

# ženská práce

Host



**příběhy hudebnic,**  
které proměnily *scénu*  
*i společnost*

Pavel Klusák

Oh I wish I had a river  
I could skate away on

We are stardust  
We are golden  
And we've got to get  
ourselves  
Back to the garden

Jesus died for somebody's  
sins but not mine

Some strange music  
draws me in  
Makes me come on like  
some heroine

You've heard of woman nation  
Well, that's coming, baby

Kiss, kiss, kiss, kiss me love  
I'm bleeding inside

*And if I only could  
I'd make a deal with God  
And I'd get him to swap our places*

*Today I am  
A small blue thing*

*But blood makes noise  
It's a ringing in my ear*

*But hey, girls?  
We can take it  
And if we can't we're gonna fake it*

I'M SO SORRY IF I'M ALIENATING  
SOME OF YOU  
YOUR WHOLE FUCKING CULTURE  
ALIENATES ME

WE'RE NOT HERE CAUSE WE WANT  
TO ENTERTAIN

FUCK THE PAIN AWAY, FUCK THE  
PAIN AWAY

*Only an expert can deal with  
a problem*

ନିଜେ ହିଁ ଯୁଦ୍ଧ ଚୋରପିନ୍ଧିବା ଚାହେଁଲେ ମୁତାହ  
ଯୁଦ୍ଧ'ର ମୁହେଁ ନିଜ ନାମୁଣ୍ଡ ଚାଁ ମୁହେଁ

ନିଜ ଚାହାଁ ଚାହାଁଲେ ନିଜ ନ ଚାହାଁ କିପତଳ  
ହେଉ ଖତାଉ

*I'm coming up man-size*

*What a monster!*

*What a night!*

*What a lover!*

*What a fight!*

**Pavel Klusák**  
**Ženská práce**



Pavel Klusák  
Ženská práce

*Příběhy hudebnic,  
které proměnily scénu  
i společnost*

Brno 2025

Vznik knihy byl podpořen Českým literárním centrem  
prostřednictvím rezidenčního pobytu autora  
v Klášteře Broumov v roce 2025.

© Pavel Klusák, 2025

Afterword © Pavla Jonssonová, 2025

Cover picture by Jason / Flickr

Illustrations © Michaela Kukovičová a Magdalena Rutová, 2025

© Host — vydavatelství, s. r. o., 2025

(elektronické vydání)

ISBN 978-80-275-2966-7 (PDF)

ISBN 978-80-275-2967-4 (ePUB)

ISBN 978-80-275-2968-1 (MobiPocket)

Knihá *Ženská práce* vypráví o hudebnicích ze zahraniční, především z angloamerické scény, jejichž vliv dosáhl do mnoha zemí světa. Dobře však víme, že i v naší zemi se odehrávaly a odehrávají silné, jedinečné příběhy žen, jejichž hudba rozpoutává proměny v tvorbě, svobodě a rovnosti. Proto si dovoluju tuhle knihu věnovat

*Martě Kubišové,  
Dáše Vořkové,  
všem členkám kapely Dybbuk*

a všem dalším muzikantkám, které svou imaginací a úsilím na hudební scéně pomáhají uskutečnit změny, které nakonec neosvobozují jenom ženy, ale všechny.

# Obsah

Předmluva	12
Billie Holiday	19
Carole King	41
Nina Simone	63
Joni Mitchell	83
Patti Smith	113
Yoko Ono	147
Kate Bush	173
Laurie Anderson	201
Suzanne Vega	231
Riot grrrl	261
Björk	291
PJ Harvey	327
Doslov (Pavla Jonssonová)	356
Použitá a doporučená literatura	362

# Předzvěst dneška

## Předmluva

„Ale vždyť holkám nikdo nebrání, aby zakládaly kapely,“ řekl jsem přesvědčeně. Psal se konec nultých let a proti mně seděla americká hudební publicistka Daphne Carr. Angažovala se v řadě společenských kauz a také tehdy pomáhala organizovat dívčí tábory pro adeptky rocku. To mi přišlo fajn, ale proč ten akcent jen na ženy a holky? Zdálo se mi, jako by tím někdo vyhlášoval kolektivní vinu mužů včetně mě. Kdokoli chce, ať hraje, máme demokracii!

Daphne byla zkušenější. Nepřela se. „Pojď, zahrajeme si takovou hru,“ navrhla. „Budeme se střídat. Já vždycky řeknu jméno jedné mužské kapely a ty jméno jedné kapely, kterou mají ženy nebo holky. Tady v Česku. Komu ta jména dojdou dřív, ten prohrál.“

Samozřejmě jsem neslavně skončil ve třetím kole. Daphne mi pomohla rozeznat, že na důkaz přítomnosti žen na scéně sice vždycky dokážeme vytáhnout několik konkrétních jmen, jenže ty existují v záplavě mužských kapel a producentů. Že ty, které by si chtěly troufnout, mají tak málo domácích vzorů. Že scéna zůstává plná mužských hlasů, ochuzená o významnější podíl ženského pohledu na svět skrze autorský rock, folk, pop, elektroniku.

Pokud ženy hrály a zpívaly ve smíšené skupině, málokdy byly autorkami. Pokud chtěly hrát na elektrickou kytaru nebo bicí, často se dověděly, že se to pro ně nehodí. Je tolik mladých zvukařek, kterým lokální organizátoři koncertu řekli: „Jasně že ti věřím, ale na ten mix-pult nesahej!“ Ženy tak zřídka rozhodovaly: jako by pozice kapelníků, organizátorů, vydavatelů a majitelů, tedy gatekeeperů, byla stvořená pro muže. Vzácné výjimky to pravidlo stvrzovaly.

Svět rocku a popu byl dlouho převážně mužský: a především tak byl zas a znovu prezentovaný. Na stole přede mnou leží publikace vydaná k dvaceti rokům existence jednoho z prvních velkých rockových časopisů, amerického *Rolling Stoneu*, hrdého ambasadora popkultury. Na obálce té knihy z roku 1987 je řada jmen slavných mužů a jejich kapel — a ani jedna hudebnice. Listuji knihou významného českého publicisty Jiřího Černého *Hvězdy tehdejších hitparád* (1989): tady jsme o píd' progresivnější, tři ženské portréty z jednadvaceti. Vzpomínám na svůj rozhovor s písničkářkou a kapelnicí Zuzanou Navarovou (1959—2004). V pražské Dobré čajovně mi řekla o svém zrání: „Zoufale jsem v dívčím věku hledala někoho, kdo by zpíval i za mě, kdo by se blížil mým pocitům. Ale kolik takových žen jsem mohla tehdy u nás najít? A tak jsem poslouchala pořád dokola Martu Kubišovou, Hanu Hegerovou a Marii Rottrovou. Velkou

událostí bylo, když jsem objevila Marsyas se Zuzanou Michnovou: sláva, aspoň jedna žena, která je i autorkou svých textů! Ukázala mi, že to je možné.“

V roce 1990 vydala Kate Bush písničku nazvanou „This Woman’s Work“ (Práce této ženy). V textu písně figurují dvě ženy: první přivádí na svět dítě a druhá, lékařka, jí při rizikovém porodu zachraňuje život. To je myslím velkolepé překódování nadřazeného slovního spojení, které určité činnosti označuje za „pouhou ženskou práci“ nebo „práci pro ženy“. „Ženská práce“, říká Kate Bush, je zachraňovat život a přivádět na svět nový. Od té doby putují výrazy „This Woman’s Work“ a „Woman’s Work“ názvy albových a knižních projektů. Nevím o tom, že by byly použity v češtině. Proto jsem si ta slova v letech 2024 a 2025 vypůjčil pro dvě řady rozhlasových portrétů „přelomových žen“ na stanici Český rozhlas Vltava *Ženská práce*. Nečekaný ohlas série (stala se jedním z nejposlouchanějších hudebních pořadů roku 2024 na stanici) mě přiměl uvažovat o rozsáhlejší a hlubší knižní podobě. Výsledek teď držíte v ruce.

Tahle kniha není souvislou historií ženské emancipace v hudbě. Namísto toho přináší příběhy osudů a tvorby z posledního sta let (a především od šedesátých let dál), které se s tímto emancipačním příběhem zásadně protínají. Jedná se o jedenáct osobních příběhů a jedno hnutí. Každá z těch, o nichž vyprávíme, zanechává vliv: většinou způsobily významnou změnu jak na hudební scéně, tak v širší společnosti. Právě kritérium vlivu způsobilo, že jsem vybíral osobnosti, které se prosadily na angloamerické scéně, v naší „západní“ společnosti. Z toho důvodu zůstaly stranou teritoria globálního Jihu, Afrika, Asie nebo země východní Evropy: tam všude vypovídá hudba žen o bojích za rovnost a proměnách, vyprávění o jednadvacátém století a postkoloniální společnosti by se bez nich neobešlo.

Všechny osobnosti v této knize mají vztah k dnešku: všechny jsou předchůdkyněmi dnešních tvůrčích žen, vydobýly větší kus svobody pro sebe i pro ně. Na každou generaci a societu dopadaly specifické problémy. Billie Holiday musela od třicátých let bojovat se silnou stigmatizací jako Afroameričanka, žena z chudých poměrů,

samostatně rozhodující umělkyně a posléze i jako osoba závislá na narkotikách. Příběh Carole King je úžasným přechodem od podřízené role v soukolí zábavního průmyslu k ryze osobní výpovědi v novější éře autorských osobností. Nina Simone se dlouho nehodila do žánrových scén své doby, protože svou hudbu odmítla oddělit od svědectví o nerovnosti a útlaku: její vzdor, svobodomyslnost a naděje se naopak plně potkaly s hudbou, jak ji vnímá a potřebuje jednadvacáté století.

