slibuje, že se deník stane tribunou jazzových příznivců a bude bojovat za jejich „oprávněné požadavky“ u rozhlasu, Gramofonových závodů apod. A pochopitelně apeluje na předplacení novin.

Dalším příkladem využití databáze OK je dopis Ludvíka Švába z 24. února 1947, adresovaný někdejším příjemcům a označený jako „důvěrný“. List má

58 Okružní korespondence 2 (14. 7. 1945), č. 6, s. 1. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

59 Okružní korespondence 2 (20. 9. 1945), č. 7, s. 7. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

60 Okružní korespondence 3 (20. 2. 1946), č. 10, s. 1. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

61 *Nabídka předplatného Mladé fronty*. Nedatováno, patrně duben 1947. Soukromý archiv Antonína Truhláře.

opět apelativní charakter; jedná se de facto o lobbing za udržení nedávno spuštěného pořadu Cesta jazzu na rozhlasových vlnách. Postoj jazzových fanoušků k rozhlasu byl v této době velmi kritický, zejména proto, že se tomuto žánru věnoval málo, nesoustavně a mnohdy v nočních hodinách.⁶² Tento rezervovaný postoj je znát i z tohoto Švábova dopisu, ale jeho hlavním smyslem je apel na někdejší čtenáře OK, aby do rozhlasu psali, a pomohli tak udržet pořad v éteru. Jinak – varuje Šváb – převáží negativní odezva „zuřivých odpůrců jazzu, „pivních tatíků“, milovníků „lidovek“.“⁶³

Na někdejší Okružní korespondenci se však odvolávali i někteří odpůrci „příliš unáhleného“ etablování specializovaného jazzového tisku v dobách poválečného nedostatku. Například jeden z autorů časopisu Svět práce kritizoval vznik nového časopisu Jazz (1947) hlavně z hospodářských důvodů a poukazoval, že model cyklostylované Okružní korespondence by byl, alespoň prozatím, dostačující:

„(OK) měla dobrý obsah a vystačila plně. Jsem přesvědčen, že v době, kdy máme opravdu tolik nesnází s papírem, by graficky dosti náročný a na dobrém papíře tištěný časopis byl ještě trochu počkal. Rád bych řekl přátelům – a mám je mezi přívrženci jazzu – že v době, kdy se naši mladí musí učit z cyklostylovaných učebnic, by snad byl postačil i cyklostylovaný jazzový časopis.“⁶⁴

Na tuto námitku ostře reagoval skladatel Jan Rychlík, jeden z okruhu autorů OK, v Mladé frontě. Připomněl náročnost podmínek, za kterých OK vznikala: „Cyklostylovaná korespondence vycházela za značných obětí a vyžadovala neúměrného času. Nesměly za ni být požadovány peníze a byla zasílána jako soukromá. Kdyby pan -nn- (autor článku, pozn. autor) chtěl strávit několik hodin denně prací na cyklostylu a pak napsat na velké obálky několik set adres a každou z nich ofrankovat pěti korunami, které by šly z jeho vlastní kapsy, dodáme mu milerád materiál.“⁶⁵

Pozoruhodné však je, že argumentuje i nutností zákonné kontroly, jíž by nadále soukromě rozmnožované dopisy unikaly: „Takto rozmnožovaná korespondence by ovšem unikala kontrole veřejnosti a zákona, takže veřejnost i zákon by mohly právem zasáhnout. Kromě toho je celá věc nevhodná, protože není možno využít plně možností odbytu.“⁶⁶

62 Viz např. Mírko OČADLÍK: *O humoru a jazzu*. Kulturní politika 1 (8. 12. 1945), č. 9, s. 5 a reakce Jiří TRAXLER: *Jazz v rozhlase*. Kulturní politika 1 (12. 1. 1946), č. 13, s. 7.

63 Dopis Ludvíka Švába (Praha) Antonínu Truhlářovi (Nová Paka). 24. 2. 1947. Soukromý archiv Antonína Truhláře.

64 NN: *Ještě jeden časopis*. Svět práce 3 (3. 7. 1947), č. 27, s. 5.

65 Jan RYCHLÍK: *Maskovaný nepřítel*. Severočeská Mladá fronta 3 (5. 7. 1947), č. 156, s. 7.

66 Tamtéž.

Tažení proti jazzu po roce 1948 a návrat nezávislých fanzinů

Pozici jazzu v Československu po komunistickém převratu v roce 1948 nelze oddělit od komplexní proměny politického a ekonomického systému, ke které v těchto letech došlo. Zestátnění gramofonového průmyslu, likvidace spolků i řady soukromých podniků, omezování dovozu zahraničního tisku, vznik státních zprostředkovatelských agentur, podřízení kulturní politiky idejím socialistického realismu... to vše mělo dopad na praktické působení jazzových hudebníků i publika.

Pro celé období státního socialismu platí, že jazz žádným oficiálním výnosem zakázán nebyl. Jazz a jeho příznivci však nepochybně stigmatizováni byli, jednak na ideologické frontě v médiích a v oficiálních projevech, jednak administrativními zásahy (zřizovatelé, pořadatelé, rozhlas apod.), jež omezovaly pracovní uplatnění jazzových hudebníků.

Protijazzové tažení v ČSR vyvrcholilo s jistým odstupem od srovnatelných kampaní v Sovětském svazu, nicméně základní narativy byly velmi podobné. Šlo o součást soustavnějšího boje proti formalismu, kosmopolitismu a ideologickému vlivu západní kultury.⁶⁷ V ČSR za vrchol tohoto boje proti jazzu můžeme považovat zhruba léta 1950–1953. V této době vymizela z médií klasická jazzová publicistika, a pokud se o jazzu referovalo, bylo to v negativním světle, ať už v tisku obecném či expertním (jako Lidová tvořivost či Hudební rozhledy).

V dobové stalinské kritice je jazz svou podstatou reakční formou, vyjadřující zájmy buržoazie. Čeští publicisté zde hojně odkazovali na sovětské vzory, jako např. Viktora Gorodinského. Koncentrovaně tyto názory vyjadřuje např. Milan Bartoš: „Jazz je zvláštní hudební žargon, který si vytvořila buržoazie pro hudební vyjadřování kosmopolitismu jakožto produktu své třídní ideologie. Specifické výrazové prostředky jazzu jsou deformací a vulgarisací krásného hudebního jazyka, který lidstvo rozvíjelo a obohacovalo po celá staletí. Jazzový orchestr je pak výrazový aparát, který umožňuje co nejlépe a nejpůsobivěji vyjadřovat kosmopolitické ideje v hudebním rouše.“⁶⁸

V raných 50. letech jazzová komunita pochopitelně přišla o možnost svobodně sdílet své názory, vedle řady jiných koncem roku 1948 zanikl také časopis Jazz (1947–1948). Vydavatelé neoficiálních tiskovin, o kterých bude dále řeč, se vystavovali riziku postihu zejména z toho důvodu, že časopisy mohly nadále vydávat jen státem schválené organizace (státní, odborové, kulturní

67 Srov. STARR 1983, s. 210–224 (viz pozn. 27); Heli REIMANN: *Late-Stalinist ideological campaigns and the rupture of jazz: 'jazz-talk' in the Soviet Estonian cultural newspaper "Sirp ja Vasar"*. *Popular Music* 33 (2014), č. 3, s. 509–529; Dominik ZELINSKY: *The music of the dying class: jazz as the impure sacred in Stalinist Czechoslovakia*. *American Journal of Cultural Sociology* 10 (2022), č. 2, s. 248–264.

68 Milan BARTOŠ: *O problematice hudebních souborů: Z referátu na bratislavské konferenci*. *Lidová tvořivost* 3 (říjen 1952), č. 10–11, s. 407.

apod.), přičemž na jejich provoz dohlíželo ministerstvo informací a osvěty (zákon č. 184/1950 Sb.). Z vydávání časopisů i dalších médií tedy byly vyloučeny soukromé osoby, posláním tisku měla být také podpora budovatelského úsilí. Podobná ustanovení se vztahovala na vydávání knih a hudebnin (zákon č. 94/1949 Sb.). V neposlední řadě celé vydavatelské odvětví bylo postupně podrobováno cenzuře.

Neoficiální kulturní tiskoviny, které tomuto dohledu vzdorovaly, se začaly objevovat už po roce 1948⁶⁹ (v roce 1949 také vyšlo jediné číslo jazzového fanzinu Oldtimer, viz dále). Jak uvidíme dále, pro jazzové fanziny 50. let je typické, že nejsou otevřeně protirežimní a prakticky v nich nenajdeme žádné odkazy k dobové politické realitě. Teprve v pozdějším období „tání“ ve fanzinech nalezneme kritiku stalinských odsudků jazzu (Jazz Express, od 1955). Na druhé straně dokládají, že z jazzového hlediska nešlo ani o úplné „období temna“, neboť reflektují živé jazzové dění jak na veřejných vystoupeních, tak na soukromých akcích.

Boptime (1951–1952) a pokračování „hry na dopis“

Fanzinu Boptime vyšlo celkem deset vydání, a to mezi říjnem 1951 a zářím 1952. Na rozdíl od OK byl Boptime těsněji spjat s komunitou aktivních jazzových hudebníků: z tohoto prostředí vzešel a mezi nimi byl primárně rozšiřován.

Kořeny Boptimu lze spatřovat v soukromých jam sessions, které od roku 1950 pořádal v Praze basista Luděk Hulan. Ten byl nejen aktivním hudebníkem, ale také velmi iniciativní organizátor jazzového dění už v raných padesátých letech. Improvizovaná setkání hudebníků Hulan pořádal nejprve ve smíchovském Urban Grillu (od podzimu 1950) a od začátku roku 1951 v bytě svých rodičů na Spořilově. Zatímco smíchovským setkáním se říkalo Bop House a šlo především o jam sessions, pozdější soukromá bytová setkání (zvaná Boptóny) propojovala poslech jazzových desek a závěrečné jam sessions.⁷⁰ Někteří z účastníků těchto setkání, často aktivní hudebníci, se později stali přispěvateli Boptimu.

Účastníkem a spoluorganizátorem těchto sessions byl tehdy také hudebník Stanislav Titzl, aktivní v řadě poloprofesionálních orchestrů. Jak později vzpomínal, právě pod vlivem Hulanovy iniciativy začal v létě 1951 uvažovat o vydávání „časopisu“, který by suploval neexistující jazzový tisk:

⁶⁹ PŘIBÁŇ a kol. 2018, s. 22–23 (viz pozn. 12).

⁷⁰ Stanislav TITZL: *Jazz za zavřenými dveřmi*. In: Lubomír Dorůžka – Jaromír Hořec – Josef Kotek (eds.): *Taneční hudba a jazz 1966–67: Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Supraphon, 1967, s. 27; Zora KOLÍNSKÁ: *Očima vzpomínek Ludka Hulana*. Repertoár malé scény 8 (1970), č. 4, s. 2–5.

„Přišel jsem proto na kompromisní nápad vydávat zhruba měsíčně jakousi analogii válečné okružní korespondence s ‚dopisy‘ pořizovanými jen v jednom exempláři a adresovanými příteli Milošovi, v nichž jsem se snažil prostřednictvím překladů i vlastních článků informovat ho o tom, co se děje v jazzu u nás i v zahraničí.“⁷¹

Je tedy zřejmé, že válečná Okružní korespondence byla pro Boptime inspirativní předlohou. Při srovnání s ní jsou zde patrné některé shodné formální prvky, ale i některé rozdíly. Především se zde replikuje model „časopisu jako dopisu“, který měl zřejmě zamezit postihu v případě vyobrazení mimo úzký okruh příjemců. V průvodním dopise k prvnímu číslu tedy opět nechybí oslovení a dokonce vysvětlení, že se vlastně jedná o odpověď na prvotní dopis adresáta: „Milý Miloši, děkuji Ti za Tvůj dopis. Žádal jsi mně (sic) v něm, abych Ti občas napsal, co je nového ve světě jazzu. Rozhodl jsem se Ti vyhovět a hodlám jednou za čas (snad jednou za 3–4 týdny) podle volného času Ti napsat dopis, věnovaný pouze otázkám hudby. Jelikož jsem přesvědčen, že se neomezíš jen na čtení, ale že budeš chtít také o některých mých poznámkách diskutovat, budu nazývat dopisy, věnované hudbě ‚Boptime‘ a budu je číslovat, abychom se mohli na zprávy lépe odvolávat.“⁷²

Fanzin je zde tedy opět nazýván dopisem (rovněž v podtitulu je důsledně uváděno „Hudebně informační dopis“), což se v dalších číslech opakuje. Nicméně bez ohledu na tyto „mimikry“ se Boptime formálně podobá časopisu více, než starší Okružní korespondence. Především na první straně je vždy (na rozdíl od OK) graficky velkým písmem vyvedený název a také velká fotografie/kresba s datem vydání evokuje titulní stranu časopisu. „Hra na dopis“ prakticky končí na dalších stranách, protože ty obsahují klasické články s graficky zvýrazněnými titulky, fotografie (od druhého čísla) a později i ustálené rubriky. Oslovení konkrétního adresáta („Miloše“) zůstává i v pozdějších číslech jen v průvodním dopise. Charakteru dopisu naopak odpovídá, že jednotlivé články nebývají podepsány, a lze je tak přisuzovat jedinému autorovi (ne vždy tomu tak bylo, přispěvatelů bylo později více).