V tvorbě Joni Mitchell a jejím přijetí vyniká celá řada silných momentů: od šťastného prolnutí s druhou vlnou feminismu přes sexistickou kritiku ze strany hudebních magazínů až po její ambici hledat muzikantsky stále něco nového a spojit se i s afroamerickou hudební modernou. Patti Smith přináší příležitost prozkoumat dílo ženy, která na rockové a punkové scéně přinejmenším zčásti přejímala mužskou energii: její vývoj pak ukázal, jak lze spojit hodnoty undergroundu s tradicí vyššího umění včetně literatury a spirituality. Mállokdo musel snést tolik odporu, urážek a nedorozumění jako Yoko Ono: v jejím příběhu se odráží jak různorodost kulturních diskurzů (rozpor mezi popkulturou a soudobým uměním), tak xenofobie. Kate Bush bývá pokládána mnohdy hlavně za půvabnou tvář nápaditého popu: avšak její zásadní role spočívá i v tom, že se stala jednou z prvních ženských producentek, které si udržely kontrolu nad svou hudbou a vybojovaly cennou nezávislost nad mocnými nahrávacími společnostmi. Tenhle rys se směrem k současnosti proměňuje: tvůrčí dráhu Suzanne Vega silně ovlivnilo právě nutné podléhání gramofirmám; islandská Björk, která v téže době měla výhodu ve spojení s nezávislým vydavatelem, už tohle trápení řešit nemusela a mohla se víc soustředit na samotnou tvorbu. Laurie Anderson přišla do populární hudby ze soudobého galerijního umění; k překvapení mnoha pak vyvrátila předsudky, že pro ženu nejsou vhodná témata technologií a politiky. „Technologie nevyřeší naše problémy,“ říká Laurie Anderson — a přece je jednou z mnoha hudebnic, jimž příchod elektronické hudby pomohl k větší samostatnosti a nezávislosti v tvorbě.

Hledal jsem dobrou reprezentaci určitých období a typů tvorby: nezastírám však, že mít všechnen čas na světě, výběr osobností by byl mnohem rozsáhlejší. Longlist na počátku psaní měl čtyřicet jmen. Zužoval jsem ho na ženy, které si přály být autorkami a už tím vnašely do starých pořádků změnu. Další kritérium: nepsat o těch, o nichž vyšla v češtině kniha. Z toho důvodu jsem do knihy nezahrnul například Kim Gordon, která svůj příběh skvěle popsala v knize

*Holka v kapele.* Výjimku jsem udělal u Patti Smith: přál jsem si posunout úhel pohledu od biografii z rockového věku, a především do něj zahrnout jednadvacáté století, v němž se osobnost jedinečné zpěvačky, autorky a literátky proměnila. Ve snaze „nedělat práci, která už je udělaná“, jsem rád konstatoval, že ani v angličtině zatím neexistuje monografická kniha o Suzanne Vega (snad si to zpěvačka po určitých životních peripetiích ani nepřeje), o Björk (i když se tomu některé publikace blíží) ani o PJ Harvey. Soubor kapitol v této knize je „předzvěstí dneška“: proto ho uzavírám před skutečně současnou scénou. A jen v duchu si představuju, jak by vypadaly kapitoly o současných autorkách, které do své hudby promítají témata ženské rovnosti, LGBT+ světa, environmentální krize, afrofuturismu, globálního Jihu a postkolonialismu nebo umělé inteligence.

Nikdo se mě zatím nezeptal, proč jsem se pustil do knihy o ženách v hudbě, když jsem muž. Ale opakovaně se mě lidé ptají, zda už tu otázku dostávám a jak bych na ni odpověděl. Skutečně rozumím tomu, že visí ve vzduchu. Že před dvaceti lety by se tak nikdo neptal, ale dnes to dává smysl. Tou nejupřímnější (a asi ne moc diplomatickou) odpovědí je, že je to pro mě úplně přirozené. Hudba Laurie Anderson, Joni Mitchell nebo Kate Bush patří k té nejpodivuhodnější tvorbě, jakou jsem kdy poznal. Ne „ženské tvorbě“, veškeré. Není to „hudba pro ženy“, dávno se ukázalo, že obohacení se jí cítíme všichni. Americký zpěvák, hudebník a producent Prince se mnohokrát doznal, že formativní inspirací pro něj byla Joni Mitchell: podobných vyjádření najdeme bezpočet. Sám cítím nesmírně silné povzbuzení skrze příběh hnutí riot grrrl: je to inspirace k odporu a ke společenské změně pro všechny typy menšin.

Nejspíš je tahle kniha přirozeným prolnutím zkušenosti „publicisty mé generace“ s dnešním diskurzem, který žádá víc rovnosti (nejen) pro ženy v životě i v tvorbě. Před začátkem práce jsem se nějaký čas rozhlížel, zda tímhle svým psaním nevezmu hlas samotným ženským autorkám v Česku. Nakonec jsem rozpoznal, že čím dál širší spektrum publicistek, kurátorek, organizátorek a teoretiček u nás pracuje na svých, odlišných projektech: přispívají po svém,

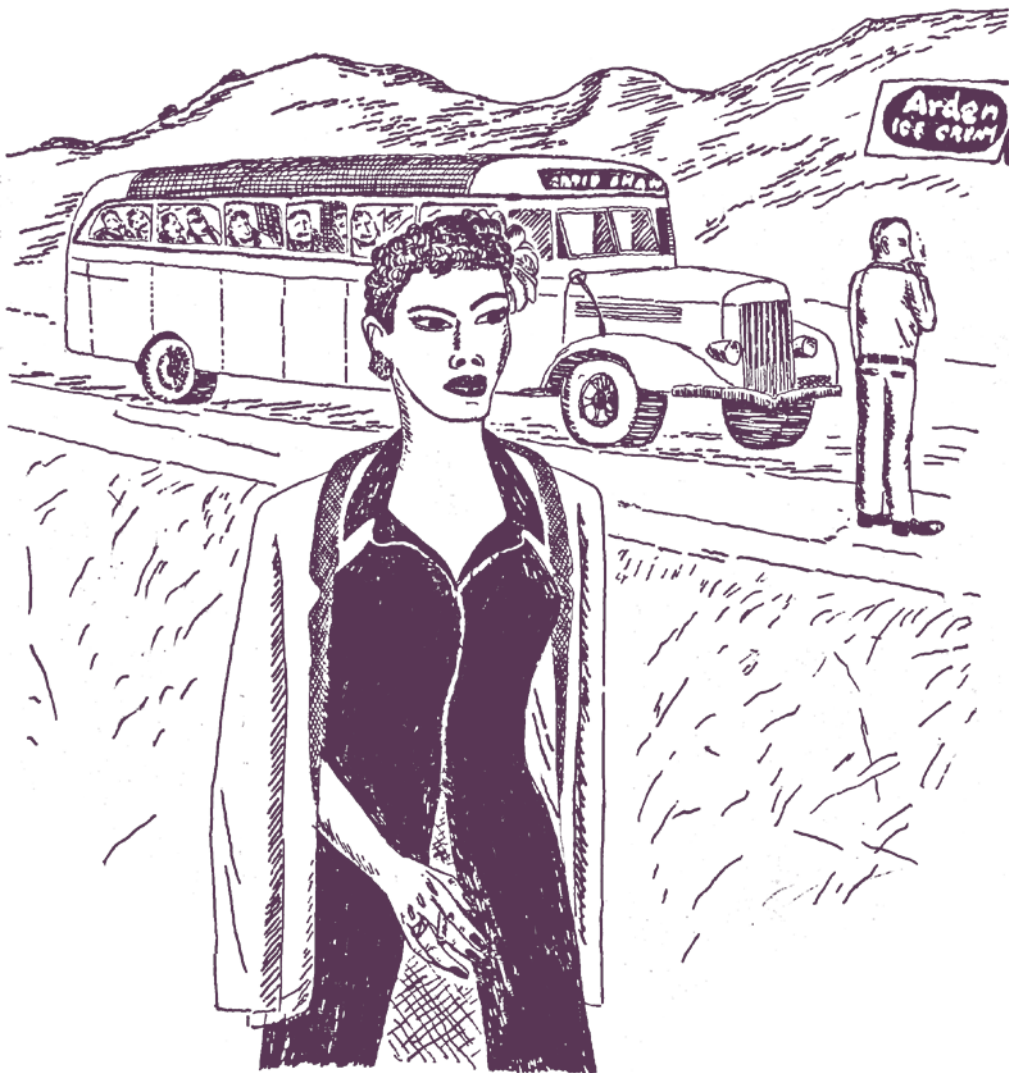
tolika různými formami, textovými, multimediálními, performativními. Děje se toho tolik, mnohdy v méně konzervativní podobě, než je kniha portrétů. Těší mě pracovat v té síti, která o svém propojení alespoň občas ví. Tahle kniha je můj příspěvek.

Autorův srdečný dík patří všem, kdo se uvolili konzultovat rukopis: u téhle knihy to byla podstatná fáze procesu a finální tvar by jistě vypadal jinak. Svými poznámkami a návrhy k němu přispěly v největší míře spisovatelka Klára Vlasáková a umělkyně Barbora Ilič, dále literátka Emma Kausc, publicistky Aneta Jetmar Martínková, Julia Pátá a Michaela Peštová, můj kolega Karel Veselý a Annna Klusák, kvír aktivista, umělkyně a moje potomstvo. Všem děkuju za jejich čas, energii a erudici.

Ke všem kapitolám jsme připravili playlisty. Omezil jsem jejich formát maximálním počtem šestatřiceti skladeb, i tak by měly být průvodcem po všech etapách a zákoutích tvorby portrétovaných hudebnic a scén. Protože Spotify je dnes nejužívanější, ale také nejkritizovanější platformou pro streamování hudby, nabízíme playlisty paralelně i na službě Apple Music. Několik skladeb uvedených v knižních playlistech na streamu nenajdete (z licenčních důvodů), kdo bude mít zájem, objeví je snadno třeba na YouTube.



Billie  
Holiday



# To vám říká samotná Lady Day

Kolika způsoby lze vylíčit život jediného člověka? Příběh Billie Holiday byl v minulosti vypravovaný různě, odlišné doby akcentovaly odlišné motivy. Jednou ji příběhy barvitě představily jako nadanou zpěvačku, která si ovšem zkrátila život drogami. Jindy vyzněla málem jako národní hrdinka afroamerické emancipace. A především se o ní vyprávělo jako o ženě sužované mnoha tragédiemi, příkořími a útrapami: a z toho utrpení, říkalo se, vytryskl její jedinečný zpěv. Jenže Billie nebyla sama, kdo trpěl. Nezpívala proto, že zažila těžké věci. Zpívala navzdory nim — protože je dokázala přežít, protože si uchovala svou citlivost i přes to všechno. Od romantických nadějí přes melancholii až po hněv a obžalobu: byl to zpěv přeživší.