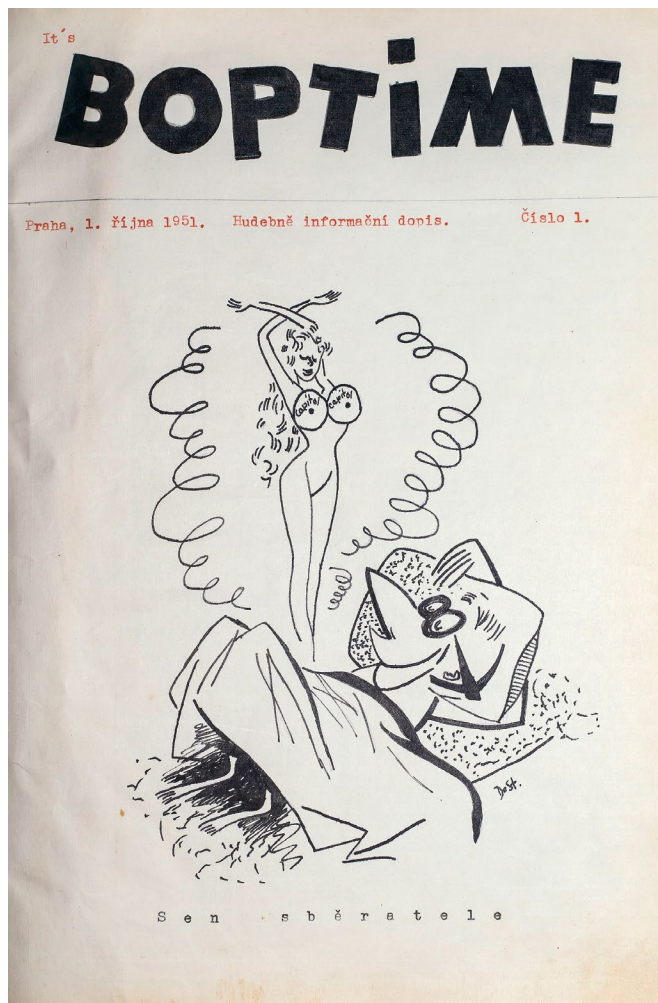
Na rozdíl od OK Titzl tak striktně nelpí na odpovědích adresátů, byť někdy vybízí k diskusi. Dále zdůrazňuje, že „všechny názory zde napsané jsou mými soukromými názory a není vhodné s nimi nikde operovat.“⁷³ Toto upozornění se nicméně dále objevuje jen ve dvou dalších číslech.

Od Okružní korespondence se Boptime lišil způsobem distribuce a zacílením. Boptime nebyl rozeslán poštou, čímž se výrazně snižovaly náklady i možnost vyobrazení, a počet výtisků byl nesrovnatelně menší. Dorůžka s Poledňákem zmiňují, že šlo o jediný výtisk, který „koloval osobní kolportáží mezi

71 TITZL 1967, s. 28 (viz pozn. 70).

72 Boptime 1 (l. 10. 1951), č. 1, strana neuvedena, průvodní dopis Stanislava Titzla.

73 Tamtéž.



Obr. 2 Obálka prvního čísla Boptimu z 1. října 1951
 Repro: Soukromý archiv Marcely Titzlové

předními pražskými orchestry a hudebníci si jej půjčovali „z ruky do ruky“.⁷⁴ Nicméně zdá se, že výtisků vzniklo o trochu více, neboť dnes víme o dvou dochovaných exemplářích v soukromých archívech, a to v dobrém stavu (tedy patrně nerozšiřovaných tímto způsobem).⁷⁵ Jednotlivcům Boptime doručován nebyl a byl půjčován členům větších pražských kapel.⁷⁶ Počet čtenářů se tak dá odhadovat spíše v řádu desítek.

74 DORUŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 107 (viz pozn. 33).

75 Jde o exempláře v archivu Marcely Titzlové (s fotografiemi) a v Jazzové sekci-Artforu (vydání bez fotografií).

76 TITZL 1967, s. 29 (viz pozn. 70).



Obr. 3 Čeští hudebníci coby čtenáři amerického časopisu Metronome. Časopis drží Ludvík Šváb, s tmavými brýlemi Karel Krautgartner
 Repro: Boptime č. 10/1952

Na výrobě Boptimu se podíleli zejména dva lidé. První tři čísla (překlady, autorské články, technická stránka) dělal zřejmě sám iniciátor Stanislav Titzl. Počínaje čtvrtým číslem převzal technickou stránku věci Miloš Bergl, který také dodával část fotografií. Berglův vklad se postupně zvětšoval, neboť Titzl byl časem vytíženější studijními povinnostmi. Zatímco do pátého čísla úvodníky vždy podepisoval Titzl, počínaje šestým číslem je vždy podepisuje Bergl a s tímtož číslem je ohlášeno nové rozdělení rolí: Bergl má na starosti technickou stránku a překlady, zatímco Titzl přispívá články z tuzemska.

Pokud odhlédneme od diskusních příspěvků v pozdějších číslech, podíleli se na výrobě dále Vlastimil Hála a Jiří Bažant (články, překlady, zapůjčení pramenů), Jiří Götz (profily v pozdějších číslech) a také Miroslav Heřmanský a Jiří Holan (zejména fotografie z pražských akcí). Často jde tedy o pozdější aktivní hudebníky či publicisty.

Stanislav Titzl v pozdějších vzpomínkách zmiňuje, že Boptime díky Berglovi vycházel na „kvalitním křídovém papíře“⁷⁷, což lze ale podle dochovaných

77 Tamtéž, s. 28.

exemplářů tvrdit pouze o titulní straně, která je na lesklém fotografickém papíře. Uvnitř jde o běžný papír a text je psaný na stroji, fotografie jsou kopírovány na běžný papír většinou ze zahraničního tisku, nebo jde o originální (většinou české) záběry na foto papíře. I vzhledem k tomu, že na rozdíl od OK nebyl Boptime hromadně rozmnožován, mohl být výtvarně a technicky proveden kvalitněji. Počet stran z počátku kolísal a pohyboval se nejčastěji pod dvaceti stránkami, výrazně se navýšil od sedmého čísla (1. 6. 1952), které mělo 27 stran, poslední (desáté) číslo mělo výjimečně 67 stran.

Titl hlavní význam Boptimu spatřoval ve zprostředkování informací ze zahraničí členům pražských orchestrů. Jak píše, izolace nebyla totální a přístup k zahraničním zdrojům nebyl zcela nemožný, byla zde však patrná jazyková bariéra:

„Já i někteří moji přátelé jsme dostávali i tehdy jazzové časopisy, jako *Metronome* nebo *Down Beat*, a byli jsme proto poměrně dobře informováni, co se v jazzovém světě děje. Nebylo však nejmenší příležitosti rozšířit tyto informace dále a sdělit je těm hudebníkům, kteří neuměli anglicky. Zpráva bylo velmi třeba pro udržení zájmu o jazz, avšak jakákoliv tištěná nebo i rozmnožovaná publikace věnovaná jazzu byla tehdy zcela nemyslitelná.“⁷⁸

Základním prostředkem fanzinu se tedy staly překlady, které tvoří většinu obsahu vydaných čísel (odhadem 70–80 %). Kromě zmíněných amerických časopisů šlo i o překlady z britského *Melody Makeru*, objevila se anketa z francouzského *Jazz Hot*, nebo překlad povídky *The Devil and The Trombone* (Martin Gardner). V mnoha případech ovšem není uveden zdroj nebo autor článku, a tak někdy není možno snadno rozhodnout, zda se jedná o překlad, nebo o původní článek českého autora. Úroveň překladů byla nevyrovnaná a někdy nepřesná.

Co se týče publicistických žánrů, jednalo se nejčastěji o profily konkrétních hudebníků, případně orchestrů, drobné zprávy, kratší recenze, fotoreporty; málo časté byly rozhovory. Na rozdíl od OK v Boptimu málokdy nacházíme delší úvahové nebo programové útvary, které by nějak reflektovaly situaci v dané hudební komunitě. K výjimkám patří úvaha *Otázky kritiky*; o tom, zda jazzová kritika může být „objektivní“, jaké jsou její náležitosti a předpoklady.⁷⁹ Dále úvaha Jiřího Götze o definicích jazzu a jeho vymezení k jiným žánrům⁸⁰ a čtenářské reakce na ni v následujících třech číslech.

78 Tamtéž.

79 ANONYM (zřejmě Stanislav TITZL): *Otázky kritiky*. Boptime 1 (1. 12. 1951), č 3, s. 16–17.

80 Jiří GÖTZ: *Dopis do diskuse*. Boptime 2 (1. 6. 1952), č. 7, s. 9–10.

Reflexe jazzu v období „tání“

Ústup protijazzové socialistické kritiky ve střední a východní Evropě bývá nejčastěji spojován s rokem 1956, po Ženevské konferenci a XX. sjezdu KSSS. Konzervativní post-stalinská kritika v ČSR však ustupovala ze svých pozic velmi pozvolna a její představitelé (jako Dušan Havlíček, Karel Macourek, Milan Bartoš atd.) jazz kritizovali často až do konce 50. let.

Pozoruhodné je, že známky smířlivějšího postoje k jazzu přicházely do ČSR kolem roku 1956 zvenčí, prostřednictvím překladů sovětských, nebo západních „pokrokových“ autorů. V expertní rovině zde patří překlady Dunajevského stati *Palčivé otázky lehké hudby* a studie amerického marxistického teoretika Sidney Finkelsteina *Odyssey jazzu*, publikované v Hudebních rozhledech.

Dunajevskij vytkl předešlému období dogmatismus vkusu a upozornil, že opomíjení toho lepšího ze západního jazzu je chyba. „Nemohu pochopit, proč v naší lehké sovětské hudbě bychom neměli využít bohatých možností jazzové rytmiky, jazzových odstínů, které, dlužno říci, už se projevily a nemohly nemít vliv na všechnu současnou hudbu.“⁸¹ Finkelsteinova stať, kritizující z levicových pozic ahistorismus a nezáměr o sociální otázky u americké jazzové publicistiky, byla pro změnu signálem, že o jazzu je znovu možné psát také bez striktního odsudku, použije-li se k tomu vhodný jazyk. Mohla být přijatelná jak pro konzervativní kritiky předešlého období, tak pro novou generaci jazzových publicistů.⁸²

Zásadní bylo také vystoupení amerického ansámblu Everyman Opera s programem Gershwinovy opery *Porgy and Bess* (1956), již ve Státním divadle v Karlíně zhlédlo 18 tisíc návštěvníků a premiéře přihlíželo také několik členů vlády.⁸³ Veřejně bylo vystoupení Everyman Opery interpretováno jako mezník ve sbližování velmocí, oficiálním zaštitěním akce se však také jazzovým příznivcům otevíraly další diskursivní příležitosti k obhajobám jazzu.

I když o jazzu začínal příznivěji psát denní tisk, první celostátní časopisy o populární hudbě vznikly až mnohem později (1962). Zarytým jazzovým příznivcům tak v druhé půli 50. let nezbývalo než se obracet do zahraničí. Kromě západních stanic zde stěžejní roli gatekeepera sehrál polský časopis *Jazz*, vydávaný od roku 1956 v Gdaňsku.⁸⁴ Polský *Jazz* byl v ČSR snadněji dostupný než západní časopisy, jazyková bariéra zde nebyla tak silná a současně jeho obsah byl do značné míry postaven na reflexi americké scény. Právě tyto okol-

81 Isaak DUNAJEVSKIJ: *Palčivé otázky lehké hudby*. Hudební rozhledy 8 (1955), č. 14, s. 705–707.

82 Sidney FINKELSTEIN: *Odyssey jazzu*. Hudební rozhledy 9 (1956), č. 20, s. 840–843.

83 *Záměr o americkou operu*. Svobodné slovo 12 (8. 2. 1956), č. 34, s. 3.

84 Srov. Artur Mariusz TRUDZIK: *Jazz in Central and Eastern Europe as discussed by Jazz magazine (1956–1959)*. Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej 55 (2020), č. 3, s. 103–124; Marta DOMURAT: *The Jazz Press in the People's Republic of Poland. The Role of Jazz and Jazz Forum in the Past and Today*. In: Gertrud Pickhan – Rüdiger Ritter (eds.): *Jazz Behind the Iron Curtain*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, s. 117–128.

nosti byly trnem v oku některým českým ideologům, kteří polskému časopisu vytýkali revizionismus a nekritický obdiv amerického jazzu.⁸⁵ Jiný dokument z provenience Ideologického oddělení ÚV KSČ přímo polský časopis Jazz obviňuje z odvádění české mládeže od „otázek třídního boje“: „Časopis je vyloženě objektivistický, nevšímá si ideových otázek. U nás má velký vliv na řadu hudebníků i posluchačů.“⁸⁶ Ukazuje se, že tento polský časopis měl na obsah českých jazzových fanzinů velký vliv; jejich autoři z něj čerpali nejen informace z polského prostředí, ale především o americké scéně. Šlo tak o svého druhu „dvojitý překlad“.

Nešlo však jen o přenos jinak obtížně dostupných informací ze Západu. Například pro autora fanzinu Jazz Express plnily překlady z ostatních lidově-demokratických zemí úlohu legitimizačního prostředku. Ve smyslu: „Pokud je možné v Polsku, SSSR nebo NDR jazz provozovat, či je přímo podporován, proč to stále není možné u nás?“ Jinak řečeno, šlo o formu nátlaku a obhajoby jazzu, bez nutnosti odkazů na „podezřelé“ západní vzory.

Jazz Express (1955–1958)

Fanzin Jazz Express patří k nejdéle fungujícím neoficiálním jazzovým tiskovinám, které v ČSR kdy vycházely. Jeho počátky spadají do období post-stalinského tání a současně do doby, kdy se o jazzu u nás stále psalo dosti málo a tzv. členské časopisy při jazzklubech teprve pomalu vznikaly. Jazz Express vycházel většinou měsíčně od května 1955 do srpna 1958, přičemž za tu dobu vyšlo celkem 37 čísel.⁸⁷ Byl strojopisně rozmnožovaný, měl proměnlivý počet stran (od šesti po zhruba šestnáct) a podle jeho autora vycházel v 30 exemplářích⁸⁸, nicméně podle některých pramenů byl dosah větší díky opisům spřízněných čtenářů.⁸⁹

Na rozdíl od dříve zmiňovaných fanzinů bylo jeho publikum šířeji vymezeno; nešlo jen o aktivní hudebníky, ale obecně o jazzové posluchače, a to napříč republikou. Většinou šlo zřejmě o větší regionální centra s živoucí základnou jazzových fanoušků, v jednom z čísel jsou zmíněni odběratelé z Liberce, Prahy,

85 Dušan HAVLÍČEK: *O novou českou taneční hudbu: vývojové tendence taneční hudby v ČSR v letech 1945–1958*. Praha: Svaz československých skladatelů, 1959, s. 21 a 91.