V líčení jejího významu musíme zdůraznit i hudební výjimečnost a vliv. Uvedla na scénu určitý styl zpívání, jinak frázovala — a s tím těsně souvisí to, že prosadila, jak má vypadat role sólové zpěvačky. Sama rozhodovala, co chce zpívat a jak. Kapelníci na to zprvu překvapeně zírali, ona však potřebovala zůstat věrná svému vnitřnímu pocitu.

U hudebního příběhu však nemůžeme skončit. Zázrak jménem Holiday se uskutečnil i přesto, že byla nucena překonat (přesněji po celý život úmorně překonávat) několik mocných společenských bariér: byla Afroameričanka, byla žena a narodila se do chudých poměrů. (Časem přibýlo ještě další stigma. Byla závislá na narkotikách.) Svět se za sto let musel nesmírně změnit, když je dnes Billie členkou všemožných hudebních síní slávy a ctěnou osobností historie Afroameričanů. Patří mezi ikony dějin popkultury, mezi ty nejvýznamnější, na kterých se lidé z oboru prostě shodnou. Silným důvodem je samozřejmě i hudba, která po ní zůstala: posluchači pořád vyhledávají hlas, který uměl v podivuhodných odstínech vyzpívat nejen trpkou a tragickou zkušenost, ale snad všechny emoce.

# Dětství, zásobárna traumat

Billie Holiday uměla začít svou autobiografickou knihu stylově: „Když se máma s tátou brali, byli jak parta děcek. Jemu bylo osmnáct, mámě bylo šestnáct a mně byly tři.“ Eleonora Fagen, jak zní její původní jméno, se skutečně v roce 1915 narodila třináctileté dívce a patnáctiletému klukovi, kteří měli svatbu až později. Stejně se hned rozešli.

Dvacetiletý otec od rodiny záhy odešel, nejprve narukoval na evropská bojiště první světové, po návratu pak hrál na kytaru a banjo, plnil si svůj sen a cestoval s kapelou po turné. I matka se dcerky na čas vzdala. Billie vyrůstala v rodině matčiny starší sestry, kde nešli pro facku daleko, a pak v institucích. Před soudem se poprvé ocitla v devíti letech, protože chodila příliš často za školu. Poslali ji do katolické polepšovny U dobrého pastýře, kde ji jeptišky za trest zamykaly do místnosti s mrtvým děvčátkem: ještě po letech ji ta vzpomínka s hrůzou budila ze spaní.

O Vánocích roku 1926 se jedenáctiletou Billie pokusil znásilnit soused. Ubránila se a muž byl zatčen, ale s vyděšenou a zraněnou dívkou zacházela policie mizerně a poslala ji znovu do polepšovny k jeptiškám. V té době Billie definitivně přestala chodit do školy.

Věci se relativně ustálily, když se matka v roce 1929 přestěhovala do newyorského Harlemu a Billie přijela za ní. Našla si práci posluhovačky a poslíčka, mimo jiné v nevěstinci. Tam taky při drhnutí podlahy poprvé slyšela z gramofonu nahrávky bluesmanky Bessie Smith a Louise Armstronga. Uchvátily ji natolik, že dokonce tajně platila majitelce hudební skříně pracně vydělanými penězi, aby mohla zas a znova poslouchat. Fascinovalo ji, jak Armstrong troubí na trubku, zpívá, ale taky sketuje, chrlí ze sebe improvizované zvukomalebné slabiky. To je důležité: tady má počátek její sklon stylizovat zpěv jako linku dechového nástroje, zacházet s hlasem jako jazzoví instrumentalisté. Brzy uměla spoustu písní.

Některé životopisné verze decentně a neurčitě zmiňují, že Billie „vykonávala práce v nevěstinci“, ale to neznamená, že tu jen myla

schody. V patnácti se prostituovala, defakto pod dozorem matky. Bylo to východisko z nouze, psal se rok po černém pátku na burze, začínala velká ekonomická krize. Za prostituci byla tehdy Billie krátce za mřížemi. Snažila se držet jen bílých klientů, kteří se většinou — před návratem domů k manželce a dětem — nezdrželi dlouho. Černým, kteří leckdy chtěli zůstat celou noc a atletické výkony střídali s žádostmi o ruku, se snažila vyhybat — ale záhy pochopila, že pracovnice ve vykřičeném domě není svou vlastní paní.

Matka a dcera Faganovy (Holidayovy) zdaleka nebyly jediné, kdo se přestěhoval do New Yorku. Od počátku století sem proudilo množství Afroameričanů z jihu: hledali tu lepší práci a bezpečnější život. Pro některé byl ten přesun doslova otázkou života a smrti. Tak se zformoval Harlem jako novodobé urbánní centrum pro černou Ameriku, i se svou novou hudbou, literaturou a obrazy. Ti, kdo byli příliš dlouho definováni jako lidé bez kultury, historie, významných činů a intelektu, prokazovali, že jim nic z toho nechybí. Pro tuhle éru dvacátých a třicátých let se vžil název *harlemská renesance*; filozof Alain Locke, jeden z prvních Afroameričanů na Harvardské univerzitě, sestavil v roce 1925 literární antologii *The New Negro* a z jejího názvu se stal další klíčový slogan. Místo v knize má i básník Langston Hughes, který napsal: „I too sing America.“ Čili: můj zpěv, zpěv nás černých, se taky počítá!

Vzrušené, turbulentní a energické období mělo svůj hudební soundtrack. Ve slavném Cotton Clubu a dalších harlemských klubech se hrálo blues a jazz, mezi vrcholy patřily zásadní talenty Dukea Ellingtona a Louise Armstronga. „Císařovna blues“ Bessie Smith ani příliš nezakrývala svůj partnerský vztah s Ma Rainey, další přelomovou bluesmankou, spojenou s ještě staršími kabarety.

V té době šlo o hodně: Budou černí hrát a zpívat jen pro sebe? Nebo bude jazz přijat do celkového obrazu kultury? Mnozí bílí se k jazzové hudbě, jež nevycházela z evropských kořenů „té pravé kultury“, stavěli odmítavě. Nepřátelské novinové články pseudo-odborníků psaly o „negerských rytmech“ útočících na nejnižší pudy a stahujících mládež na úroveň zvířat. Někteří černí byli připraveni vzdát těžký boj a asimilovat se do bílé kultury. Ale byly tu i úspěchy, jako třeba černošská inscenace opery George Gershwinu *Porgy a Bess*. Určité bílé publikum chodilo zažít harlemskou kulturu na vlastní kůži: sblížení vedlo k porozumění, větší empatii a občas skutečně až k solidaritě s bojem za občanská práva.

Když Eleanora debutovala v obskurních harlemských nočních klubech mezi tanečnický a komiky, ocitla se v tavicím kotli. V téhle době si vypůjčila své profesionální jméno Billie od bílé hollywoodské hvězdy Billie Dove a příjmení přejala po otci. Ačkoli se nikdy nenaučila číst noty a nebrala lekce, rychle se stala aktivní účastnicí tehdy nejživější jazzové scény v zemi — v době, kdy harlemská renesance přecházela do éry swingu.

V osmnácti letech, poté co nasbírala víc životních zkušeností, než měla většina dospělých, si Holiday všiml producent John Hammond. Podotkněme, že tehdy čtyřiatvacetiletý Hammond, který kombinoval činnosti hledače talentů, producenta nahrávek, kritika a aktivisty, nastoupil objevem Billie Holiday svou ultralivnou dráhu.\* Podle jeho slov měla na bluesmanku tak atypický projev, že riskoval ještě víc, než když o třicet let později natáčel na první desky křiklavě neškolený hlas Boba Dylana. Pod supervizí Johna Hammonda nahrála Billie svou první desku, a to dokonce s kapelníkem a klarinetistou Bennym Goodmanem. Jedna ze dvou písní „Riffin’ the Scotch“ se stala hitem; prodalo se na pět tisíc desek.

## Azyl melodie

Čím Billie dokázala rychle zaujmout producenta, kapelníky i posluchače? Odpověď je jednoduchá: hlasem a způsobem zpěvu. Melodicou linku pořád lehce přehodnocovala, zpívala, jako by citlivě sólovala na saxofon či trubku, jednoznačné noty ohýbala, pracovala s ténbrem.

\* John Hammond (1910–1987) měl cit pro podporu hudby, jak populární, tak významné. Objevil a medializoval Boba Dylana a Bruce Springsteena, podepsal se i na kariérách Counta Basieho, Petea Seegera, Arethy Franklin nebo Leonarda Cohena, vydal posmrtně nahrávky mytického prvního bluesmana Roberta Johnsona, a dokonce se stihl dotknout i kariéry Arthura Russella, který patří už k (posmrtně slavným) alternativním hvězdám 21. století. Když Hammond, jeden z nejvlivnějších producentů americké, potažmo globální hudby, umíral, nechal si prý z gramofonu pustit hlas Billie Holiday.

Bylo to tvůrčí a nepovědomé — neškolená mladičká holka z Harlemu v reálném čase vytvářela nový svět.

Zaostávala jakoby líně za rytmem, její záměrné a půvabné mírné zpoždění bylo elastické, ospalé, jakoby zpomalené kocovinou a drogovým dojezdem, ale taky rafinovaně napjaté vůči textu: jako by se jí ty pravdy a obrazy nechtělo vyslovit, jako by je chtěla pozdržet v sobě, než je odešle k našim uším. Producent Hammond o ní fascinovaně mluvil jako o první zpěvačce, která při vytváření melodie improvizuje jako největší jazzoví géniové. Billie si melodii spontánně upravovala, aby líp vystihla emoci textu. Dědala to „z voleje“, bez přípravy, a byla toho schopna jak na pódiu, tak při studiovém natáčení. Hammond ji k tomu ve studiu přímo povzbuzoval; rozeznal, že právě v tom tkví její superschopnost. (Zároveň, když nechal tvar písně přímo na muzikantech, ušetřil za aranžéra.)

Přestože Billie ovládala svůj hlas velmi dobře, neexhibovala, nebyla technická virtuózka. Namísto toho chtěla sugestivně vyprávět: šťastně se tak potkala s érou jazzových a swingových songů a z mnoha z nich právě ona udělala evergreeny. Když v osmnácti začínala, měla hlas popsaný zkušeností; podle některých publicistů zněla jako třicetiletá (!). Její vokál měl odstín oduševnělosti a i díky tomu působila sugestivně.