86 *Zpráva o situaci v oblasti jazzové, taneční a zábavné hudby* (nedatováno, patrně 1959). NA Praha, f. 05/3 Ideologické oddělení ÚV KSČ, sv. 25, aj. 199, Materiály k problematice taneční hudby a zábavné hudby 1956–1962.

87 V pozůstalosti autora Antonína Truhláře se nedochovala čtyři čísla.

88 Životopis Antonína Truhláře, datum neuvedeno (asi po roce 1975). Soukromý archiv Antonína Truhláře, kopie v archivu autora.

89 Josef KOTEK – Jaromír HOŘEC: *Kronika české synkopy II: Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků (1939–1961)*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 205. (Autoři uvádí, že vyšlo pouze 32 čísel, což ovšem neodpovídá počtu dochovaných čísel ani dalším datům z pozůstalosti po Antonínu Truhlářovi).

Olomouce, Znojma, Brna a Ostravy.⁹⁰ Mimo to jej jeho autor zasilal příležitostně také do zahraničí, zejména do NDR, s čímž souvisela také občasná shrnutí/zdravice v němčině.

Zázemí tvůrce Jazz Expressu se zásadně odlišovalo od autorů předešlých neoficiálních jazzových tiskovin. Antonín Truhlář (1926–2017) byl sice velmi aktivní publicista, jazzový nadšenec a sběratel, ovšem po celý svůj život pracoval v dělnických profesích (od roku 1948 až do důchodu v ZPA Nová Paka), zároveň žil téměř celý život na „jazzové periferii“, v severočeské Nové Pace. V tomto městě už v roce 1944 založil neoficiální Hot Club, který se po roce 1945 transformoval v Klub jazzofilů při místním SČM.⁹¹ I když se dlouhodobě pohyboval mimo pražské jazzové centrum, s jazzovými hudebníky a dalšími příznivci udržoval čilé korespondenční styky a tyto jazzové sítě pro něj byly zásadní i v době fungování Jazz Expressu.⁹²

Truhlář měl coby mladý jazzový fanoušek drobné zkušenosti s psaním do oficiálního tisku v těsně poválečném období (časopis Jazz, Mladá fronta, v době vojenské služby věstník ČSM Milovice, Pevnost mladých). Kromě toho měl však kontakty i s „paralelní“ jazzovou sférou, kterou reprezentovaly právě neoficiální fanziny. Podle dochované korespondence víme, že už za války byl odběratelem Okružní korespondence, kde občas také přispíval. A podle některých odkazů věděl také o pozdějších fanzinech Boptime nebo Big Noise.⁹³ Už před spuštěním Jazz Expressu učinil i jiné pokusy o jazzový fanzin: v jeho pozůstalosti se nacházejí autorské strojopisné fanziny s názvy jako Jazz, Jazz News nebo i bez konkrétního titulu, které vytvářel roku 1953, buď v jednom, nebo v několika málo exemplářích. Lačný po informacích z jazzového světa, dopisoval si i počátkem 50. let s lidmi spjatými s někdejší Gramoklubem, resp. zaniklým časopisem Jazz. V pozůstalosti se nachází odpověď na jeden takový list z roku 1951. Jeho dosud neidentifikovaný autor z Prahy Truhlářovi vysvětluje, že vydávání neoficiálního tisku je vcelku riskantní: „Jazzová literatura je ve psí. Dnes není možno vydávat ani takovou Okružní korespondenci, podle nového tiskového zákona.“⁹⁴ Autor tím pochopitelně odkazuje k „tiskovému“ zákonu č. 184/1950 Sb., jenž právo vydávat časopisy podřídil gesci ministerstva informací a osvěty a výslovně vyloučil z vydávání soukromé podniky.

Obeznamenat se staršími – ovšem mnohem krátkodobějšími – pokusy o jazzový fanzin byla zřejmě určující při vytváření Jazz Expressu. Především se zde znovu objevuje model „časopisu jako dopisu“, známý už od dob Okružní

90 Jazz Express 2 (1956), č. 4, s. 7.

91 Antonín TRUHLÁŘ: *Z historie novopackého Hot Clubu*. Rukopis (22. 5. 1953). Soukromý archiv Antonína Truhláře.

92 *Životopis Antonína Truhláře*, datum neuvedeno (asi po roce 1975). Soukromý archiv Antonína Truhláře, kopie v archivu autora.

93 Jazz Express 2 (1956), č. 3, s. 1.

94 P (autor neznámý): *Dopis Antonínu Truhlářovi*. Praha, 10. 4. 1951. Soukromý archiv Antonína Truhláře.

korespondence. Také Jazz Express byl prezentován jakožto dopis, i když v tom nebyl zcela důsledný. V textu či v záhlaví býval označován jako „soukromý informační list“, „věstník“, „velký dopis“ apod. Od používání pojmu časopis odrazoval autor i čtenáře, byť to nebylo časté:

„Upozornění: Všechny příznivce a čtenáře Jazz Expressu důrazně žádám, aby zásadně nepoužívali ve své korespondenci označení časopis pro Jazz Express, neboť tento není časopisem, ale měsíčním přehledem jazzových novinek a velkým dopisem jazzofila jazzofilům.“⁹⁵

Bez ohledu na to se svými formálními znaky podobal Jazz Express časopisu více, než předešlé fanziny. Nepoužíval oslovení adresáta a od začátku obsahoval graficky vyvedenou hlavičku s názvem a datací, a rovněž graficky oddělené rubriky. Pokud zůstaneme u metafory dopisu, šlo by přesněji o dopisy anonymní, neboť Truhlář je v drtivé většině neoznačoval svým jménem: tak tomu bylo zřejmě jen u prvního čísla („Tony Truhlář“), dále však používal pseudonymy („Tony Jazzman“ nebo častěji „Jazzman“) nebo iniciály (AT nebo TT).

O Truhlářově nadšení pro věc svědčí i jeho profil (ovšem příznačně bez uvedení jména), v němž uvádí, že ve třiceti letech (1956) je otcem tří malých dětí a Jazz Express vyrábí „po večerech, v noci a v neděli.“⁹⁶ Občas tyto tíživé podmínky vysvíraly i na stránkách fanzinu, zejména tehdy, pokud apeloval na dobrovolné finanční příspěvky na krytí nákladů:

„Uvědomíš-li si, že celá jeho výprava od nadpisu až po vyexpedování a sestavení celého schema všech rubrik spočívá v rukou jediného člověka, nebude ti zatěžko prokázati tímto finančním příspěvkem svoje uznání a svoji solidaritu s jeho autorem, který žije v tísnivých finančních poměrech a nemůže si dovoliti presentovati Jazz Express svým odběratelům na úkor peněz, potřebných na krytí životních potřeb své rodiny.“⁹⁷

Právě tyto finanční ohledy vedly k Truhlářově snaze delegovat distribuci Jazz Expressu v Brně na některého z tamních čtenářů. Ve zveřejněné výzvě konstatuje, že v Brně je nejvíce odběratelů, a hledá tedy ve městě někoho, jemuž by část nákladu poslal a dotyčný se postaral o rozšíření v oblasti. Ušetřit se mělo hlavně na poštovním a obálkách, ale není zřejmé, jak tato výzva byla úspěšná.⁹⁸

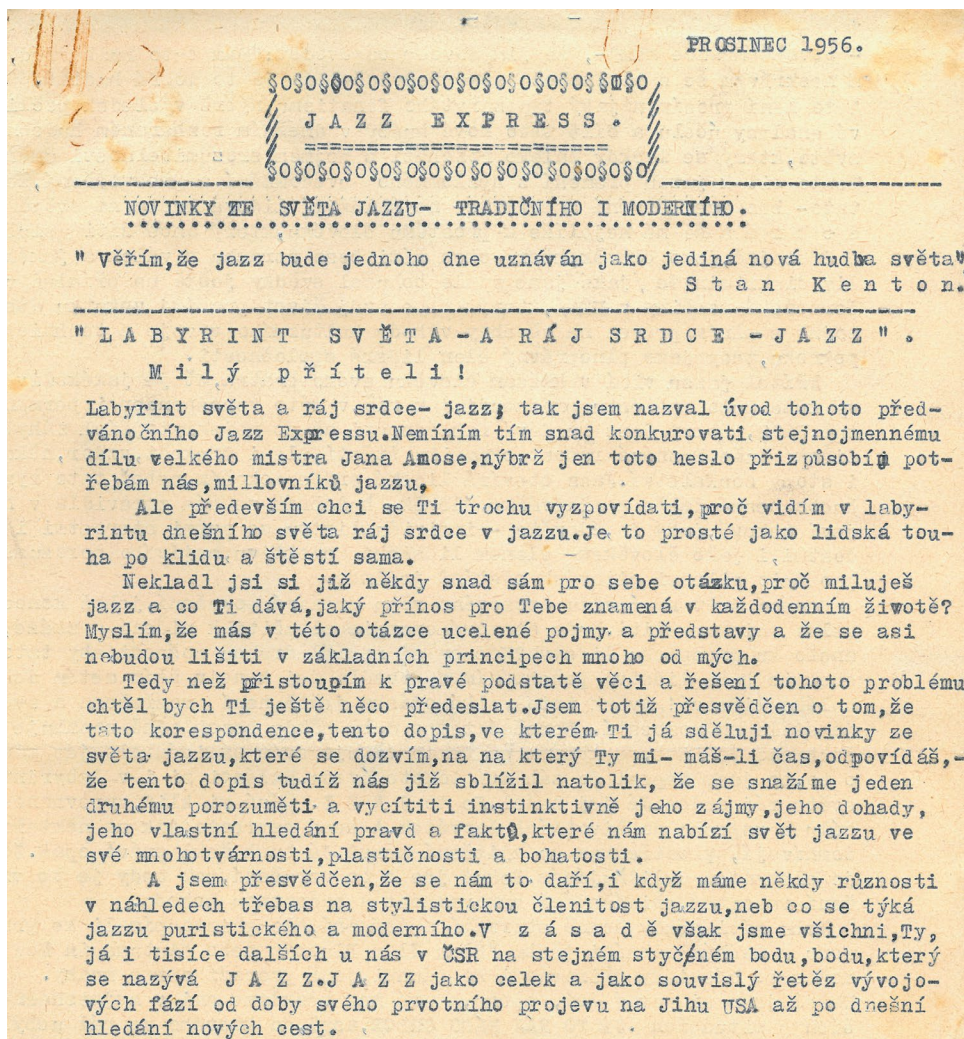
I když v případě Jazz Expressu postupně narůstalo zastoupení autorského obsahu, podobně jako u Boptimu byly základním prostředkem překlady ze

⁹⁵ Jazz Express 2 (1956), č. 3, s. 4.

⁹⁶ Tamtéž, s. 9.

⁹⁷ Jazz Express 2 (1956), č. 6, s. 6.

⁹⁸ Tamtéž.



Obr. 4 Obálka Jazz Expressu č. 12/1956

Repro: Soukromý archiv Antonína Truhláře

zahraničních časopisů. Truhlář měl evidentně blíže k německému jazykovému okruhu, proto jde častěji o překlady z německých časopisů (Jazz Revue, Jazz Podium, Schlagzeug) a knih (zejména *Das Jazz Buch* Joachima Ernsta Berendta). Truhlář němčinu dobře ovládal a s německými jazzovými fanoušky a publicisty byl v čilém kontaktu, v NDR rovněž absolvoval přednášková turné o jazzu. Řadu informací o americké jazzové scéně měl tedy zprostředkovány četbou (západo-)německého jazzového tisku. Relativně velkou část představovaly překlady z polského časopisu Jazz, oproti tomu z anglojazyčných časopisů přebíral informace sporadicky (Down Beat, Melody Maker, Jazz Music, Jazz

World). Truhlář zřejmě angličtinu příliš neovládal a s některými anglickými překlady mu vypomáhali čtenáři (v jednom případě zmíněn brněnský nadšec Jan Kusala).

Zahraněční literaturu a tisk získával Truhlář po většinou výměnou či darem, na základě časté korespondence se zahraničními, především německými kolegy. Aktuální (ne-)dostupnost zahraničního tisku přitom mohla obsah Jazz Expressu ovlivnit zcela zásadně, jak je zřejmé ze zmínky v čísle 3/1956:

„Jelikož během měsíce února nedošly žádné odborné zahraniční časopisy, bude tentokráté úprava hlášení novinek v některých rubrikách značně ochuzena. Došlo-li by během tisku ke změně, byly by tyto novinky dodatečně uvedeny na konci Jazz Expressu.“⁹⁹

Fanziny jako alternativní pramen a výklad událostí

Vzorek vybraných hudebních fanzinů ze 40. a 50. let je významný především ze dvou důvodů. Za prvé tyto tiskoviny reflektují události, jimž se oficiální tisk nevěnoval nebo jim věnoval marginální pozornost. Jde tak o cenný pramen při studiu populární kultury daného období. Za druhé tvůrci zinů kritizovali praktiky oficiálních médií a institucí. Šlo o alternativní a demokratický prostor, v němž byl oficiální diskurs o jazzu zpochybňován a redefinován. Jestliže mainstreamový tisk byl po velkou část sledovaného období svázán cenzurou, tyto alternativní interpretace a opozitní čtení oficiálních výkladů najdeme téměř výhradně v pramenech soukromé povahy a v neoficiálním tisku. Těmito dvěma aspekty se budu věnovat v této části.

Ziny nebyly svázány cenzurou ani klasickými redakčními rutinami, a tak se mnohdy mohly obsírněji věnovat událostem, jimž se běžný tisk nevěnoval. Je to znát například u některých protektorátních vydání Okružní korespondence.