Zpěvačky té doby měly za úkol pobavit publikum, zpívaly pro lidi v hledišti a kvůli nim. Billie zpívala kvůli sobě a pro sebe, přinejmenším do značné míry. Přišla s osobnějším, intimnějším zpěvem: málokdo tak ovlivnil zpěvačky a zpěváky dalších dekad, včetně 21. století. „Zabydla se v písni, dala jí svou vlastní pečeť a zvnitřnila si ji natolik, jako nikdo před ní, a ovlivnila tak řadu velkých jmen, jež přišla po ní — Franka Sinatru, Peggy Lee, Elvise Presleyho,“ píše historik popu Bob Stanley.

Její zpěv je téměř okamžitě rozpoznatelný. V průběhu času se ale měnil — s léty přibývalo na opotřebovanosti hlasu, kterému drogy, alkohol a nemoci daly co proto. Na posledních nahrávkách byl doslova zjizvený. Billie Holiday tak přidala ke svému významu ještě další. Její nahrávky říkají: hlas nemusí být podle tradičních měřítek krásný, pokud je pravdivý.

Billie Holiday měla generační štěstí: začala nahrávat písně v době, kdy technologie vydavatelství Columbia (i dalších) už umožňovaly kvalitnější záznam zvuku než ve dvacátých letech. Billie se

mohla víc medializovat a také, což je u ní podstatné, zanechat dost nahrávek pro budoucnost, která ji docenila.

V druhé polovině třicátých let natáčela hit za hitem. Je jedinou zpěvačkou v této knize, jejíž popularitě zásadně napomohly jukeboxy. Hrací skříně na gramodesky stály v barech, bistroch a kavárnách po celé Americe.\* Lidé je vyhledávali: gramofon a dobrý zvuk neměl doma jen tak někdo. John Hammond čile plnil jukeboxy stovkami desek se všemi zpěvačkami, s nimiž měl dlouhodobě smlouvu, tedy s Billie Holiday, Ellou Fitzgerald a Lenou Horne. Billie z nich všech byla největší inovátorka.

Mezi ženami panovaly kolegiální vztahy: sdílely drsné zacházení, život uprostřed mužských muzikantů i náklonnost k hudbě. Billie a Ella vystupovaly jako soupeřky v takzvaných bitvách orchestrů, kdy si před publikem měřily síly orchestr Counta Basieho s Billie a orchestr Chicka Webba s Ellou. To nebránilo tomu, aby se zpěvačky spřátelily.

V roce 1934 zahájila Billie legendární éru spoluprací s tenorsaxofonovým gigantem Lesterem Youngem. Hebký tón jeho nástroje byl pro ni perfektním partnerským hlasem: díky tomu, že se učila od saxofonu, jak klouzat přibližným laděním a frázovat, působil její zpěv ještě originálněji. S Lesterem Youngem se stali blízkými přáteli a nerozlučnými hudebními partnery; vydrželi spolu napořád. Young dokonce nějakou dobu žil v podnájmu u Billiiny matky, tedy ve stejné domácnosti jako ona.

Na mladou černou zpěvačku měla Billie dost sebevědomí a hrlosti. Při prvních angažmá zjistila, že spropitné od hostů si zpívající

\* Jukeboxy se těšily největší oblibě od konce 30. let do poloviny 60. let. V polovině 40. let do jukeboxů mířily tři čtvrtiny gramodesek vyrobených v Americe. Hrací skříně byly tehdy důležitým zdrojem příjmů hudebních vydavatelství. Barovi a kavárnařští majitelé jukeboxů dostávali nejnovější nahrávky jako první. Přístroje se staly důležitým nástrojem pro testování nové hudby na trhu: měly počítadla a tak zaznamenávaly počet přehrání každé skladby. Předtím než se audiotechnika stala přenosnou a obecně dostupnou, umožňovaly jukeboxy posluchačům vybírat si hudbu mimo domov. Přehrávaly hudbu na vyžádání bez reklam a v dobré zvukové kvalitě.

dívky mají brát z okraje stolu nohama, chňapnout bankovku mezi stehna. Odmítla tuhle lascivní hru hrát: „Když mi první boháč podal dvacetidolarovku rukou, řekla jsem si, že když může jeden, můžou všichni.“ I tak vypadá pokrok: podařilo se jí aspoň trochu změnit chování machistického publika.

Začalo se jí říkat Lady. Lester Young přezdívku „dot’ukl“ do slavné Lady Day, ona mu zase říkala The Prez, Prezident. (Představa, že by prezidentem mohla být osoba s černou pleť, byla absurdní ještě nedlouho před přelomovým zvolením Baracka Obamy v roce 2008.)

Billieino sebevědomí a nárokování si vlastních práv samozřejmě sehrály roli i v jejím hudebním osudu. Byla vděčná Johnu Hammondovi za poskytnutou příležitost, ovšem jednoho dne zjistila, že jí tento schopný obchodník jaksi neřekl o existenci tantiém — tedy honoráře jako podílu z prodaných desek. Za nahrávku dostala pár desítek dolarů — ale pak už nic, ani za ty nejúspěšnější, kterých se prodalo na tisíce. O to víc později trvala na solidním jednání, respektive na pořádném honoráři. Učila se za pochodu. Koncem dekády prosadila své jméno na etikety desek: už ne orchestr, mužský kapelník a pak možná zmínka o zpěvačce, nýbrž žena protagonistka. Stala se tak jednou z prvních sólových zpěvaček. Věděla, že to ona, její hlas, emocionalita a schopnost napojit se na city posluchačů, jsou pro publikum důvodem zaplatit za vstupenku nebo vhodit minci do jukeboxu.

V době, kdy se Holiday v roce 1937 připojila k fenomenálnímu orchestru Counta Basieho, už byla nezastavitelnou silou, připravenou pro špičková vystoupení po celých Státech. Zároveň mohla růst mezi těmi nejlepšími: Count Basie tehdy ještě nebyl uctívanou superstar jako na konci padesátých let, uplynul pouhý rok od jeho první nahrávky, ale už tehdy vedl orchestr jedinečně. Aranžoval jinak, posílil dechy, angažoval výtečné sólisty a věděl, jak je využít.

V roce 1938 ovšem došlo k další přelomové události. Kapelník Artie Shaw vyzval Billie Holiday, aby absolvovala turné s jeho kapelou. Billie se tak stala první černoškou, která zpívala před kompletně bílým orchestrem. Říct, že to byl působivý a odvážný čin, zdaleka nevystihuje realitu. Část publika byla nadšená, avšak byli tu i tací, které harmonický souzvuk černých a bílých dráždil: chtěli mít Spojené státy i nadále segregované, rasově rozdělené podle starých antirovnostářských zákonů Jima Crowa. Na americké šňůře, zvláště na Jihu, se Billie permanentně ocitla v situaci, kdy ji nechtěli vpustit tam,

kam po dlouhém přejezdu mířila celá kapela — do restaurace, hotelu, obchodu s jídlem, kamkoli. V autobiografii Billie vzpomíná:

*Téměř každý den došlo k nějakému „incidentu“. V jednom bostonském podniku mě nepustili hlavními dveřmi; chtěli, abych šla zadem. Kluci z kapely se rozzuřili a řekli: „Když Lady nepůjde hlavním vchodem, nepůjde ani orchestr.“ Tak ustoupili.*

*Najít se byl opruz, přespat byl problém, ale největší otrava ze všeho byla tak jednoduchá věc jako najít použitelný záchod.*

*Někdy jsme jeli na jeden zátaž šest set mil dlouhou štreku, než se zastavilo. A pak tam bylo místo, kde mě odmítli obsloužit, nebo z toho přinejmenším koukala scéna. Nejdřív jsem se za to styděla. A pak jsem se rozhodla vykašlat se na to. Když se mi chtělo, řekla jsem řidiči autobusu a on mi zastavil někde na silnici. Radši jsem zaběhla do křoví, než abych měla napnutý nervy a pokoušela štěstí v restauracích.*

V rasově rozdělené Americe si Billie užila své: rozhodně nebyla takovou celebritou, aby jí to něco usnadnilo. Stalo se například, že v Bostonu vystupovaly před (afroamerickým) orchestrem Counta Basieho místní bílé tanečnice. Byly bosé, kabaretně poodhalené, a to stačilo na spuštění morální paniky: mohlo to vypadat jako koketování bílých a černých, což bylo nepřípustné. V téhle atmosféře pořadatelé oznámili nebohé Billie, že má světlejší plet' než muži v Basieho kapele a že by si ji v záři reflektorů někdo mohl splést s běloškou, a že si tudíž pro vystoupení musí načernit tvář. Holiday nejprve vypěnila; ale měla společnou smlouvu s orchestrem a odmítnutím by zmařila práci všech. Ocitla se v pasti. Musela tedy na vlastní kůži zakusit ponižující, historicky temný fenomén blackface — což působilo o to absurdněji, že sama byla černoška. Billie dodává: „Jak se říká, není byznys jako byznys, nejlepší je showbyznys. Musela jsem se smát, abych se nepozvracela.“

# Podivné ovoce

Do undergroundu a do protestních pozic se nerodíme, jsme do nich natlačeni. Jinak to nebylo ani u Billie. Koncem třicátých let ji vyhledal židovský učitel, básník a autor písní Abel Meeropol a nabídl jí svou zhudebněnou báseň „Bitter Fruit“ (Hořké ovoce). Od běžných populárních songů se ostře lišila: vyprávěla o lynčování Afroameričanů, tedy o hanebných a bezdůvodných popravách bez soudu. Scény s oběšenými Afroameričany se tehdy dokonce prodávaly na pohlednicích. Jeden takový suvenýr přiměl Meeropola napsat hněvivý, krutě realistický text o „podivném ovoci visícím na Jihu ze stromů“.

Billie se pokládala za spoluautorku hudby (byla zvyklá si každou melodii přizpůsobit), jiné prameny její podíl popírají. Na každý pád vznikla upravená verze „Strange Fruit“ (Podivné ovoce). Když ji zpívala v citlivém, progresivním prostředí Café Society na newyorském Manhattanu, kam směli jak bílí, tak černí (výjimka!), číšníci prý přestali obsluhovat, všechno ztichlo a jediné světlo ozařovalo zpěvaččinu tvář.

*Southern trees bear a strange fruit  
Blood on the leaves and blood at the root  
Black bodies swinging in the Southern breeze  
Strange fruit hanging from the poplar trees*

*Pastoral scene of the gallant south  
The bulging eyes and the twisted mouth  
Scent of magnolias, sweet and fresh  
Then the sudden smell of burning flesh*

Tedy:

*Stromy na Jihu nesou divné ovoce  
Krev na listech a u kořene krev  
Černá těla se houpou v jižním vánku  
Divné ovoce visí z topolů*

*Idylická scéna z galantního Jihu:  
Oči lezou z důlků, ústa jsou zkřivená*

Billie Holiday

*Vůně magnolii, sladká a svěží  
A do toho zápach spáleného masa\**

Billie se rozhodla píseň nazpívat i proto, že nedlouho předtím prožila šokující zkušenost se smrtí svého otce. Během první světové války sloužil Clarence Holiday coby teenager v americké armádě a byl zasažen yperitem. Když mu po letech nemoc definitivně rozložila plíce, hned několik nemocnic v Texasu ho odmítlo přijmout („ani mu neměřili teplotu“, píše Billie). Zemřel na neposkytnutí pomoci, bylo mu osmatřicet. Billie si přála zpívat „Strange Fruit“ i proto, že nerovnost černé Ameriky jí v životě nemohla být blíž.

Ohlas byl nečekaně silný. Lidé nebyli zvyklí poslouchat, jak někdo zpívá o zkrvavených tělech a očích lezoucích z důlků. Především však nebyli zvyklí, že v písničce, tedy formě, která tu měla být pro pobavení, jim někdo připomíná společenské trauma. A navíc s tak sugestivní jemnou emocionalitou, jakou měl v sobě Billiein zpěv. Billie se cítila zmateně, když jí posluchačka s pláčem na toaletě tvrdila, že ta hrozná píseň je i hluboce krásná. Nejspíš neměla slov pro vyjádření vnitřní katarze.

„Strange Fruit“ je asi opravdu první protestní písní éry hnutí za občanská práva. Text byl natolik kontroverzní, že producent Hammond couvl a velká nahrávací společnost Columbia píseň odmítla natočit (tendence hudebního byznysu nekomplikovat si život riskantním přihlášením k hodnotám je nepochybně jednou z nadčasových vrstev tohoto příběhu). Billie nelenila a domluvila si, že song příležitostně nahraje u nezávislého labelu Commodore, kde mohla zpívat, co se jí zlíbilo. O „Strange Fruit“ se okamžitě začaly vést diskuse v širší společnosti. Kuráž a neústupnost vynesly Billie v roce 1939 její erbovní píseň a největší hit.

„Strange Fruit“ a Billie Holiday byly pevně spjaté: před koncem života v roce 1959 Billie navíc tento song zazpívala před filmovou kamerou, vznikl tak jeden z mála dostupných vizuálních dokumentů o ní. Píseň se zdála dlouho nedotknutelná, pak ji po dobré úvaze začaly

\* Autorem překladu je Michal Bystrov.

uvádět další Afroameričanky: v turbulentních šedesátých letech hněvivá Nina Simone, po ní angažovaná Abbey Lincoln nebo artistní a pěvecky mistrovská Jizanka pro postmoderní časy Cassandra Wilson. Ale taky Siouxsie and the Banshees, Cocteau Twins s průsvitným vokálem Liz Fraser, Robert Wyatt, Jeff Buckley, Sting a Annie Lennox. Ti všichni buď vnímali silné téma společenské spravedlnosti, anebo pochopili, že populární hvězdy v privilegované pozici by měly promlouvat ve prospěch menšin: stali se tak reálnými následníky Billie Holiday. Píseň nikdy neopustila různé angloamerické žebříčky nejdůležitějších a nejvlivnějších nahrávek 20. století. Vznikla v éře raného popu, kdy „protestsong“ nebyl zaručenou cestou k medializaci a vykalkulovaným prostředkem k přitáhnutí pozornosti — doba byla nevinnější a riskantnější.

## Drogová válka

Ten risk se projevil okamžitě po premiéře písně. Zpěvačku vyhledali zástupci tehdejšího Federálního úřadu pro narkotika (FBN) a pohrozili jí: na „Strange Fruit“ at’ zapomene, nebo ji zavřou za držení a užívání drog. Od téhle chvíle měla Billie o problém víc — držitelé moci ji pokládali za svého nepřítele. Tím spíš, že „Strange Fruit“ zpívat nepřestala.

Bylo to vydírání založené na realitě. Billie žila od teenagerovských let po klubech. Alkohol a marihuanu si spojovala s příjemnými chvílemi. „Trávu kouřím už rok,“ sdělila matce v osmnácti, „a kdybys na mě za tu dobu pozorovala něco nezdravýho, určitě bys mi to řekla. Ale ty nic. Tak vidíš, že to nic zlého nedělá.“ To byl začátek celoživotní symbiózy s návykovými látkami. Někteří jazzmani je brali pro inspiraci, většina spíš po hraní, aby uvolnili napětí. Někteří lékaři prodávali načerno morfium, to byla další droga přítomná na hudební scéně. „Lady, nemůžeš se zhulit každý den. To je moc,“ řekl jí překvapeně její přítel saxofonista Buddy Tate, když zjistil, že Billie užívá cannabis nejvíc z celého orchestru.

Billiinu prvním manželovi Jamiemu Monroeovi počátkem čtyřicátých let neuniklo, jak vyčerpávající je pro jeho ženu věčné putování po štacích, tak často doprovázené rasistickým napětím. Seznámil

ji tedy s opiem. Billie byla nadšená a vztah s tvrdými drogami jí, na rozdíl od manželství, vydržel už napořád: tedy do předčasné smrti, na níž měla narkotika ústřední podíl. Byl to paradox, který nelze soudit: ve zpěvu se dokázala napojit na jemné odstíny emocí, působila na druhé lidi léčivě a terapeuticky; ve vlastním životě nedokázala uchopit problém, který tak dále narůstal.

Pokud bychom měli mluvit o hudbě Billie Holiday ve čtyřicátých letech, do roku 1948 to byla zářivá éra vydařených nahrávek, z nichž je radost vybírat. Nahrávací společnost Decca ji sice nechala doprovázet popověji, méně jazzově, ale sama Billie se tím těšila: zpívat se smyčcovou sekcí pokládala za známku úspěchu a členství ve vybrané společnosti. Copak si orchestr někdy mohli dovolit chudí lidé?

Decca se zachovala férově a jako první přiznávala zpěvačce procenta z prodejů: proto od roku 1944 třikrát po sobě činil Billiin roční výdělek 250 000 dolarů. Velkou část té sumy zpěvačka utrácela za drogy. Z opia přešla na heroin. Dvakrát v těchto letech měla milostný vztah s dealerem.

V květnu 1947 byla Billie ve svém bytě zatčena za držení zakázaných látek. „Ten proces se jmenoval Spojené státy versus Billie Holiday, a skutečně to tak působilo,“ píše Billie sarkasticky ve své autobiografii. Federální agenti přes narkotika triumfovali. Především nechvalně proslulý šéf úřadu Henry Anslinger, otevřený rasista, považoval hon na Billie za svůj životní úkol. Obhájce se ani nedostavil k soudu a Billiin partner, narkoman uplacený Anslingerem, svědčil proti ní: zpěvačka se cítila zoufale opuštěná. Dostala rok natvrdo, ovšem sveřepý Anslinger věděl, že tím s ní ještě není hotov. Když Billie před soudem řekla, že by se ráda z návyku vyléčila, odpověď zněla: „Teď tu jste jako obviněná.“ Stát s narkomany dlouhodobě nakládal jako se zločinci, ne jako s těmi, jimž je třeba nabídnout léčbu a podporu.

Sice ji po deseti měsících pustili za dobré chování, ale hlavní problém zůstal: Billie s trestem přišla o „cabaret card“, licenci, která jí povolovala vystupovat v newyorských podnicích, kde se podával alkohol — tedy ve všech klubech. (Ocitla se tím ve výborné společnosti, jelikož o licenci kvůli drogám přišli Chet Baker, Charlie Parker, Thelonious Monk, komik Lenny Bruce jí pozbyl za „obscénnost“; Holiday byla, jako

tolikrát, na tomto seznamu jedinou ženou.) V New Yorku tak na Billie zbyla divadla a koncertní sály jako Carnegie Hall. Zájem bulvárních novin o jazzovou hvězdu, která strávila několik měsíců za mřížemi, napomohl propagaci a deset dnů po propuštění Billie Holiday v Carnegie Hall skutečně vystoupila. Byla to zvláštní situace. Na špičce žebříčků se její nahrávka ocitla naposledy v roce 1945, přesto byla siň vyprodaná do posledního přístavku. 2700 vstupenek byl dosavadní rekord — a Billiein koncert vítězným dnem pro jazz i pro hudbu Afroameričanů. „Nic většího mě v životě nepotkalo,“ vzpomínala Billie.

Její sláva ovšem byla křehká. Nemohla hrát v New Yorku, její hodnota klesala, nasčítala se únava ze závislosti a domácího násilí ze strany partnerů, které si vybírala s nezlomnou sebedestruktivností, důsledkem svých neléčených traumat. Dokonce se ocitla v dobové reality show televize ABC, kde jako „hvězda v nesnázích“ veřejně přemítala o možnostech comebacku.

Poslední dekáda jejího života byla jedním velkým koktejlem pokusů o návrat, zatýkání, chmur a heroinové závislosti, které se přes jistou snahu nedokázala zbavit. V roce 1956 vydala vlastní životopis *Lady Sings the Blues*. Píše v něm:

*Fet nikdy nikomu nepomohl líp zpívat, líp hrát muziku nebo dělat něco líp. Tady vám to říká samotná Lady Day. Naládovala toho do sebe dost, aby věděla svy. Jediný, co pro vás droga může udělat, je, že vás zabije — a provádí to dlouho, pomalu a krutě. A spolu s vámi může zabít lidi, který milujete. A to je pravda, úplná pravda a nic jinýho.*

Autobiografie, kterou s ní sepsal ghostwriter William Dufty, byla dlouho pokládána za nespolehlivý pramen plný přehánění a bájení. Jenže pozdější odborníci prokázali, že přes všechnu neuvěřitelnost si Billie nevymýšlela. Text pouze proškrtal vydavatel v obavě ze soudů (to se týkalo milostné aféry s filmařem Orsonem Wellesem i s populárními herečkami). Kniha má důležitou funkci. Lady Day věděla, že chce převyprávět svůj příběh sama, hrdě a ve vlastní verzi, nenechat se definovat druhými. A pokud se kolem ní utvořila určitá legenda, tady ji pevně uchopila a korigovala.