Její nulté číslo se v dvoustránkovém referátu věnuje už zmiňovanému Defilé amatérských tanečních jazzových orchestrů (červen 1944), což byl zásadní mezník ve vývoji amatérského jazzového hnutí, nicméně průběh večerů v běžném tisku reflektován takřka nebyl. Text nahlíží do zákulisí vzniku akce a do značné míry vyznívá jako obhajoba jejího pořadatele Františka Spurného (údajná nezištnost, organizační schopnosti apod.). Zároveň naznačuje strategie, jež pořadatel zvolil k uspořádání akce, jíž doba nebyla příliš nakloněna: „Všichni zajisté víte, jakou dá dnes práci obstarat si povolení k pořádání nějakého obyčejného koncertu nebo zábavného večera. A což teprve, když se jedná o podnik takových rozměrů. Celou věc poněkud usnadnila účast známých osobností z ministerstva lidové osvěty a z pražské

99 Antonín TRUHLÁŘ: *Upozornění*. Jazz Express 2 (1956), č. 3, s. 2.

Titul	Období	Vydavatel	Lokace	Náklad	Vydáno čísel	Zacílení
Okružní korespondence	1944–1946	Lubomír Dorůžka, Luboš Vorel, Ludvík Šváb	Praha	max. 300–400	11	Regionální hudebníci
Oldtimer	1949	Miloslav Kľofanda	Praha	jednotky kusů?	1	Jazzoví puristé
Boptime	1951–1952	Stanislav Titzl, Miloš Bergl	Praha	jednotky kusů	10	Pražští hudebníci
Big Noise from New Brno	1953–1956?	Luděk Hulan	Brno	jednotky kusů?	?	Blízcí přátelé?
Jazz	1952 – ?	?	Praha?	jednotky kusů?	?	Jazzoví fanoušci, hudebníci
Jazz	1957–1958	Otakar Kukla, Zbyšek Sion	Polička	jednotky kusů	2	Blízcí přátelé
Jazz Express	1955–1958	Antonín Truhlář	Nová Paka	cca 30 plus opisy	37	Jazzoví fanoušci v ČR

Tabulka I: Doposud známé soukromě vydávané jazzové fanziny v ČR v letech 1944–1958 (v případě titulu Jazz se nejedná o legální časopis téhož jména, vydávaný v letech 1947–1948)

konservatoře – i když tito pánové byli přítomni jako soukromníci, ne jako zástupci svých institucí.¹⁰⁰

Fanziny obsahují občas také informace o vydavatelských plánech (literatury a hudebnin), jež v některých případech nebyly realizovány, a často tak jde o jediný doklad existence daného díla. V OK se například objevuje zmínka o *Příručním slovníku moderní taneční hudby* (Jan Rychlík, Lubomír Dorůžka), jež má „v nejbližší době“ vyjít u nakladatelství Šváb (nikdy nevyšel).¹⁰¹ Podobně v Jazz Expressu v 50. letech jsou avizovány některé tituly, které z různých důvodů nevyšly, např. *Svět jazzu Zdeňka Popela* (v edičním plánu na rok 1958).¹⁰²

Samostatnou kapitolou jsou recenze koncertů, které většinou nebyly zaznamenány ani reflektovány běžným tiskem. Tyto texty představují cenný vhled do programů jazzových orchestrů, jež mnohdy nejsou jinak zachyceny.

Takto například jazzový večer, pořádaný pod názvem *Hot jazz včera a dnes* KSČ v Lucerně (26. 10. 1945) byl sice reflektován stručně denním tiskem, ale v Okružní korespondenci najdeme (zřejmě úplný) playlist vystoupení Karla Vlachy: „Památky J. Ježka bylo vzpomenuo provedením jeho Klobouku ve křoví

100 Okružní korespondence 1 (asi říjen 1944), č. 0, s. 2.

101 Okružní korespondence 2 (20. 9. 1945), č. 7, s. 6.

102 Jazz Expres 3 (1957), č. 9, s. 6

v opravdu výborném a pietním aranžmá Zd. Petra. Dalšími českými skladbami na programu byl Ducháčův slow Blízko nás dvou, Klocův Oh, Mr. James a Krautgartnerovo Concertino in C mi. Z amerických skladeb stojí za zmínku hlavně Sy Oliverův fox Well, Git It obsahující působivé a velmi obtížné trumpetové pasáže, velmi jednoduché a pěkné aranžmá Sentimental Journey, Artie Shawův Special Delivery Stomp a Pete Johnsonovo Barrel House Boogie.¹⁰³

Fanziny mají nezanedbatelný dokumentační význam zejména v době, kdy denní tisk jazz téměř nereflektoval, nebo tak činil výhradně odsuzujícím způsobem. Boptime takto v recenzích pražských koncertů popisuje obsazení orchestru a repertoár způsobem, který v období počátku 50. let můžeme z jiných zdrojů rekonstruovat jen velmi obtížně. Najdeme zde obsáhlé recenze koncertů Gustava Broma, Ferdinanda Petra, Zdeňka Bartáka, Jana Hammera st. a dalších.

V recenzi koncertu Karla Vlacha (Lucerna 29. 10. 1951) je v dobovém kontextu pozoruhodné zasazení skladeb amerických autorů (George Gershwin, Jerry Grey, Hoagy Carmichael), i když nemohly chybět „pokrokové“ spirituály a několik skladeb Jaroslava Ježka.¹⁰⁴ Také v rubrice Pražské postřehy, reflektující pražské klubové dění, překvapí časté zastoupení amerického repertoáru, včetně relativně nové bopové skladby Roll ‘Em Bags Milta Jacksona v repertoáru Orchestru Lucerny.¹⁰⁵ Rovněž recenzovaný koncert orchestru Zdeňka Bartáka v Lucerně 16. 11. 1951 obsahuje několik amerických titulů, ale kromě obligátního Jaroslava Ježka také třikrát zařazenou „směs sovětských písní“, která je v jednom případě charakterizována jako „(zřejmě narychlo) špatně upravená a právě tak špatně hraná.“¹⁰⁶ V tomto případě se zdá, že Barták ideově angažované skladby zařadil ve snaze získat ideologické krytí pro další repertoár. Jednalo se o praxi, kterou mu o rok dříve vytknul recenzent Naší pravdy.¹⁰⁷

S odstupem mají velký význam v Boptimu publikované ankety oblíbenosti hudebníků, jež vznikly po vzoru zahraničních „polls“ (např. v Down Beatu).

První z nich byla provedena v rámci „Boptónů“, pořádaných u Ludka Hulana, zřejmě začátkem roku 1951 (viz výše). Už z podstaty setkání vyplývá relativně exkluzivní charakter hlasujících; šlo o 28 aktivních hudebníků a teoretiků, mezi nimi např. Karel Krautgartner, Vlastimil Hála, Karel Vlach a další. Ti měli hlasovat o svých nejoblíbenějších jazzových hudebnících a zpěvácích, skupinách a orchestrech. Výsledky, publikované v osmém čísle Boptimu, ukazují na drtivou oblibu amerických těles a interpretů a – jak upozorňují sami autoři – téměř se neliší od srovnatelných amerických anket. Nejvyšší počty bodů získali Charlie Parker (alt saxofon), Dizzy Gillespie (trubka) a Bill Harris (trombón).¹⁰⁸

103 Okružní korespondence 2 (1. 11. 1945), č. 8, s. 3.

104 ANONYM (zřejmě Stanislav TRIZL): *Karel Vlach v Lucerně*. Boptime 1 (1. 11. 1951), č. 2, s. 7–8.

105 ANONYM (zřejmě Stanislav TRIZL): *Pražské postřehy*. Boptime 2 (1. 3. 1952), č. 4, s. 15.

106 ANONYM (zřejmě Stanislav TRIZL): *Zdeňk Barták v Lucerně*. Boptime 1 (1. 12. 1951), č. 3, s. 18–19.

107 Stanislav HAVLÍČEK: *Podloudníci s hudbou imperialismu*. Naše pravda 8 (16. 9. 1950), č. 37, s. 11.

108 ANONYM: *Výsledky hlasování našich hudebníků*. Boptime 2 (17. 7. 1952), č. 8, s. 21.

V posledním, desátém čísle Boptimu najdeme obsáhlé výsledky jiné ankety, pořádané samotným fanzinem. Šlo opět o odbornou anketu, v tom smyslu, že v ní hlasovali pouze vybraní aktivní hudebníci, kterých bylo tentokrát 92. V „Boptime Poll 52“ nicméně hlasovali o nejlepších českých hudebnících a tělesech, jde tedy o cenný vhled do oblíbenosti daných osobností uvnitř komunity jazzových hráčů v dané éře. Výsledky ankety se omezují takřka výhradně na Prahu a ilustrují především dominantní postavení orchestru Karla Vlacha na tehdejší scéně: těleso se umístilo na prvním místě v kategorii velkých orchestrů a jeho členové zvítězili také ve většině dalších nástrojových kategorií.¹⁰⁹

Truhlářův Jazz Express od svých počátků přinášel přehledy jazzových programů západních stanic, spolu s anotacemi pořadů „hodnotného jazzu“. Československému rozhlasu dlouhodobě vytýkal, že se jazzu věnuje málo a nesytematicky, a že ve skutečnosti šíří „komerční“ hudbu. Truhlářovy recenze vybraných českých rozhlasových pořadů jsou však cenné v tom, že je díky nim možné alespoň zhruba rekonstruovat jejich podobu v případě, kdy se v rozhlasových archivech nedochovaly (byly smazány, nebyl pořízen záznam, chybí dokumentace apod.). Takto si lze udělat představu o náplni jazzových pořadů, jako *Americká jazzová hudba* (1956), *Mezi pěti linkami* (1956), nebo *Co nového v jazzu a moderní taneční hudbě?* (1957).

Z hlediska reprezentace jazzu v médiích a expertního diskursu o jazzu stojí za zmínku také reflexe tří dílů pořadu *Mládí republiky* (podzim 1957), věnovaných jazzu a mládeži. Jednalo se o tři tematicky zaměřené pořady, v nichž o otázkách kolem jazzu diskutovali publicisté Miloš Bergl a Karel Macourek a herci Jana Dítětová a Josef Vinklář. Sám Truhlář debaty označuje za „definitivní rehabilitaci jazzu“ v rozhlasu, což je dáno relativní smířlivostí k jazzu a otevřeností k posluchačům. Například na dotaz posluchače, proč někteří osvětoví pracovníci stále pohlížejí na jazzové příznivce jako na reakcionáře, údajně odpověděli:

„Tyto nelogické názory jsou již definitivním přežitkem. Neboť je nesmysl, označovat někoho, kdo má rád jazzovou hudbu, za ‚reakční výhonek‘. Mnoho mladých pokrokových lidí bylo zastrašeno tímto postupem a báli se přiznat (kupř. na vysokých školách) svoji lásku k jazzu z obav před persekucí a represáliemi. Zatím však dobrý jazz slouží věci spolupráce mezi národy a jako takový má oprávněné místo v naší kultuře. Je jen třeba neustále poukazovat na rozdíly, které existují mezi skutečným jazzem a jeho komerčními zplodinami.“¹¹⁰

109 ANONYM: *Boptime Poll 52*. Boptime 2 (září 1952), č. 10, s. 2–14. Kompletní výsledky též: TITZL 1967, s. 31–32 (viz pozn. 70).

110 Antonín TRUHLÁŘ: *Jazz na domácí scéně*. Jazz Express 3 (1957), č. 11, s. 7–8.



Obr. 5 Svázané výtisky „časopisu“ Boptime

Foto: Petr Vidomus

Pořad – jehož obsah se dochoval pouze v této recenzi – tak dobře ilustruje měnící se veřejný postoj k jazzu v době po Ženevské konferenci. Tématu rehabilitace jazzu v měnícím se ovzduší druhé poloviny padesátých let se ostatně Truhlář věnuje i v jiných textech.¹¹¹

Jazzové fanziny daného období však nemusíme vnímat jen jako cenný zdroj o faktických informacích, jež se jinde nedochovaly. Některé z nich obsahují také pronikavou kritiku proti-jazzových nálad ve společnosti a dovedně polemizují s reprezentacemi jazzu ve veřejné sféře, ať už šlo o oficiální postoj nebo různé neformální odsudky.

V případě Okružní korespondence nebo Boptimu, jež svou působností pokrývají konec protektorátu a raná 50. léta, nelze hovořit o nějaké otevřené kritice „režimu“ nebo jeho aktérů, kteří se k jazzu stavěli negativně. Například když OK v listopadu 1944 zmiňuje zákaz zábavních podniků v protektorátu koncem války, činí tak smířlivě, až odevzdaně: „Nové totální nasazení zastavilo před nedávnem veškeré zábavní podniky, koncerty a kabarety. Výjimku tvoří ovšem podniky konané v rámci NOÚZ (Národní odborová ústředna zaměstnanecká, pozn. autor), které slouží k zábavě pracujících – a to jsme dnes do jisté

¹¹¹ Např. úvodník v Jazz Express 4 (1958), č. 4, s. 1–2.

míry všichni. Podle slov p. ministra Moravce dá se však ještě očekávat další zlepšení tohoto stavu a tak myslím, že uděláme nejlépe, když vyčkáme klidně dalšího vývoje událostí (...).“¹¹²

Poměry v protektorátu tak byly kritizovány zejména zpětně, bezprostředně po osvobození. Např. v jednom z prvních poválečných čísel OK:

„Postavení taneční hudby za minulého režimu bylo opravdu žalostné. Skutečně hodnotná a původní hudba byla zakázána, protože odporovala oficiální rasové theorii, a namísto ní byla nám servírovaná německá ‚Tanzmusik‘, která sama o sobě představovala podivnou a různorodou směsici.“¹¹³

Za hlavního viníka „úpadku vkusu“ mezi širokými vrstvami obyvatel byl sledován tradičně rozhlas: „Shora prosazovaná tendence vytvořit novou ‚lehkou‘ hudbu pro lid zasáhla citelně také náš hudební život, kde vedla k prohlášení toho nejhoršího úpadku za oficiální lidovou hudbu a protěžování tohoto braku v rozhlasu, zvláště v rámci smutně proslulých pořadů pro české dělníky v říši, čímž se jí skutečně podařilo zkazít do značné míry vkus našich nejširších vrstev.“¹¹⁴

Tato nedůvěra k rozhlasu přetrvávala u jazzových fanoušků i v poválečném období, zejména kvůli přezíravému postoji některých jeho představitelů ve vztahu k žánru. V souladu s dobovým „tažením proti braku“ však podle autorů OK nebylo lékem na pozvednutí úrovně taneční hudby jen prosté zrušení represe, ale současně zefektivnění oficiální cenzury a regulace. Když v sedmém (poválečném) čísle OK autoři vysvětlují nový systém cenzury hudebnin, mají k němu sice výhrady, ale kvitují jej jednoznačně pozitivně:

„Otázka vydávání hudebnin je dnes komplikována tím, že všechny věci se musí předkládat ke schválení cenzuře na tiskovém oboru ministerstva informací. Toto nařízení bylo by opravdu ideální, poněvadž censura má možnost potlačit všechny brak, kterého máme ještě dnes v oboru zábavné hudby hodně, a schvalovat opravdu jen hodnotné věci. Jak jsme se dozvěděli i z denního tisku, zahájila již censura tuto chvályhodnou činnost tím, že vyšetřuje případ konjunkturálních brakových šlágrů, jako jsou Nešťastné Lidice apod.“¹¹⁵

V Boptimu počátkem 50. let nenajdeme ani kritiku rozhlasu, natož oficiální politiky vůči jazzu. Tento fanzin je striktně apolitický a odkazů k dobovému kontextu zde najdeme skutečně minimum. K negativnímu klimatu ve vztahu

112 Okružní korespondence 1 (15. 11. 1944), č. 1, s. 1.

113 Okružní korespondence 2 (14. 7. 1945), č. 6, s. 1.

114 Tamtéž.

115 Okružní korespondence 2 (20. 9. 1945), č. 7, s. 6.

k jazzu odkazuje pouze nepřímo Vlastimil Hála, když v diskusi apeluje, abychom v jazzu „*dohnali* těch 5–10 let, o které jsme pozadu“ a zdůrazňuje nutnost získat „prostředí a podmínky pro vývoj dobré jazzové hudby u nás.“¹¹⁶

Oproti tomu Antonín Truhlář v *Jazz Expressu* je ve vztahu k veřejným odsudkům jazzu mnohem odvážnější a většinu vydání jeho fanzinu lze vnímat jako nikdy nekončící velkou obhajobu jazzu proti výpadům „zvenčí“. Pozoruhodné je, že hlavním prostředkem k legitimizaci jazzu jsou v jeho případech překlady textů ze zahraničí a také poukazy na otevřenější postoj k jazzu v jiných lidově-demokratických zemích (zejména NDR nebo Polsko).

„Dvorním dodavatelem“ zpráv z NDR byl pro Truhláře známý německý publicista Reginald Rudolf, jehož dopisy *Jazz Express* občas přetiskoval. Když například Rudolf v čísle 8/1955 vyjmenovává všechny technické vymoženosti, kterými disponují východoněmecké kluby, a zmiňuje, že tamní „marxistická inteligence neopomíná jazz, nýbrž se zcela bez předsudků touto hudbou zabývá“, je to pro Truhláře příležitost, jak apelovat na zlepšení situace jazzu u nás:

„Zbývá otázka, proč dnes u nás se ještě tomuto v zásadě lidovému projevu nevěnuje zasloužená pozornost, a kdy konečně také u nás v tomto oboru začne svítat? Zlepšující se pozice jazzu u našich přátel v NDR budiž nám vodítkem a inspirací k zintenzivnění vlastní práce pro zdar jazzu u nás!“¹¹⁷

Jazzovému dění v NDR se *Jazz Express* věnoval velmi často a oceňoval zejména podporu, které se jazzu v této zemi dostávalo od poloviny 50. let takřkajíc „shora“, například od FDJ (Freie Deutsche Jugend, obdoba ČSM). Ilustruje to například na případě založení „Zájmového sdružení pro jazz“ ve Frankfurtu nad Odrou:

„Velmi důležité je, že společnost dostane od vedení Klubovního domu FDJ všestrannou materiální i finanční výpomoc pro svoji existenci, magnetofony, reprodukční zařízení, nástroje pro hudebníky, obnos na tiskovou agendu, atd. atd. Musíme říci: 3 x bravo!“¹¹⁸

A tato zpráva je opět Truhlářovi příležitostí, jak poukázat na neutěšené poměry u nás: „A zase na konec zbývá otázka: ‚A co u nás?‘ Kdy bude možno založit oficiální jazz-kluby a kdy se někteří naši kulturní činitelé ‚probudí ze sná‘ a umožní svojí dobrou vůlí seriosním přátelům jazzu plnou kapacitu jazzové činnosti?“¹¹⁹

116 Vlastimil HÁLA: *Diskuse*. *Boptime* 2 (září 1952), č. 10, s. 41.

117 Antonín TRUHLÁŘ: *Jazz na vzestupu v NDR*. *Jazz Express* 1 (1955), č. 8, s. 8.

118 Antonín TRUHLÁŘ: *Jazz v sousedních lidových demokraciích: Německá demokratická republika*. *Jazz Express* 2 (1956), č. 10, s. 7.

119 Tamtéž.

I když v polovině 50. let v ČSR nejostřejší odsudky jazzu odezněly, v médiích a v oficiálních dokumentech vůči němu přetrvávala nedůvěra, přičemž kritika často směřovala k domněle negativnímu vlivu jazzu na mládež či přehnanému kopírování západních vzorů. Truhlářův Jazz Express se vůči této kritice opakovaně vymezoval, přičemž terčem byli mnohdy protijazzově naladěni autoři nedávné éry, jako Milan Bartoš nebo Dušan Havlíček.

V jedné z takových polemik Antonín Truhlář reaguje na Havlíčkovu recenzi koncertu Gustava Bromy v Hudebních rozhledech, v níž se mimo jiné píše: „(Repertoár) je vzdálen tomu, aby odrážel svými tématy a hudebními obrazy život našich lidí, toužících slyšet s estrádních podií poutavé a výrazné melodie písní a skladeb se současnou tematikou. Ponechává stranou původní, svým obsahem i formou českou, estrádní a taneční tvorbu. Naopak, až skoro orthodoxně se drží vzorů západní taneční jazzové hudby.“¹²⁰ Na to Truhlář reaguje nebývale ostře, když mimo jiné Havlíčka označuje za „neznámého pisálka“, který „háží blátem“ po osobě Gustava Bromy. O autorovi recenze píše, že patří do „kategorie těch, jimž z mozků ještě nezmizely falešné theorie o ‚kosmopolitní hudbě odumírající společnosti jazzu‘, jež byly ještě před nedávnem v módě a konjunkturálním znakem všech nepřátel jazzu.“¹²¹

Z jiné zprávy – o nedávno proběhlé mezinárodní konferenci o problémech taneční a zábavné hudby¹²² – je cítit Truhlářova nedůvěra vůči přetrvávajícím akademickým odsudkům jazzu:

„Máme totiž neblahé zkušenosti z podobných konferencí, kde zpravidla není zastoupen ani jediný jazzový odborník, ale ti, kteří o jazzu nevědí takřka zhora nic, zato však dovedou naň výborně nadávat a s typickým lokálním patriotismem odsuzují dobrou moderní hudbu jediné proto, že přichází ze Západu. Nadto navíc ještě házejí do jednoho pytle dobrý jazz s jeho komerčními zplodinami. Pochybujeme o tom, že by na konferenci zazněly příznivé hlasy pro jazz – a tím na podporu našich snah a cílů.“¹²³

Přesto Truhlář čtenáře vybízí k dokumentaci výsledků konference, právě pro to, aby bylo možné „vybudovati patřičnou protiargumentaci“.

Diskursivní příležitostí k obhajobě jazzu je Truhlářovi i vyhledávání sebensších zmínek ve veřejném prostoru, které jeho názor sdílejí. Jedná se například o ideu, že rozhlas ve skutečnosti kazí vkus mládeže tím, že hodnotný jazz opomíjí, a naopak prezentuje komerční podoby taneční hudby. I z tohoto

120 Dušan HAVLÍČEK: *Jazzový koncert*. Hudební rozhledy 9 (1956), č. 5, s. 205.

121 Antonín TRUHLÁŘ: *O to nevkusněji*. Jazz Express 2 (1956), č. 5, s. 6.

122 Truhlář neuvádí název konference, ale z kontextu je patrné, že šlo zřejmě o konferenci Mezinárodní rozhlasové organizace (OIR), která sdružovala především rozhlasové stanice ze socialistických zemí. V Praze konference proběhla od 16. do 18. května 1956. Viz: *Úspěšná konference*. Československý rozhlas a televize 23 (28. 5. 1956), č. 22, s. 5.

123 Antonín TRUHLÁŘ: *Prosíme pozor!* Jazz Express 2 (1956), č. 6, s. 9.

důvodu přetiskuje Truhlář úryvek z brněnské přednášky Jana Kusala z března 1956:

„Bohužel improvizovanému jazzu není u nás dosud věnována pozornost, jaké by si zasluhoval. Odpovědní činitelé našeho rozhlasu a gramoprůmyslu se zřejmě domnívají, že tuto otázku vyřeší po pštrosím vzoru – strčí hlavy do písku a řeknou: On je ten černošský jazz z kapitalistické Ameriky, tak s ním raději naši mládež seznamovati nebudeme.“¹²⁴

Ostatní jazzové fanziny a semioficiální tisk

Vedle tří sledovaných fanzinů v Československu v daném období vycházely také další, které se však buď nedochovaly, nebo o nich máme velmi málo informací.

Jedním z prvních pokusů po únoru 1948 byl rozmnožovaný věstník *Oldtimer*, za nímž stála patrně skupina jazzových puristů kolem trumpetisty Miloslava Klofandy. Podle Josefa Kotka vyšlo údajně jediné číslo v dubnu 1949 a dle reprodukce titulní strany v *Kronice české synkopy* se – na rozdíl od jiných – *Oldtimer* nevyhýbal označení „časopis“. V podtitulu čteme totiž „Časopis přátel pravého jazzu.“¹²⁵ Miloslav Klofanda je v souvislosti s fanzinem citován ve vzpomínkovém textu z roku 1987: „Začínal jsem v památném souboru *Di-xieland Washboard Beaters* pod vedením Franty Hruzy. V té době jsem také psal a kolportoval ‚oběžník‘ *Oldtimer* – jeden z tehdejších prvních jazzových věstníků.“¹²⁶ Více o *Oldtimeru* však není známo.

Další jazzový fanzin – brněnský *Big Noise* – označuje Antonín Truhlář v březnu 1956 za jeden z příkladů neoficiálních jazzových tiskovin s krátkou životností¹²⁷ Opět o něm nevíme mnoho. Podle relativně okrajové zmínky v profilu Ludka Hulana jej vydával právě tento basista. O něm se zde píše: „(...) Když pak žil v Brně odloučen od pražského jazzového života, psával alespoň svůj vlastní časopisek o jazzu, *Big Noise from New Brno*, který rozesílal v několika kopiích po republice.“¹²⁸ Znamenalo by to, že Hulan stál nejen u zrodu už zmiňovaného pražského *Boptimu*, ale také psal později vlastní fanzin. Zřejmě šlo také o jeho formu udržování kontaktu s pražskými přáteli době, kdy žil v Brně. Vzhledem k tomu, že v brněnském orchestru Gustava Broma Hulan působil v letech 1953–1954 a 1955–56, lze vydávání fanzinu datovat zhruba do tohoto období.

124 Antonín TRUHLÁŘ: *Zprávy o jazzu v Československu*. *Jazz Express* 2 (1956), č. 4, s. 6.

125 KOTEK – HOŘEC 1990, s. 150 (viz pozn. 89).

126 Ladislav HAVRÁNEK: *Stále mladí senioři*. *Melodie* 25 (listopad 1987), č. 11, s. 23.

127 Antonín TRUHLÁŘ: *Úvodem*. *Jazz Express* 2 (1956), č. 3, s. 1.

128 Stanislav TITZL: *Luděk Hulan – retrospektivy a perspektivy*. *Melodie* 6 (1968), č. 10, s. 298.



Obr. 6 Obálka samizdatu Jazz č. 1/1952
Repro: Archiv Petera Harringtona

Další neoficiální jazzový fanzin – Jazz – se mi podařilo v kopii získat od londýnského antikvariátu Peter Harrington. V době psaní tohoto textu byl v prodeji v konvolutu spolu se známým a legálně vydávaným časopisem Jazz (1947–1948). S ním má však společný zřejmě jen název, a také vycházel o čtyři roky později. Podle sdělení zástupce antikvariátu o jeho původu nejsou bližší informace, pochází však od dodavatele z Maďarska.

V tomto zdroji se dochovala dvě čísla fanzinu Jazz – první z 19. dubna 1952 a druhé z 3. května 1952. Jedná se o strojopis v rozsahu 16 a 19 stran a velikosti formátu pravděpodobně A5. V případě prvního čísla se zachovala titulní strana s kresbou bubeníka a označením čísla vydání (1/52). Jde o poměrně ambiciózní a odvážný počín. Ambiciózní je zejména explicitně stanovená periodicitu uvedená v záhlaví (čtrnáctideník), a navíc se zde otevřeně operuje s podtitulem časopis („časopis pro jazzovou hudbu a obory příbuzné.“). Vzhledem k uvedené

dataci v záhlaví víme, že vydávání se částečně časově překrývalo s vydáváním pražského Boptimu (ten vycházel mezi říjnem 1951 a zářím 1952). Podle některých odkazů (reportáž z Lucerny, rozhovory s pražskými hudebníky) se zdá, že fanzin vycházel v Praze.