Sama Billie Holiday si během let vybírala do repertoáru balady, její hlas dokázal s prožitkem vyprávět příběhy žen zklamaných, zkoušených osudem, čekajících s nezhasínající nadějí i pocitem marnosti:

zpívala ve všech odstínech blue. Posлуchači časem začali brát její písně jako svědectví o jejím životě, zrušili hranici mezi scénickou a privátní osobou, zvlášt' když Billie ten pocit podporovala (po propuštění z vězení nazpívala staré blues „Tain't Nobody's Bizness If I Do“, Do mých věcí nikomu nic není). V knize se ale chtěla vymanit z image ženy, kterou formovala řada tragédií, romantickému obrazu krásného zpěvu vzešlého z utrpení. Na mnoha místech zmiňuje, že měla svá rozhodnutí pod kontrolou. A říká: prošla jsem šílenými a krutými záležitostmi, ale všechno jsem to přežila.

## Ještě jednou být v saténu

Hudebně se padesátá léta u Billie nesou ve znamení zlomu, který jí pomohl k hlubší a detailnější muzice. Ujal se jí producent Norman Granz a začal s ní natáčet desky. Granz, v té době nesmírně pracovitý a na vzestupu, se časem stal jedním z nejpodstatnějších producentů kdesi mezi jazzem a širším světem popkultury.\* V sérii Jazz at the Philharmonic ve čtyřicátých letech vnukl publiku myšlenku, že jazz je kultura, která unese přesun z klubu do prestižní koncertní síně; tehdy tak nikdo neuvažoval. Důrazně prosazoval integrovaný přístup: šokoval lidi z branže, když žádal pro černé a bílé stejný honorář a stejné podmínky. Ve svém entuziasmu byl schopen trvat na tom, aby bílí taxikáři naložili černé muzikanty, i když mu při tom lokální šerif mířil pistolí do břicha.

V Granzově péči vyšlo Billie její vůbec první elpíčko: formát dlouhohrajících desek se totiž rozletěl světem až počátkem padesátých let.

\* Norman Granz inicioval několik velkých kulturních a společenských změn — a povýšení jazzu na úroveň umění v 50. a 60. letech představuje jen jednu z nich. Byl to právě Granz a jeho label Verve, kdo počátkem 60. let infikoval svět horečkou bossa novy a samby a změnil tak vztah Brazílie a globálního Severu. Dokonce ještě v druhé polovině 60. let vykřesal ve Verve Records dvě obrovské jiskry pro budoucnost: vydal první alba Velvet Underground a Franka Zappy.

Billie Holiday

Norman Granz věděl, co chce, a své svěřenkyni rozuměl. Navedl ji zpět k malým kapelám plným silných osobností. Zase ji obklopili kongeniální saxofonisté Lester Young, Ben Webster a Coleman Hawkins. Její hlas se ale drasticky proměnil: byl hlubší a ztrhanější. Někdy pozbyl tónu a chraptěl, dřívější jemné vibrato se rozšířilo a bylo hůř ovladatelné. Byl to hlas dokument, hlas svědectví.

Podivuhodným paradoxem se tak stalo poslední zpěvaččino předsmrtně vydané LP *Lady in Satin* z roku 1958. Zpěvačka toužila po „a pretty album“, které nebude ani umělecké, ani divoké, přála si zvuk velkého orchestru se smyčci a chtěla „nechat spočinout svůj hlas jako na měkkém polštáři“. Protože žárčila na péči, již Norman Granz věnoval její přítelkyni a konkurentce Elle Fitzgerald, přešla k firmě Columbia. Tam jí skutečně poskytli čtyřicetičlenný orchestr, který jí producent Roy Ellis postavil na míru. Songy melancholie a prázdnoty jako „You Don't Know What Love Is“, „Glad To Be Unhappy“ a „The End Of A Love Affair“ dokonávají kontrast hollywoodsky ladného orchestru a hlasu rozpáraného nelítostným tesákem životních příkoří.

Počátkem roku 1959 už bylo zřejmé, že Billie trpí cirhózou jater. Poslechla lékaře a přestala pít. Dokonce odletěla na zájezd do Evropy (britská televize při té příležitosti zaznamenala jedinou živou verzi „Strange Fruit“). Holiday prohlásila, že v Evropě si jí víc cení a zacházejí s ní jako s umělkyní a že se možná přestěhuje do Londýna. V březnu natočila poslední album, opět s orchestrem Roye Ellise, podle svého přání „jako Sinatra“, tedy se vši parádou. Vypadala prý už jako duch a ve studiu ji musela ošetřovatelka přidržovat na barové židli, aby nepadla. V květnu byla zpátky v New Yorku, hubenější o devět kilo a na pokraji kolapsu. Přátelům a spolupracovníkům dalo práci přesvědčit ji, aby se nechala hospitalizovat. Metropolitní nemocnice ji přijala k léčbě nemoci jater a srdce.

## Příběh navzdory

Ani tehdy se její příběh nezklidnil. Přímo do nemocnice, kde byla upoutaná na lůžko, jí přišel zasadit finální úder protidrogový agent Henry Anslinger, už roky posedlý představou, že zpěvačku „Strange Fruit“ zničí. Billie dostávala metadon, ale náhle jí ho lékaři

vysadili. Po pár dnech agenti prohledali pokoj a v balení kapsníčků našli dávku heroinu. Bylo to ubohé vítězství nad téměř bezvládnou ženou, ale Anslingerovi stačilo. Zatkl Billie na smrtelné posteli. Jeho lidé ji zkonfiskovali gramofon, desky i kytku ve váze.

Billie Holiday zemřela 17. června 1959 ve věku čtyřiačtyřiceti let. Nekrology v novinách byly krátké a líčily ji jako ženu stíženou mnoha útrapami, díky nimž dokázala vyzpívat hluboký cit. Tohle pojetí přežívalo celá desetiletí a jako mýtus se silně přimklo k Billiině památce. Čím dál hlasitěji se však ozývali ti, kdo poukazovali na to, že tak výjimečná senzibilita, geniální osobní vesmír vokálního vyjádření, nemůže vzejít jen ze zranění a traumat. Dlouholeté ocenění jedné z prvních moderních afroamerických zpěvaček přispělo k proměně pohledu. Příběh se začal vyprávět širěji a detailněji: její výjimečný zpěv, který dalece přesáhl svou dobu, se nezrodil jen z utrpení a traumat, ale především jim navzdory. Billie si vypěstovala a nechala v sobě dozrát jedinečnou schopnost sdělit to nejdůležitější zpěvem i přese všechno, čím si prošla.

Pomalu, ale jistě jsme postupem let začali chápat, že to je ten největší úspěch, jakého mohla Billie Holiday dosáhnout.

Billie Holiday

# Билле Пиллау



„Riffin’ the Scotch“

z boxu *Lady Day: The Complete Billie Holiday on Columbia 1933—1944*

„Moanin’ Low“

z boxu *Lady Day: The Master Takes and Singles*

„Easy Living“

z boxu *Lady Day: The Master Takes and Singles*

„Strange Fruit“ (verze 1939)