Na tomto fanzinu je pozoruhodné, že působí v celku profesionálně, je psán poutavě a pracuje s ustálenými rubrikami a vícero publicistickými žánry (rozhovor, anketa, reportáž...). Můžeme tedy odhadovat, že tvůrci měli již s publicistikou jisté zkušenosti. Zatímco v prvním čísle nejsou autoři vůbec uvedeni, ve druhém nacházíme v obsahu čísla alespoň autorské šifry¹²⁹ Podobně jako jiné fanziny této doby také Jazz silně propaguje jazzové vysílání západních stanic, zde především AFN Munich a RIAS Berlin. To se děje jednak prostřednictvím anoncí, recenzí odvysílaných programů, ale také kuriózně formou povídky o rodině holdující jazzu.¹³⁰

Kromě relativně běžných recenzí především amerických nahrávek stojí za zmínku dva reportážní texty, reflektující atmosféru (zřejmě soukromých) poslechové večerů na jaře roku 1952. V prvním čísle jde o popis setkání, zvaného „Record Sessions“, což by mohla být obdoba Hulanových Boptónů, zmiňovaných dříve. Program recenzovaného večera je nazván podle amerického časopisu *Esquire*, který se tehdy jazzem také zaobíral:

„Dne 13. dubna 1952 konal se slavnostní koncert nazvaný All American Jazz Esquire Concerto, na který bylo pozváno několik významných jazzových odborníků ČSR, vesměs pravidelných návštěvníků Record Sessions.“¹³¹

Z kontextu článku nicméně vyplývá, že „slavnostní koncert“ i název celého programu je humorná nadsázka, neboť se nejedná o recenzi reálného představení, nýbrž poslech nahrávek. Jde o fiktivně sestavený „program snů“, jehož živého provedení by se však čeští posluchači v dané době nemohli zúčastnit. V rámci večera se poslouchal např. Count Basie, Harry James, Woody Herman, či Red Rodney. V závěru následuje vhléd do debat o vyslechnutých ukázkách:

„Po programu jednotlivých orchestrů byly diskuse, kde jednotliví experti přistupovali k mikrofonu a pronášeli své názory, kritiky, připomínky atd. Zvláště po programu orchestru Harry Jamese a Red Rodneye se rozvinula bouřlivá diskuse nejdříve mezi stoupenci technické hry na trubku (James) a čistě improvisace (Gillespie). Dále se rozvinula diskuse mezi přívrženci a odpůrci be-bopu.“¹³²

129 V daném čísle jde nejčastěji o šifru „wa“ (4 x), „vr“ (2 x), dále pak „jik“ (1 x) a „ca“ (1 x).

130 CA: *Pokroková rodina aneb To je ten jazz aneb Také poslouchat AFN?* Jazz 1 (3. května 1952), č. 2, s. 10–11 (kopie v archivu autora).

131 ANONYM: *All American Jazz Esquire Concerto*. Jazz 1 (19. 4. 1952), č. 1, s. 12 (kopie v archivu autora).

132 Tamtéž, s. 13.

Článek dále obsahuje informaci, že takovéto „koncertní“ programy budou probíhat čtyřikrát ročně, přičemž „Record Sessions“ jsou pouze pro zvané a konají se pravidelně každý týden.

Podobně polosoukromý charakter měla zřejmě koncertně-poslechová session popisovaná v druhém čísle. Živě i z nahrávek se zde hrál hlavně dixieland, přičemž ukázky jsou prokládány opět diskusemi, případně návrhy. Jedním z bodů programu je přednáška Emanuela Uggého. Tento dříve prominentní jazzový publicista byl už v této době odstaven od výraznějších možností vystupovat veřejně. Pozoruhodné je, že je zde vyličen jako respektovaná autorita a jistý arbitr, který posuzuje „správnost“ daných ukázek, nicméně současně je svým způsobem karikován jeho konzervatismus a orientace na rané podoby jazzu. Například dodatek, že Uggého nejoblíbenějším tématem přednášky je „Jazz a jazz“, naznačuje, že jeho proslulé rozlišování „skutečného“ a „komerčního“ jazzu mohlo na mladší posluchače působit už trochu únavně. Jiným podobným náznakem je dovětek: „Na konec se hrálo Boogie a ryze hot-redaktor Uggé zatínal pěsti.“¹³³ To naznačuje jistý generační rozdíl mezi pisatelem a starším propagátorem neworleánské podoby jazzu.

Dvě dochovaná čísla fanzinu Jazz výborně dokumentují milieu mladých jazzových fanoušků počátku 50. let. Šlo o prostředí homosociálních vazeb, jehož aktéři sice v této době mohli navštěvovat jazzové koncerty, ovšem hlavní potěšení nacházeli v soukromí – při poslechu zahraničního rozhlasu a sdíleném poslechu západních nahrávek. V popisovaném případě jde o prostředí svým způsobem elitní – zřejmě pražské, s přístupem k nahrávkám, napojené na aktivní hráče. Podobá se tak komunitě kolem dříve popisovaného fanzinu Boptime, který vycházel ve stejné době. Situace v regionech však v této etapě mohla vypadat o poznání jinak.

Při práci na tomto textu jsem narazil také na další fanzin s názvem Jazz, který v letech 1957–1958 vydávali bratrance Otakar Kukla (1931–2008, později historik umění) a Zbyšek Sion (1938, později výtvarný umělec). Tento fanzin byl spojen s neformálním kroužkem Gramoklubu ve východočeské Poličce, ve skutečnosti se společností bývalých spolužáků gymnázia, kteří se scházeli v domácnosti Otakara Kukly a poslouchali jazzové desky. Šlo o mládež ve věku zhruba 23–26 let. Tento regionální fanzin byl opět strojopis a vycházel pravděpodobně jen v jednom nebo několika málo výtiscích. Obsahoval překlady z polského časopisu Jazz, úryvky z českého legálního časopisu Jazz (který vycházel do roku 1948), ale také recenze koncertů. Zbyšek Sion fanzin vlastnoručně ilustroval. Vyšla pouze dvě čísla, která se však pravděpodobně nedochovala.¹³⁴

133 JIK: *Československý dixieland: Reportážní záznam z koncertu ze dne 21. 4. 1952*. Jazz 1 (3. 5. 1952), č. 2, s. 9.

134 Rozhovor autora s výtvarníkem Zbyškem Sionem (8. 8. 2023).

V tomto textu jsem se zabýval téměř výhradně neoficiálními jazzovými tiskovinami, jež vydával jednotlivec nebo menší skupina jednotlivců bez oficiální registrace. Vyhýbaly se cenzuře a formálně využívaly některé znaky, jež je měly odlišit od veřejných „časopisů“: podoba dopisů, deníkových záznamů apod. je měla situovat spíše do soukromé sféry nejbližších.

Mezi těmito fanziny/samizdaty a periodiky rozšiřovanými v běžné distribuční síti však existovala i relativně široká paleta tiskovin semioficiálních, a to i hudebně zaměřených (Michal Příbář o nich mluví jako o „samizdatu s razítkem.“¹³⁵) Mohlo jít o podnikové časopisy, bulletiny závodních klubů, interní tisky různých zájmových a osvětových organizací, propagační tiskoviny apod. Charakteristickým znakem těchto tiskovin bylo, že nebyly natolik na očích ve veřejné distribuci, neboť jejich odběr byl podmíněn členstvím (např. v klubu) či předplatným. Ačkoli v nich nalezneme mnohdy osvěžující a kritickou debatu i o jazzu, od soukromě vydávaných tiskovin se v řadě ohledů liší. Semioficiální tiskoviny byly zaštitěny některou veřejnou organizací či podnikem a jako takové podléhaly politice a ekonomice zřizovatele/vydavatele. Semioficiální jazzové bulletiny vydávaly od konce 50. let povětšinou nově zakládané jazzové kluby, jejich zřizovateli však byly například buňky ROH, ČSM, pionýrské organizace apod.¹³⁶ Jazzovými kluby vydávané bulletiny měly výhodu oficiálního „posvěcení“ zřizovatele a mohly využívat jeho infrastruktury (místnosti, materiální zajištění, tisk). Především v počátcích se však kvalitou zpracování a tisku nemusely natolik lišit od soukromě vydávaných fanzinů, protože šlo taktéž často o strojopisné rozmnožení a cyklostyly.

Semioficiální jazzové tiskoviny měly v Československu svůj specifický význam zejména začátkem šedesátých let: v době, kdy už příchutí zakázaného ovoce neměl jazz, ale spíše rock and roll, neoficiální jazzové fanziny (typu Jazz Express) už neexistovaly, ale celostátní časopisy o populární hudbě ještě nevycházely (Hudba pro radost vznikla 1962, Melodie 1963). Se vznikem jazzklubů, zaštitěných nejrůznějšími zřizovateli, se otevíraly nové, relativně otevřenější, a přitom (ve srovnání s denním tiskem) specializované publikační platformy, kde bylo možné o jazzu a taneční hudbě psát. Ačkoli semioficiální jazzové tiskoviny byly určeny primárně úzkému okruhu členů, hlad po česky psaných informacích o jazzu byl často silnější, a některým klubovým zpravodajům se tak podařilo překonat úzce vymezený regionální či „metodický“ horizont (šlo například o Jazz Bulletin, vydávaný v Plzni).

Neoficiální fanziny, klubové zpravodaje a celostátní časopisy o populární hudbě nelze vnímat jako nutně se vylučující kategorie. Některé tituly se podobaly obsahem i formálním zpracováním a při pohledu do profesních životopisů příspěvatelů vidíme i kontinuitu jejich tvůrců: generace jazzových nadšenců

135 PŘIBÁŘ a kol. 2018, s. 37 (viz pozn. 12).

136 Stručný přehled regionálních jazzových klubů a jejich zřizovatelů počátkem 60. let viz J. S.: *Setkání džezových klubů*. Melodie 1 (1963), č. 7, s. 112.

typu Antonína Truhláře, která začala psát počátkem 50. let, zkratka vyhledávala jakékoli publikační příležitosti, pozorně monitorovala situaci a publikovala kdekoli to bylo právě možné.

Represe?

V případech sledovaných jazzových fanzinů nemáme mnoho indicií, že by snad jejich vydávání bylo vyzrazeno, či bylo stíženo nějakými sankcemi. Výjimkou je Truhlářův Jazz Express, kde však vyzrazení a následné pozastavení vydávání nebylo dáno jeho zaměřením na jazz.

V případě protektorátní Okružní korespondence mohl být postih v případě vyzrazení relativně vysoký. Josef Škvorecký v jedné ze svých zahraničních přednášek uvádí, že důvodem k přesunu výroby OK z Prahy do vesničky Solnice v Orlických horách bylo, že se o činnosti tvůrců „dozvědělo gestapo.“¹³⁷ To se zdá ovšem málo pravděpodobné, neboť postih by v takovém případě přišel patrně velmi rychle a tuto okolnost nezmiňuje Lubomír Dorůžka ani další z tvůrců tohoto fanzinu.

Doklady o represí nějak spojené s vydáváním tak máme pouze v případě Jazz Expressu v závěru 50. let. Josef Kotek zmiňuje, že tato Truhlářova aktivita byla „přerušena zásahem Státní bezpečnosti a prokurátorskou výstrahou vydavatelé.“¹³⁸ Ovšem bez dalších podrobností.

Informace, jež měla Státní bezpečnost o vydávání Jazz Expressu, je možné rekonstruovat z několika zdrojů. Místně příslušná Krajská správa ministerstva vnitra (KS MV) v Hradci Králové vedla na Antonína Truhláře osobní svazek od října 1958. Tento spis byl sice skartován, dochoval se ale záznam o verbovce a úvodní rejstřík obsahu spisu. Smyslem kontaktu Státní bezpečnosti (StB) s Truhlářem nebylo primárně potlačení jeho publicistických aktivit, ale dle záznamu o verbovce naopak jeho využití k získání informací o cizincích, s nimiž si dopisoval. Už při prvním kontaktu byl požádán o seznam svých styků a popis své publicistické činnosti i vydávání Jazz Expressu. Z kontextu je patrné, že StB už o Jazz Expressu věděla, od Truhláře chtěla ovšem další podrobnosti. Truhlář se závazkem souhlasil a byl naverbován jako informátor s krycím jménem Aleš, určený na problematiku „vízových cizinců a politických uprchlíků na okrese Nová Paka.“¹³⁹

Ze seznamu skartovaných dokumentů je zjevné, že StB sledovala Truhlářovu korespondenci delší dobu, nejspíše od roku 1954. Spis původně obsahoval

137 Josef ŠKVORECKÝ: *Ráda zpívám z not, neboli Osud jazzu v protektorátě Böhmen und Mähren*. Západ 10 (1. 2. 1988), č. 1, s. 22.