z boxu *The Complete Commodore & Decca Masters*

„Fine and Mellow“

z boxu *The Complete Commodore & Decca Masters*

„Gloomy Sunday“

z boxu *Lady Day: The Master Takes and Singles*

„God Bless The Child“

z boxu *Lady Day: The Master Takes and Singles*

„Don’t Explain“

z boxu *The Complete Decca Recordings*

„Lover Man  
(Oh Where Can You Be?)“

z boxu *The Complete Decca Recordings*

„Good Morning Heartache“

z boxu *The Complete Decca Recordings*

„I’ll Be Seeing You“

z boxu *The Complete Commodore & Decca Masters*

„Tain’t Nobody’s Business If I Do“

z boxu *The Complete Decca Recordings*

„I Don’t Want to Cry Anymore  
(Rehearsal 1)“

z boxu *The Complete Billie Holiday On Verve 1945—1959*

„Trav’lin’ Light“

z LP *Billie Holiday at Jazz at the Philharmonic*

„The Man I Love“

z LP *Billie Holiday at Jazz at the Philharmonic*

„Please Don’t Talk about Me  
When I’m Gone“

z LP *Velvet Mood*

„Lady Sings the Blues“

LP *Lady Sings the Blues*

„Willow Weep for Me“

LP *Lady Sings the Blues*

„Darn That Dream“

z LP *Body & Soul*

„What a Little Moonlight Can Do“

z LP *Ella Fitzgerald and Billie Holiday at Newport*

„Stars Fell on Alabama“

z LP *Songs for Distinguished Lovers*

„I’m a Fool to Want You“

z LP *Lady in Satin*

„I Get Along Without You Very Well“

z LP *Lady in Satin*

„Sometimes I’m Happy“

z LP *Last Recording*



*Spotify*

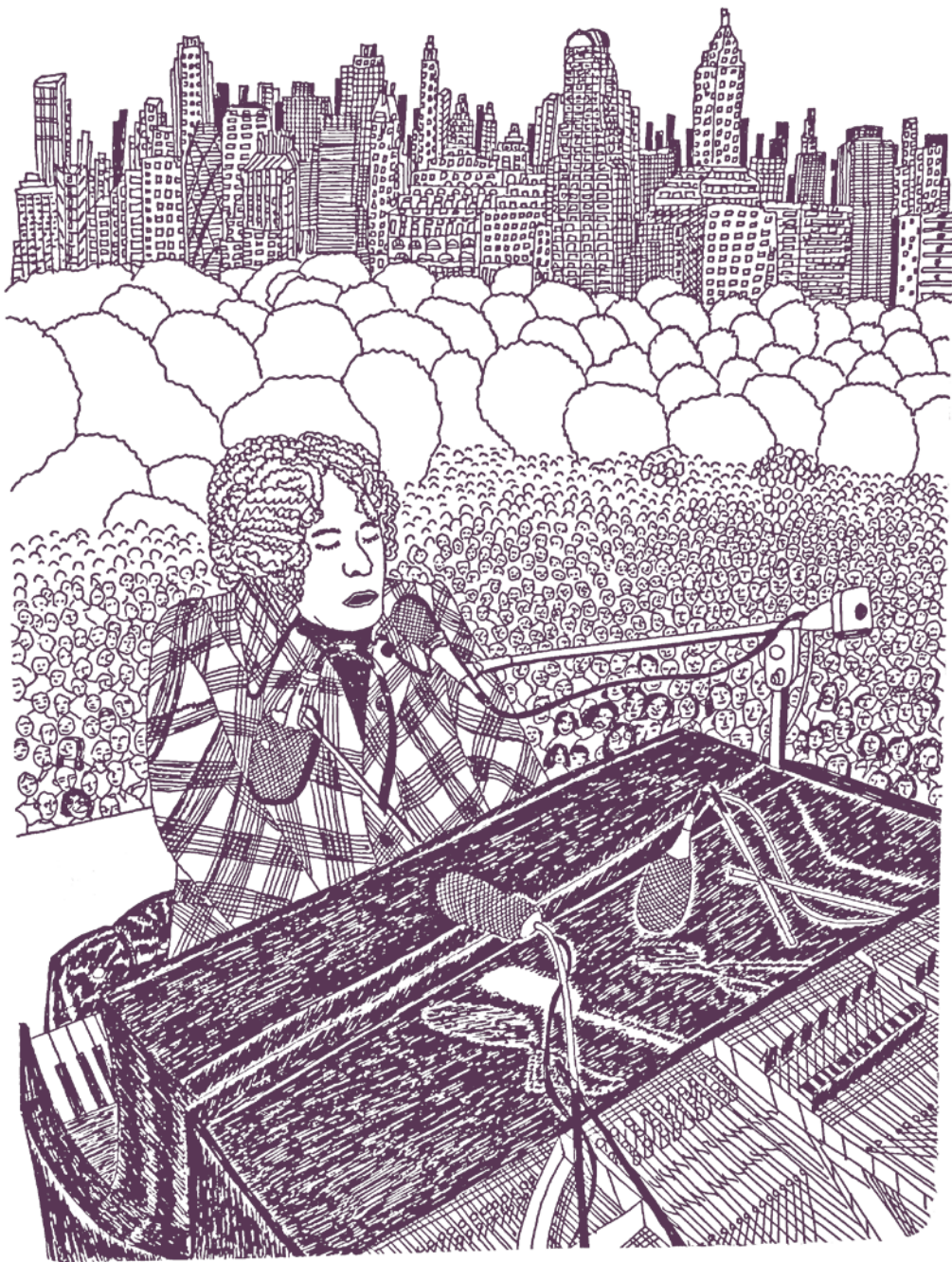


*Apple music*

*playlist*



**carole  
King**



# Cítím, jak se mi Země chvěje pod nohama

Nikdy nebyla radikální umělkyní, říká se o ní. To ale neznamená, že by měla mít v dějinách popu méně výsadní pozici. V angloamerickém světě se stala součástí mainstreamu a od začátku sedmdesátých let patří k hvězdám obecně známým z rádia, televize a dalších médií. (Rychlý test: Objevila se v seriálu *Simpsonovi*? Jistě, Lisa tu hraje na saxofon její song.) Československo bylo v době jejího největšího úspěchu odříznuté od Západu a Supraphon nikdy nepřevzal žádné z jejích alb pro domácí vydání, proto ji u nás zná užší publikum. A také u nás tehdy bylo v hudbě minimum nezávislých autorek, které by s ní souzněly. Její jméno je tak v Česku pořád tak trochu spikleneckým znamením: „Cože, ty taky znáš Carole King?“

Začínala hodně mladá, nezletilá podle amerických norem (jednadvacet let) i těch českých. Už tehdy se jí podařilo prorazit, coby žena se dokázala prosadit ve světě mužských hitmakerů — jediná skladatelka ve své generaci. Aby se osamostatnila a našla vlastní hlas, její osud se musel zkomplikovat a neplánovaně změnit. Teprve pak přišel onen ohromující úspěch, pro který si ji široké publikum pamatuje dodnes a který překonal mnoho rekordů. Carole King zažila od publika takový energetický feedback, takovou vlnu souznění a vděku, že jí už řadu dekad pomáhá překonávat všechno těžší.

## Proniknout mezi muže z branže

Pro dceru newyorských židovských rodičů Carol Joan Klein byla hudba od dětství jedna velká hra. Ve čtyřech letech dokázala poznat, který tón rodiče hrají: vida, absolutní sluch. Když hrála na klavír,

dávali jí pod zadek telefonní seznam, aby dosáhla na klávesnici. Nikdo jí nemusel nutit, aby cvičila: bavilo ji najít si v klávesách populární písničky, které se linuly z rádia. To jsme ve čtyřicátých a padesátých letech: v době, kdy ještě vládly jazzové a swingové hity, ale energicky mezi ně vpádala hudba plná tělesnosti s převažujícími černými rytmy.

Už ve školce uměla Carol počítat a číst. Byla tak chytrá, že ji nechali přeskočit první třídu a nastoupila rovnou do druhé; tehdy to šlo. Byla tím pádem mladší než zbytek třídy, což v ní pomalu, ale jistě založilo na trauma. „Byla jsem roztomilá“, vzpomíná Carole King, „jenomže když jsme přišli do puberty, nebyla jsem pro nikoho hot.“ Kluci ji brali jako kamarádku, se kterou si můžou popovídat o jiných holkách. Carol se tím nějaký čas trápila a pak si našla útočiště v muzice.

Maminka byla v hudbě velmi zběhlá: v domácnosti panovala mezigenerační spiklenecká obeznámenost s písničkami z muzikálů, nemluvě o jazzových standardech. Carol se na hudbu upnula, bavila ji a přidávala jí na popularitě: po nějaké době zjistila, že ji muzika zbavila nejistot. Tehdy nebylo zvykem, aby si muzikanti nechávali jména prozrazující jejich etnický původ. A i když se to dnes tak nemusí jevit, příjmení Klein jasně ukazovalo k židovské komunitě. Když Carol začala zpívat v malé kapele, přejmenovala se na King a upravila si i křestní jméno. V hudebním světě se z ní stala Carole King.

Pokud bychom měli připomenout jedinou příhodu z jejího dospívání, byla by to tato: Carolin otec byl newyorský hasič, což znamenalo, že vlastnil odznak, který mu umožňoval vstup prakticky kamkoli. Třináctiletá Carole ho požádala, aby jí s touhle protekcí pomohl dostat se za jejím idolem: diskžokejem Alanem Freedem. Ten v rozhlase pouštěl R&B, rané rokenroly a hudbu, která se vymykala bílému mainstreamu. Freed jí řekl: „Tak ty chceš psát písničky jako profesionálka? Dám ti radu. Vem si telefonní seznam, najdi si čísla newyorských labelů, hudebních vydavatelství, a volej jim. Nenech se odbýt.“

Carole King ho kurážně vzala za slovo a jako děvče z ulice zašla za řadou producentů a vydavatelů. Možná si říkáte — jaké šance

mohla mít náctiletá holka v popovém byznysu? Jenže v tom tkví právě báječná jedinečnost jejího příběhu: Carole King začínala ve specifické době. Koncem padesátých let se pop poprvé začal orientovat na teenagery, jelikož dospívala mohutná generační vlna těch, kdo se narodili na konci války a jimž se později začalo říkat „baby boomers“ nebo prostě „boomeři“. Lídři zábavné hudby dospěli ke zjištění, že teenagerům nakonec rozumějí nejlíp teenageři. A tak začali zaměstnávat velmi mladé lidi — bylo to raritní období. Bylo vám třeba šestnáct a najednou jste se ocitli v pozici, kdy jste ukazovali prstem, která píseň má vyjít na singlu a která ne. Úspěšnému producentovi Donu Kirshnerovi se přezdívalo „muž se zlatým uchem“. Bylo mu pětadvacet, když objevil Carole.

Ta už měla leccos za sebou. Jako teenagerka si založila mikro-firmu se spolužákem, pozdější songwriterskou hvězdou Paulem Simonem: společně natáčeli demosnímky autorům, kteří chtěli nabídnout své písně profesionálům a mít je už nahrané. Na střední škole potkala dalšího partáka, o dva roky staršího textaře Gerryho Goffina, který plánoval muzikál o beatnicích *Mladí milenci*. Domluvili se, že ona složí hudbu pro jeho dílo a on bude psát texty pro její „rokenrolové melodie“. Goffinův muzikál nikdy nevznikl, protože se rozhodli soustředit na písničky. První melodii prodala Carole v šestnácti letech za 25 dolarů a od té doby se o ní v branži vědělo.

Byla to doba milostných songů o randění — téma proniklo do písniček pro bílé i černé zpěváky, do šlágrů sólistů i vokálních kapel. Ovšem realita někdy příliš romantická nebyla. Carole v sedmnácti s Gerrym otěhotněla a obratem si svého partnera vzala. Jejich společná záliba se začala prolínat s nutnou prací: už nechtěli na trhu s písničkami uspět jen kvůli prestiži, ale taky potřebovali splatit hypotéku.

V té době je pro svou společnost Aldon angažoval „ten se zlatým uchem“, zmíněný Don Kirchner. Carole se splnilo, po čem toužila: stala se součástí tehdejšího nahrávacího průmyslu. Na newyorské Broadwayi stojí legendární budova Brill Building. Tam, na společnou adresu desítek hudebních firem, chodili autoři popsongů jako do práce a měli za úkol skládat a textovat. Na žádný polibek múzy se nečekalo, panovala pevná pracovní doba. Někoho to deptalo, pro jiné to byl stimul: každopádně slovo průmysl k tehdejšímu showbyznysu dobře pasovalo. Carole King později popsala atmosféru v Brill Building takhle:

*Každý den jsme se napěchovali do příslušných kóji, kde bylo místo tak akorát pro piano, stoličku a možná i židli pro textaře, pokud jste měli štěstí. Seděli jste tam, psali a slyšeli jste přes zeď, jak někdo v sousední kóji skládá píseň přesně jako vy. Tlak v budově Brill Building byl opravdu ohromný — protože Donny (Kirshner) vytvářel napětí, stavěl jednoho skladatele proti druhému. Řekl: „Okamžitě potřebujeme nový hit“ — a všichni jsme se rozešli, napsali písničku a druhý den jsme stáli v řadě na konkurzu u producenta zpěváka Bobbyho Veeho. Takhle třeba vznikl náš šlágr „Take a Good Care of My Baby“.*

Brill Building byl fantastický fenomén přelomu padesátých a šedesátých let. Mnozí zdejší autoři se stali vlivnými hitmakery: dvojice Burt Bacharach & Hal David, rokenroloví Jerry Leiber & Mike Stoller, Neil Sedaka... S vědomím hudební i teenagerské revoluce vyzářili mnozí autoři písně, které si podmanily několik generací. Ovšem taky se tu pevně zafixoval neosobní přístup a pragmatismus hudebního byznysu, tedy temná stránka oboru, která během dalších dekád ničila talenty, projekty i vztahy.

První velký hit přišel roku 1960 — píseň „Will You Love Me Tomorrow“ (Budeš mě mít rád i zítra?). První verzi nazpíval dívčí kvartet The Shirelles a jako vůbec první afroamerická kapela s ní dobyt špičku hitparády. Úspěch Carole King, bílé skladatelky ze židovské rodiny, byl tedy zároveň průlomem pro černou scénu.

Proč písnička tak zabrala? Ti, kdo slyšeli některou z nesčetných verzí, jež už nikdy nezmizely z oběhu, odpověď nejspíš cítí. King uměla pouhou melodií a harmonií, průběhem songu vystihnout skutečné pocity. Zpěvačce doufající, že se milostné okouzlení nezmění ve zradu, tu posluchač díky Carole rozumí: průběhem nápěvu jako by sama sebe ujišťovala a pak zas byla skeptická. Všechno umocňuje romantika vstupujících smyčců i doprovodné vokály kamarádek.

S emocemi v písních Carole King mohli teenageři prožít svoje snění, horečku první lásky i trápení prvního velkého rozchodu.

A i když čerpala z jakési obecné pokladnice stylových postupů rokenrolu, rhythm'n'blues nebo doo-wopu, vkládala do songů nečekané nápady. Říká-li se (poněkud zjednodušeně), že hit má mít v sobě (a) něco, co publikum dávno zná, plus (b) něco nového, mladá Carole King tuhle formuli výborně naplňovala.

Ovšem byl tu ještě textař. Gerry Goffin osvědčil, že se dokáže vcítit do uvažování mladých dívek. Carole později řekla: „Měl schopnost — jakkoli to byl čistě heterosexuální muž — dostat se nějak do hlavy opačnému pohlaví a vyjádřit slovy, na co ženy myslí.“ Odporoval jejich sny, nejistoty, dobové chování i slovní obraty. „Will You Love Me Tomorrow“ je písní mezi zamilovaností a vztahem: ptá se, jestli je první okouzlení hlavně cestou ke kocovině, nebo zda lze čekat skutečné spojení dvou lidí. Tři řádky čistě něhy, a potom náhle strach: „Tonight you're mine completely / You give your love so sweetly / Tonight the light of love is in your eyes / But will you love me tomorrow?“ („Dnes večer mi patříš / Dáváš svou lásku tak sladce / Dnes večer ti oči svítí láskou / Ale budeš mě mít rád i zítra?“)

Ta píseň vlastně komentovala celou tehdejší éru teenage popu: Všechno to naše vrkání a písňový soft sex, není to potenciálně toxické? Ale text nemá ambici nabídnout odpověď, ptá se a dál mlčí. Obsahuje i naději velkého romantického příběhu, což jistě zesílilo jeho úspěch. Díky tomuto songu Carole přestala pracovat jako sekretářka a Gerry opustil místo v chemičce: profesionalizovali se.

Carole King a Gerry Goffin fungovali společně jako výborní songwriteri a asi měli i trochu štěstí, že se stali prvořadými hitmakery. Nabíjel je úspěch jejich kolegů, písničky na sebe navzájem odkazovaly. Vyprodukovali na pětadvacet hitů, které dobyly špičku hitparády, a stovku dalších. Bylo to slunné období: písně měly pozitivní atmosféru, ukončily éru hitparádových vítězství swingových evergreenů a scény kolem Franka Sinatry. I obchodní úspěch byl zřejmý.

Jejich snivý song o střeše coby místě pro samotáře i pro rande „Up on the Roof“ proslavili (afroameričtí) The Drifters, „One Fine Day“ nazpívali (opět afroameričtí) The Chiffons, „I'm into Something Good“ prorazilo ve verzi (bílých) Herman's Hermits. Segregace, pro Spojené státy tak trpká a rozdělující, do hudebních trendů, emocí a hitparád nepronikla. Bylo to místo úniku i pro všechny, kdo jí měli plné zuby.

Jak tehdy přicházely písně k publiku? Byla to éra vinylových singlů a hitů se prodalo občas i přes milion. V téhle éře před Beatles písně ještě putovaly a často je nazpívalo víc interpretů. Proto vznikaly i verze na druhé straně oceánu a Goffin-King sklízeli úspěch taky v britské hitparádě.

Páru se dařilo. Až tak, že zlé jazyky tvrdily: úspěšní hitmakeři si pořídili černou služku. Ale bylo to prosté a fér: vytížení mladí manželé zaměstnali k maličké dceři Louise au-pair Evu. Od počátku věděli, že zpívá stejně dobře jako hlasy v rádiu, a časem ji zapojili. Little Eva, jak zněl její nick, byla první interpretkou multiplatinového songu „The Loco-Motion“, písně, kterou doprovázel fiktivní nový módní tanec.\* Byl to jeden z hitů dua Goffin-King, který s úspěchem prošel několika generacemi: hitparádu s ním vyhrála ještě Kylie Minogue v osmdesátkách.

Little Eva nezatajila Carole a Gerrymu, že ji její přítel opakovaně ubližuje. Když se jí zeptali, proč bití toleruje, odpověděla, že mladík to dělá z lásky. „Jednu mi vrazil, a bylo to jako polibek,“ řekla jednou doslova. Na údajný střet emocí, lásky a násilí, nemohli manželé přestat myslet, a tak napsali píseň o žárlivosti. V titulu použili přímo citát: „He Hit Me (And It Felt Like a Kiss)“.

Už tím bylo zaděláno na mimořádnou písňovou kauzu. Produkce nahrávky (pro dívčí vokální kapelu The Crystals) se však ujal producent Phil Spector a všechno ještě vystupňoval. Ignoroval možnost dát hudbou najevo varování nebo sarkasmus. Natočil song o dívce omámené svým klukem: skutečně se v ní zpívalo o tom, že ze samé lásky a žárlení kluk dívku uhodí — a můžeme to pokládat za milenecké hašteření. Bylo to temné, podivné, choré a těžko omluvitelné.

\* Takzvané dance craze, snaha popularizovat nový tanec spjatý s konkrétní osobností nebo písní, byly tehdy součástí trendu. Široce se ujal twist, jiné tance ne, viz The Pony (pohyb „jako poník“ popularizoval Chubby Checker), The Jerk (Debi), The Swim (Plavání), Hitch Hike (Stopování), Boogaloo (s robotickými pohyby), Watusi... Mladý Lou Reed před érou Velvet Underground propagoval svým beato-vým songem tanec The Ostrich (Pštros).

Carole King později veřejně litovala, že má s písní cokoli společného. Song si ale našel své místo a pozdější interpreti, třeba Courtney Love s kapelou Hole, si „He Hit Me“ vybírali záměrně. Uváděli ho jako feministickou kritiku pop music, která je občas slepá k lidskosti a hodnotám, a jako svědectví o násilí na ženách.\*

## Konec starých časů

Gerry a Carole možná složili lepší písničky než „Chains“, ale samozřejmě bylo velké, když tenhle R&B song zařadila na své debutové elpíčko v triašedesátém liverpoolská čtyřka The Beatles (o rok dřív ho nahrálo černé dívčí trio The Cookies). Kapela tehdy stála na prahu slávy a John Lennon se nechal slyšet, že dvojice Lennon-McCartney chce být anglickou verzí dua Goffin & King.

Když se v roce 1964 konala newyorská premiéra beatlesáckého filmu *Perný den*, mířila na ni v autě plném přátel i Carole King. V okamžiku, kdy vjížděli do New Yorku, Carole vykřikla: „Zastav! Zastav a otoč to. Já tam nechci.“ Obávala se, že v přímém přenosu uvidí zánik světa „Loco-Motion“ a veškerého teenagerovského popu. Odhadla to přesně: beatové kapely v čele s Beatles převzaly dominanci téměř ze dne na den.

Tady by příběh mohl skončit a byl by úctyhodný. Teze „mladí milenci píší o mladých milencích pro mladé milence“ se úspěšně naplnila, během tří let si Carole King a Gerry Goffin připsali v americké hitparádě Top Ten přes třicet zářezů. Triumf! Carole byla jedinou ženou mezi skladateli v dynastii autorů kolem Brill Building a písně s její hudbou dodnes kolují světem. Práci námezdné autorky hitů pro

\* Pozdější popkultura na „He Hit Me (And It Felt Like a Kiss)“ mnohokrát odkazovala, téměř vždycky s vědomím, že násilí se nesmí ospravedlňovat a tahle píseň je jakýsi výtrysk temného podvědomí. Výjimkou byla, zdá se, Amy Winehouse, která o písní mluvila bez obalu jako o své velké inspiraci: protagonistku písničky vnímala jako oběť násilí, která má svého predátorského partnera ráda. Cover verze natočili Grizzly Bear, The Motels, Anika nebo undergroundový producent Kramer. Angličtí Spiritualized nahráli vlastní song „She Kissed Me (It Felt Like a Hit)“. Lana del Ray cituje text v titulní písni alba *Ultraviolence*. Významotvorně byla píseň použita v seriálech *Mad Men* a *Sex Education*. Zmínky o songu najdeme ve feministických studiích.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy Ženská práce.  
Pokud se Vám ukáзка líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.