138 Josef KOTEK: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia, 1998, s. 298.

139 *Zpráva o provedené verbovce*. Okresní oddělení MV Nová Paka, 1. 10. 1958. ABS, f. Agenturní svazky – Centrála, a. č. 938034 MV, Osobní svazek spolupracovníka „Aleš“.

záchyty dopisů do/z NSR, Švédska, Polska a dalších zemí i korespondenci s českými jazzovými znalci (Emanuel Uggé, Antonín Matzner, Luboš Pospíšil). Byly zde seznamy jeho styků, kopie Jazz Expressu, agenturní zprávy o účasti na jazzových akcích apod. Obsah těchto zničených dokumentů sice nemůžeme posoudit, nicméně krátký výtah ze skartovaného Truhlářova svazku se nachází ve spisu, vedeného počátkem 80. let na německého obchodního zástupce Otmara Rietha, mimo jiné jazzového fanouška a spolupracovníka agentury Pragokonzert. Z výpisu Truhlářova spisu je patrné, že snaha StB využít jej coby informátora nebyla příliš efektivní:

„Vzhledem k jeho rozsáhlým písemným i osobním stykům s osobami rozpracovanými pro podezření z nepřátelské činnosti byl v roce 1958 získán ke spolupráci jako informátor do problematiky uprchlíků a dále k postavám VC (vízových cizinců, pozn. autor). Ve spolupráci byl neseřízný, nechodil na schůzky a vlastní spolupráce byla bez jakýchkoliv výsledků.“¹⁴⁰

Neboť spolupráce s Truhlářem nefungovala, snažila se StB jeho aktivity patrně utlmit, ale zřejmě bez velkých výsledků: „Z těchto důvodů byla spolupráce ukončena a materiály k jeho osobě byly využity k provedení prokurátorského pohovoru s Truhlářem v roce 1960. Přesto však jmenovaný nadále udržoval styky ve směru do KS (kapitalistických států, pozn. autor), zaměřené na džezovou hudbu. Rozpracování bylo ukončeno v červnu 1962.“¹⁴¹

Z dochovaných útržků je patrné, že StB nesledovala primárně Truhlářův zájem o jazz, ale kontakty a korespondenci s ním spojené. Jejím cílem bylo tyto styky využít. Když se to ukázalo jako nereálné, snažila se Truhlářovu aktivitu alespoň omezit. Nemáme sice jasný doklad toho, proč Truhlář přestal Jazz Express vydávat, nicméně poslední číslo fanzinu vyšlo v srpnu 1958, zhruba měsíc před prvním osobním kontaktem StB s Truhlářem.

O Truhláře se však zajímala také pražská Krajská správa MV, neboť výtisky Jazz Expressu nalezla v květnu 1959 při domovní prohlídce u jazzového publicisty Emanuela Uggého v rámci realizace „akce Hudebník“. Zájem o nelegálně vydávanou tiskovinu je jen jednou linkou rozsáhlejšího vyšetřování a i když byl Uggé nakonec odsouzen, nebylo to kvůli Jazz Expressu. Díky vyšetřování a výsledkům Uggého známých na jaře 1959 se však dozvídáme leccos o distribuci Jazz Expressu v komunitě jazzových fanoušků i názoru známého publicisty na tento fanzin.¹⁴²

140 Výpis z archivního spisu č. 25423 (Antonín Truhlář). Krajská správa SNB Hradec Králové, 15. 2. 1982. ABS, f. Svazky kontrarozvědného rozpracování – Centrála, a. č. 789453 MV, Osobní operativní svazek „Cestovatel“ (Otmar Rieth).

141 Tamtéž.

142 K případu viz Petr VIDOMUS: *Music With a Revolutionary Purpose: Jazz Journalist Emanuel Uggé*. *Hudební věda* 59 (2022), č. 2–3, s. 246–314.



Obr. 7 Antonín Truhlář, vydavatel Jazz Expressu, na stylizovaném portrétu s deskou

Repro: Soukromý archiv Antonína Truhláře

Antonín Truhlář, vydavatel Jazz Expressu, Uggého velmi uznával, což je znát ze zmínek v samotném fanzinu i v jeho způsobech argumentace, které se v mnohém podobají Uggému. Uggé dostával Jazz Express poštou zřejmě po celou dobu vydávání (1955–1958), s Truhlářem se setkal i osobně, ale především jej v dopisech povzbuzoval k dalšímu psaní a vydávání. V tom StB spatřovala určitý rozpor, neboť Uggé současně při výslechu vypověděl, že Jazz Express považoval za povrchní a částečně politicky závadný:

„Já osobně jako redaktor bych takový časopis nedovolil tisknout, neboť by byli čtenáři v některých směrech mylně a povrchně informováni. Jako redaktor, když bych hodnotil celý obsah časopisu Jazz Express po stránce politické a výchovné, bych tento vůbec zavrhl, neboť v něm jsou určité náznaky ne právě kladného postoje k naší současnosti.“¹⁴³

143 *Protokol o výslechu s předvedeným: Emanuel Uggé.* Krajská správa MV Praha, 4. 5. 1959. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV.

Když vyšetřovatelé Uggého přímo upozornili na rozpor v jeho výpovědi (podpora Truhláře a současně vědomí o „závadnosti“ Jazz Expressu), odpověděl, že se domníval, že fanzin koluje v málo výtiscích, a tedy se nedostává k širšímu okruhu lidí.¹⁴⁴

I v dalších dokumentech v rámci vyšetřování se téma Jazz Expressu objevuje, neboť Uggé tento fanzin také šířil mezi svými známými. Tyto zprávy naznačují, jakým způsobem se dosah Jazz Expressu, vydávaného Truhlářem zřejmě v nákladu 30 kusů, dále zvyšoval zápujčkami.

Například hudebník a publicista Zbyněk Mácha (1928–2007) vypověděl, že na podzim 1957 obdržel od Uggého tři nebo čtyři čísla: „Jak jsem poznal, tak Truhlář v časopisech spíše psal o moderních formách jazzu, o což jsem neprojevoval nikterak zájem, neboť se zajímám o folklor.“¹⁴⁵ Jiný vyslychaný – publicista a hudebník František Hrůza – vypověděl, že zřejmě v letech 1956–1957 obdržel dva výtisky Jazz Expressu poštou, přičemž vydavatel získal adresu zřejmě od Uggého. Hrůza se ve výpovědi snažil vytvářet dojem, že Truhláře nezná, že mu časopis nebyl prospěšný, a dokonce, že snad autor Jazz Expressu musí být duševně nemocný.¹⁴⁶ Je tedy zjevné, že tito vyslychaní se snažili význam ilegální tiskoviny bagatelizovat, a tak i snižovat svou roli v její distribuci.

StB si v průběhu vyšetřování rovněž nechala vypracovat posudek na „závadnost“ Jazz Expressu u ministerstva školství a kultury. Tento dokument je dobrým dokladem stále velmi obezřetného postoje oficiálních míst k jazzu v pozdních 50. letech:

„Hudební oddělení MŠK nemůže souhlasit s obsahem pokoutně rozšiřovaného časopisu Jazz Express z těchto důvodů: Je to snůška odposlouchaných nebo přeložených zpráv ze světa amerického jazzu, prokládaných zprávami o našich a jiných ‚jazzmanech‘. Sestavené zprávy chtějí budit dojem aktuality. Jazzoví hráči se proměňují v největší umělecké osobnosti – ‚symboly‘ našich ‚přátel jazzu‘. Totéž platí o jazzových skladbách. Z neškodného koníčka se vytváří nezdravý fetišismus.“¹⁴⁷

Pracovník ministerstva současně dodává, že prostor pro články o taneční a zábavné hudbě je například v Hudebních rozhledech, ale se samostatným titulem věnovaným tomuto oboru nesouhlasí.

Pozoruhodné je, že Jazz Express byl původně záminkou ke vzetí Uggého do vazby (zdůvodněním bylo, že časopis propaguje ideologii nepřátelskou

144 Tamtéž, *Protokol o výslechu obviněného: Emanuel Uggé*. Krajská správa MV Praha, 6. 5. 1959.

145 Tamtéž, *Protokol o výslechu svědka: Zbyněk Mácha*. Krajská správa MV Praha, 2. 6. 1959.

146 Tamtéž, *Protokol o výslechu svědka: František Hrůza*. Krajská správa MV Praha, 2. 6. 1959.

147 Tamtéž, *Vyjádření k předloženému časopisu Jazz Express*. Ministerstvo školství a kultury, Praha, 26. 5. 1959.

státnímu zřízení v ČSR). Ovšem tato linka se v průběhu vyšetřování vytratila a v návrhu na podání obžaloby se píše, že vyšetřováním se „nepodařilo prokázat, že obsah zmíněného časopisu a jeho rozšiřování směřovalo k podvracení republiky.“ Uggé byl pak souzen za jiný trestný čin.¹⁴⁸

Úvahy o represi jazzu v období státního socialismu jsou vždy ošemetné, neboť odsudky tohoto žánru – jakkoli byly tvrdé – měly většinou stigmatizační a neformální charakter a neměly nějaké legislativní zakotvení. Jak připomíná v podobném polském kontextu Igor Pietraszewski, ve vyprávěních jazzmanů aktivních za železnou oponou v 50. letech se často vynořuje mýtus jazzu jako „umění vzdoru“. V paměti jazzových hudebníků přetrvává dojem, že byli perzekuováni právě pro hudbu, kterou hráli. Socialistické režimy se však většinou spokojily s negativními kampaněmi v tisku a nestíhaly jazz jako takový (ani pro to neměly legální podklad), nýbrž nezávislé aktivity spojené s tímto prostředím.¹⁴⁹

Nelze zpochybnit, že stigmatizace jazzu v tisku mohla mít značně devastující účinky na kariéru hudebníků (např. ztráta pracovních příležitostí), a to zejména v období stalinismu. Pokud ale hovoříme o politických procesech s jazzovým podtextem, skutečným důvodem stíhání nebyl jazz jako takový, nýbrž důvody jiné. Mohlo jít například o vydávání soukromých tiskovin (nelegální tak jako tak, bez ohledu na obsah), protikomunistickou agitaci, organizování koncertů mimo oficiální státní zprostředkovatele, ohrožování zájmů republiky v cizině (případ Emanuela Uggého) či pokus o emigraci (např. zpěvák R. A. Dvorský).¹⁵⁰

Závěr

Stephen Duncombe ve své stěžejní práci výstižně poznamenává, že „svou formou se zin nachází někde mezi soukromým dopisem a časopisem.“¹⁵¹

To je důležitá poznámka, protože také odkazuje k nesamozřejmé a nestálé hranici mezi veřejným a soukromým v obsahu valné většiny zinů. U fanzinů v západním kontextu je osobní vklad zinesterů a jejich leckdy velmi intimní komunikace se čtenářem velmi dobře popsána.¹⁵² U námi sledovaných českých jazzových zinů dvou totalit (cca 1944–1958) však nabývá vztah mezi soukromým a veřejným ještě jiného významu.

148 Tamtéž, *Emanuel Uggé - návrh na konečné opatření*. Krajská správa MV Praha, 4. 6. 1959.

149 Igor PIETRASZEWSKI: *Jazz in Poland: Improvised Freedom*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014, s. 54–57.

150 Petr KOURA: „Kola osudu nezastavím...“ *Král české taneční hudby R. A. Dvorský před komunistickým soudem*. Paměť a dějiny 1 (2007), č. 1, s. 6–19.

151 DUNCOMBE 1997, s. 14 (viz pozn. 16).

152 Např. Red CHIDGEY: *The Resisting Subject: Per-zines as life story data*. University of Sussex Journal of Contemporary History (2006), č. 10, s. 1–13.

Ze stránek analyzovaných jazzových zinů vysvítá, že autoři chápali svou činnost mnohdy jako „volbu z nutnosti“, jako provizorium a jako předstupeň na dlouhé cestě k prosazení vysněného legálního jazzového časopisu. Jinak řečeno, pokud by měli možnost své názory na jazz publikovat veřejně, zinestry by se možná ani nestali. Je to znát kupříkladu v krátkém období relativně svobodného nadechnutí (1945–1948), kdy v Československu vznikl nejen legální časopis *Jazz*, ale tématu se věnoval častěji i denní tisk. Někdejší zinesteři z doby nacistické okupace v této době legalizovali svou aktivitu, využili dřívější kontakty a neměli velkou potřebu publikovat neoficiálně. To se změnilo brzy po komunistickém převratu (1948): jazz sice oficiálně zakázán nebyl, ale vydavatelský sektor byl zestátněn a podřízen cenzuře, což svobodnou diskusi o jazzu znemožnilo.

Ačkoli zinesteři obou totalit usilovali o legitimizaci jazzu ve veřejné sféře a vzhlíželi k budoucnosti legálního jazzového tisku, svou aktivitu se snažili maskovat. Vznikla strategie „časopisu jako dopisu“, která sice nebyla zcela důsledná, ale jde o formální znak všech tří hlavních sledovaných zinů. Jestliže se tedy podle Duncomba ziny nachází na pomezí soukromé korespondence a časopisů, čeští jazzoví fanoušci 40. a 50. let sice chtěli mít svůj časopis, ale museli se tvářit, že vytváří dopis. Smyslem byla pochopitelně konspirace a (možná trochu naivní) pocit, že takto kamuflovaná aktivita je obtížněji postižitelná.

Možná ještě více než v západním kontextu v případě psaní o jazzu v totalitním Československu platí, že se při něm neobejdeme bez výzkumu pramenů soukromé povahy (korespondence, deníky, ziny apod.). V tomto textu jsem s využitím soukromých archivů publicistů Lubomíra Dorůžky, Stanislava Titzla a Antonína Truhláře ilustroval živoucí komunitu českých jazzových fanoušků a hudebníků v době, která bývá obvykle popisována jako „doba temná“ (především v první polovině 50. let). Na stránkách jazzových zinů této éry získáváme výjimečný vhled do milieu jazzových příznivců, převážně mužských poslechových kroužků, či polozavřených setkání, o nichž se v dobovém tisku, ale leckdy ani ve veřejných archivech nedočteme. Z korespondence či zinů můžeme rekonstruovat strategie přístupu k západním nahrávkám a tisku, principy jejich směny a také mechanismy zprostředkování, překladu či šíření informací o západním jazzu. Když americký expat Gene Deitch ve své knize vzpomínek popisuje, jak žasnul, když v roce 1959 v Praze potkal svérázného majitele několika čísel amerického *The Record Changeru*, můžeme to brát jako úsměvnou historku.¹⁵³ S pomocí soukromých pramenů však můžeme rekonstruovat, jakým způsobem se český fanoušek za železnou oponou k americkému jazzovému časopisu dostal.

153 Gene DEITCH: *For the Love of Prague: From the Tragedy of Communism to the Comedy of Capitalism!* Praha: Baset, 2008, s. 52.

Podobné informace můžeme v některých případech získat také v archívech bezpečnostních složek (např. Státní bezpečnost). Představují cenný zdroj, jak jsem ilustroval i v tomto textu, není však třeba zdůrazňovat, že jejich vhléd do jazzové komunity je zatížen „optikou vyšetřovatelů“.

Doposud nevyužitý potenciál mají v české jazzové historiografii archívy veřejných institucí, především regionálních. Skýtají možnosti nového náhledu na historii českého jazzu, který ve své době neměli k dispozici „zakladatelské“ osobnosti české jazzové publicistiky (jako Lubomír Dorůžka, Josef Kotek, Ivan Poledňák atd.). I v těchto pramenech však podle mého názoru nacházíme jen omezený vhléd do žité zkušenosti jazzových hudebníků a příznivců v období, kterým se zabýval tento text.

Jak připomíná Tony Whyton, osobní pozůstalosti lokálních a leckdy zapomenutých jazzových hudebníků nám mohou pomoci nabourat mnohdy stereotypní dominantní vyprávění historie daného žánru. Tyto postavy „na okraji“ nejsou jen podstatné z hlediska regionální historiografie, ale také relativizují zažité binární kategorie uvažování a pomáhají nám nově uchopit propojenost různých kontextů jazzové praxe.¹⁵⁴ V tomto textu jsem ukázal, že při vhodné konfrontaci s dalšími dostupnými prameny představují fanziny a soukromé sbírky neocenitelný zdroj také při „přepisu“ zažitých a mnohokrát opakovaných vyprávění historie českého jazzu. Cílem naší práce s méně známými prameny by nicméně nemělo být nahrazení dominantních vyprávění jinými, ale jejich přehodnocení, jež nám umožní pochopit žitou zkušenost (jazzových) hudebníků ve své komplexnosti a propojenosti. Minimálně v českém případě je to běh na dlouhou trať.

Bibliografie

- ATTON, Chris: *Fanzines: Enthusiastic Production through Popular Culture*. In: Atton, Chris (ed.): *The Routledge Companion to Alternative and Community Media*. London: Routledge, 2015, s. 437–444.
- ATTON, Chris: *Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the “Democratic Conversation”*. *Popular Music and Society* 33 (2010), č. 4, s. 517–531.
- BARTOŠ, Milan: *O problematice hudebních souborů: Z referátu na bratislavské konferenci*. *Lidová tvořivost* 3 (říjen 1952), č. 10–11, s. 403–409.
- BRENNAN, Matt: *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle between Jazz and Rock*. New York, London: Bloomsbury, 2017.
- BUGGE, Peter: *Normalization and the Limits of the Law: The Case of the Czech Jazz Section*. *East European Politics and Societies* 22 (2008), č. 2, s. 282–318.
- DAUGAVIETIS, Jānis: *Music Samizdat as Zines? The Case of “Ot Vinta” from Soviet Latvia*. *Forum Historiae* 14 (2020), č. 2, s. 73–92.
- DEITCH, Gene: *For the Love of Prague: From the Tragedy of Communism to the Comedy of Capitalism!* Praha: Baset, 2008.

- DEVEAUX, Scott: *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography*. Black American Literature Forum 25 (1991), č. 3, s. 525–560.
- DOMURAT, Marta: *The Jazz Press in the People's Republic of Poland. The Role of Jazz and Jazz Forum in the Past and Today*. In: Pickhan, Gertrud – Ritter, Rüdiger (eds.): *Jazz Behind the Iron Curtain*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, s. 117–128.
- DORUŽKA, Lubomír – POLEDŇÁK, Ivan: *Československý jazz: Minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967.
- DORUŽKA, Lubomír: *Panoráma paměti*. Praha: Torst, 1997.
- DUNAJEVSKIJ, Isaak: *Palčivé otázky lehké hudby*. Hudební rozhledy 8 (1955), č. 14, s. 705–707.
- DUNCOMBE, Stephen: *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. New York: Verso, 1997.
- FINKELSTEIN, Sidney: *Odyseja jazzu*. Hudební rozhledy 9 (1956), č. 20, s. 840–843.
- GENDRON, Bernard: *Moldy Figs' and Modernists: Jazz at War 1942–1946*. In: Gabbard, Krin (ed.): *Jazz Among the Discourses*. Durham: Duke University Press, 1995, s. 31–56.
- GENNARI, John: *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- HAVLÍČEK, Dušan: *Jazzový koncert*. Hudební rozhledy 9 (1956), č. 5, s. 205.
- HAVLÍČEK, Dušan: *O novou českou taneční hudbu: vývojové tendence taneční hudby v ČSR v letech 1945–1958*. Praha: Svaz československých skladatelů, 1959.
- HAVRÁNEK, Ladislav: *Stále mladí senioři*. Melodie 25 (listopad 1987), č. 11, s. 23.
- HOFFMANN, Bernd: *Die Mitteilungen – Anmerkungen zu einer „verbotenen“ Fanpostille*. In: Knauer, Wolfram (ed.): *Jazz in Deutschland, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung* Bd. 4. Hofheim: Wolke Verlag 1996, s. 93–136.
- CHIDGEY, Red: *The Resisting Subject: Per-zines as life story data*. University of Sussex Journal of Contemporary History (2006), č. 10, s. 1–13.
- J.S.: *Setkání džezových klubů*. Melodie 1 (1963), č. 7, s. 112.
- JANÁČEK, Pavel – MOHN, Volker – PAVLÍČEK, Tomáš: *Protektorát Čechy a Morava: expanze cenzury, plánování literatury (1939–1945)*. In: Wögerbauer, Michael – Píša, Petr – Šámal, Petr – Janáček, Pavel (eds.): *V obecném zájmu: Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 915–958.
- JOHNSON, Bruce: *Conclusions*. In: Johnson, Bruce (ed.): *Jazz and Totalitarianism*. New York, London: Routledge, 2017, s. 344–354.
- KALDEWEY, Helma: *A People's Music: Jazz in East Germany, 1945–1990*. New York: Cambridge University Press, 2019.
- KATER, Michael H.: *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- KONČELÍK, Jakub: *Kvantitativní obsahová analýza protektorátních tiskových porad*. In: Köpplová, Barbara – Gebhart, Jan – Kryšpínová, Jitka (eds.): *Řízení legálního českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Karolinum, 2010, s. 70–98.
- KOTEK, Josef – HOŘEC, Jaromír: *Kronika české synkopy II: Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků (1939–1961)*. Praha: Editio Supraphon, 1990.
- KOTEK, Josef: *České a slovenské časopisy 1889–1963 věnované zábavné, taneční a jazzové hudbě a hospodářským, stavovským i sociálním otázkám jejich provozovatelů a zprostředkovatelů*. Hudební věda 2 (1965), č. 1, s. 116–141.

- KOTEK, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia, 1998.
- KOURA, Petr: *Swingři a potápky v protektorátní noci*. Praha: Academia, 2016.
- KOURA, Petr: „Kola osudu nezastavím...“ *Král české taneční hudby R. A. Dvorský před komunistickým soudem. Paměť a dějiny* 1 (2007), č. 1, s. 6–19.
- LARBALESTIER, Justine: *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- LING, Dave – STRONG, Catherine: *Music magazines and the first draft of history*. In: Baker, Sarah – Strong, Catherine – Istvandity, Lauren – Cantillon, Zelmarie (eds.): *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. London: Routledge, 2018, s. 88–96.
- LOUČOVÁ, Petra: *Mikrokosmos samizdatového Táborska*. *Česká literatura* 64 (2016), č. 6, s. 848–866.
- MICHELA, Miroslav – LOMÍČEK, Jan – ŠIMA, Karel: *Dělej něco! České a slovenské fanziny a budování alternativních scén*. Praha: Grada Publishing, 2021.
- MICHELSEN, Morten: *Music Criticism and Taste Cultures*. In: Shepherd, John – Devine, Kyle (eds.): *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. New York: Routledge, 2015, s. 211–219.
- MOTYČKA, Peter: *The Jazz Section – A Platform of Freedom in Czechoslovakia*. In: Pickhan, Gertrud – Ritter, Rüdiger (eds.): *Jazz Behind the Iron Curtain*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, s. 215–222.
- OANCEA, Claudiu: *Rocking Out Within Oneself: Rock and Jazz Music between the Private and the Public in Late Socialist Romania*. In: Klepikova, Tatiana – Raabe, Lukas (eds.): *Outside the “Comfort Zone”: Performances and Discourses of Privacy in Late Socialist Europe*. Munich: De Gruyter Oldenbourg, 2020, s. 145–172.
- PIETRASZEWSKI, Igor: *Jazz in Poland: Improvised Freedom*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.
- PŘIBÁŇ, Michal a kol.: *Český literární samizdat: 1949–1989*. Praha: Academia, 2018.
- REIMANN, Heli: *‘Down with bebop – viva swing!’ Swing Club and the meaning of jazz in late 1940s Estonia*. *Jazz Research Journal* 4 (2010), č. 2, s. 95–121.
- REIMANN, Heli: *Late-Stalinist ideological campaigns and the rupture of jazz: ‘jazz-talk’ in the Soviet Estonian cultural newspaper “Sirp ja Vasar”*. *Popular Music* 33 (2014), č. 3, s. 509–529.
- REIMANN, Heli: *Tallinn ‘67 Jazz Festival: Myths and Memories*. London: Routledge, 2022.
- STARR, S. Frederick: *Red and Hot: the Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. New York: Oxford University Press, 1983.
- STOWE, David W.: *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1994.
- ŠIMA, Karel: *The political economy of fanzines on the threshold of state socialism and post-socialism: The story of Czech(o)slovak fanzines*. *European Journal of Cultural Studies* 25 (2022), č. 1, s. 275–291.
- TITZL, Stanislav: *Jazz za zavřenými dveřmi*. In: Dorůžka, Lubomír – Hořec, Jaromír – Kotek, Josef (eds.): *Taneční hudba a jazz 1966–67: Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Supraphon, 1967, s. 26–36.
- TITZL, Stanislav: *Luděk Hulan – retrospektivy a perspektivy*. *Melodie* 6 (1968), č. 10, s. 298.

- TRUDZIŃ, Artur Mariusz: *Jazz in Central and Eastern Europe as discussed by Jazz magazine (1956–1959)*. *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* 55 (2020), č. 3, s. 103–124.
- VIDOMUS, Petr: *Music With a Revolutionary Purpose: Jazz Journalist Emanuel Uggé*. *Hudební věda* 59 (2022), č. 2–3, s. 246–314.
- WELBURN, Ron: *Jazz Magazines of the 1930s: An Overview of Their Provocative Journalism*. *American Music* 5 (1987), č. 3, s. 255–270.
- WHYTON, Tony: *Wilkie's Story: Dominant Histories, Hidden Musicians, and Cosmopolitan Connections in Jazz*. In: Gebhardt, Nicholas – Rustin-Paschal, Nichole – Whyton, Tony (eds.): *The Routledge Companion to Jazz Studies*. New York: Routledge, 2018, s. 3–15.
- YOFFE, Mark: *Why Collect Zines?: Notes on the Soviet and Russian Rock Zine Collection in the Global Resources Center of George Washington University Libraries*. *Slavic & East European Information Resources* 22 (2021), č. 3–4, s. 276–286.
- ZELINSKY, Dominik: *The music of the dying class: jazz as the impure sacred in Stalinist Czechoslovakia*. *American Journal of Cultural Sociology* 10 (2022), č. 2, s. 248–264.

Denní tisk

- ANONYM: *Úspěšná konference*. *Československý rozhlas a televize* 23 (28. 5. 1956), č. 22, s. 5.
- ANONYM: *Zájem o americkou operu*. *Svobodné slovo* 12 (8. 2. 1956), č. 34, s. 3.
- HAVLÍČEK, Stanislav: *Podloudníci s hudbou imperialismu*. *Naše pravda* 8 (16. 9. 1950), č. 37, s. 11.
- KOLÍNSKÁ, Zora: *Očima vzpomínek Luďka Hulana*. *Repertoár malé scény* 8 (1970), č. 4, s. 2–5.
- NN: *Ještě jeden časopis*. *Svět práce* 3 (3. 7. 1947), č. 27, s. 5.
- OČADLÍK, Mirko: *O humoru a jazzu*. *Kulturní politika* 1 (8. 12. 1945), č. 9, s. 5.
- RYCHLÍK, Jan: *Maskovaný nepřítel*. *Severočeská Mladá fronta* 3 (5. 7. 1947), č. 156, s. 7.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Ráda zpívám z not, neboli Osud jazzu v protektorátě Böhmen und Mähren*. *Západ* 10 (1. 2. 1988), č. 1, s. 17–22.
- TRAXLER, Jiří: *Jazz v rozhlase*. *Kulturní politika* 1 (12. 1. 1946), č. 13, s. 7.

Analyzované fanziny

- BOPTIME (1951–1952)
 JAZZ (1952)
 JAZZ EXPRESS (1955–1958)
 OKRUŽNÍ KORESPONDENCE (1944–1946)

Uložení pramenů

- ABS (Archiv bezpečnostních složek). Agenturní svazky – Centrála. Osobní svazek spolupracovníka „Aleš“, a. č. 938034 MV; (Antonín Truhlář).
- ABS (Archiv bezpečnostních složek). Správa vyšetřování – vyšetřovací spisy Ministerstva vnitra. Vyšetřovací spis č. V-3488 MV; (Emanuel Uggé).
- ABS (Archiv bezpečnostních složek). Svazky kontrarozvědného rozpracování – Centrála. Osobní operativní svazek „Cestovatel“, a. č. 789453 MV; (Otmar Rieth).

NÁRODNÍ ARCHIV. Fond 05/3 Ideologické oddělení ÚV KSČ, sv. 25, aj. 199. Materiály
k problematice taneční hudby a zábavné hudby 1956–1962.

SOUKROMÝ ARCHIV ANTONÍNA TRUHLÁŘE.

SOUKROMÝ ARCHIV LUBOMÍRA DORŮŽKY.

SOUKROMÝ ARCHIV STANISLAVA TITZLA.

Rozhovory

SION, Zbyšek (nar. 1938, výtvarný umělec), rozhovor autora ze dne 8. 8. 2023.

Adresa:

Mgr. Petr Vidomus, Ph.D.

Český rozhlas Jazz

e-mail: vidomusp@seznam.cz