HUDBA REVOLUČNÍHO SMYSLU: JAZZOVÝ PUBLICISTA EMANUEL UGGÉ

Petr Vidomus

> „S kapelou Czechoslovak Dixieland Band uspořádal řadu zájezdů apoštol dixielandu, Emanuel Uggé. Znovu se tedy ozývaly hlasité synkopy v zapadlých městečkách severovýchodních Čech, zarámovány nudnými, superučenými komentáři, v nichž oddaný Doctor Angelicus dixielandu, pro uši policejních špiclů přítomných na koncertě, dokázal interpretovat nejnemravnější odrhovačku z nejproslulejší chicagské dupárny jakožto výraz Utrpení Černého Lidu, jenž čeká jenom na Stalina a jeho výchovné tábory, které vychovávané kvalifikují přímo pro onen svět.“[1]

Citovaná esej Josefa Škvoreckého o dusivé atmosféře raných 50. let je současně připomínkou hudebního publicisty Emanuela Uggého (1900–1970), osobnosti neprávem zapomínané, ale zásadní pro zrod české jazzové publicistiky a vůbec pro percepci jazzu v zemi. Nejen tato citace může ve čtenáři vzbuzovat dojem, že Uggé byl součástí komplotu zanícených jazzových fanoušků vůči komunistické moci – jejich šedou eminencí obdařenou takovou argumentační obratností, že dokázala obhájit *kdejaký* jazz před zvůlí režimu poukazem na jeho proletářské podhoubí. Škvoreckého vzpomínka je jen jedním střípkem „Velkého vyprávění“ jazzových hudebníků a posluchačů o ideologických mimikry, jimiž bylo možné „přelstít“ komunistický režim. Tyto strategie legitimizace „hudby utlačovaného černého lidu“ byly nepochybně cenné a používané, prakticky žádná veřejná prezentace jazzu se bez nich v 50. letech neobešla.

* Studie byla podpořena stipendiem Nadace Český literární fond.

1 Josef Škvorecký: *Red Music*. In: Josef Škvorecký (ed.): Mezi dvěma světy a jiné eseje. Praha: Ivo Železný, 2004, s. 56–57.

Nicméně spojovat Uggého s těmito praktikami je zároveň ošidné: byť je do značné míry inspiroval, v jeho případě by bylo mylné hovořit o nějaké zástěrce nebo mimikry, neboť by to znamenalo podsouvat mu jistou neupřímnost v ideologických obhajobách jazzu.

Uggé se vzpírá černobílému hodnocení. Byl to jazzový misionář a současně komunista; spojení patrně nepochopitelné nejen pro Škvoreckého, ale i pro řadu profesionálních jazzových hudebníků, kteří s oblibou interpretují svou činnost za komunismu téměř jako odboj. Škvorecký zamlčuje, že Uggé byl členem KSČ před válkou i po ní, patřil k výrazným představitelům meziválečné levicové fronty a tomu, co říkal, bezpochyby věřil. Nijak se nevymykal levicově orientované jazzové publicistice západního střihu.

V této práci se pokusím vyhnout zjednodušujícím hodnocením Uggého osobnosti a pokusím se ji zasadit do kontextu západní jazzové publicistiky. Poukážu na paralely, které jej spojují s jazzovými puristy typu Huguese Panassié, Rudiho Bleshe či Charlese Edwarda Smithe. Pokusím se ukázat, že Uggém prosazovaná, výrazně ohraničující, puristická definice jazzu hrála významnou roli v legitimizaci tohoto žánru za první republiky, ale současně se v poválečných podmínkách stala ideovou základnou znárodněného gramoprůmyslu a dobového tažení proti „braku". V druhé části studie popíšu dosud neznámé okolnosti stíhání Uggého Státní bezpečností, v jehož rámci byl tento někdejší člen strany mimo jiné podezírán z ideologické diverze i z nemístného rozšíření hranic jazzu mimo rámec „povoleného" černošského folklóru. V neposlední řadě v závěru nastolím několik hypotéz o dopadu Uggého koncepce na laické i odborné interpretace jazzu v českém prostředí.

Za hlavní část Uggého publicistické dráhy lze považovat zhruba léta 1932–1962. I když v různých pramenech najdeme informaci, že ve 40. a 50. letech pracoval na monografii o afroamerické hudbě, z politických důvodů nemohla vyjít a není dostupná ani v rukopise. V této práci tedy vycházím hlavně z excerpce desítek jeho článků rozesetých v řadě periodik odborného i populárního charakteru, a to napříč jejich ideovou orientací. Dále jsem využil prameny institucionální povahy (především ABS, Národní archiv, Archiv hl. města Prahy) a výrazně i soukromé prameny (Lubomíra Dorůžky, E. F. Buriana, Ladislava Pospíšila). Doposud se nepodařilo nalézt záznamy jeho přednášek či jiné rukopisy. Doplňující zdroje lze nalézt v Jazzové sekci-Artforu (sbírka plakátů) a v Národní knihovně (sbírka desek z pozůstalosti).

Emanuela Uggého lze dle Cugnyho periodizace řadit zhruba do druhé generace evropských jazzových publicistů.[2] Ani ne tak věkem (je lehce starší), jako spíše názory a rozhledem. Lze ho tedy řadit po bok evropských zakladatelských osobností jako Hugues Panassié (nar. 1912), Robert Goffin (nar. 1898),

---

2 Laurent Cugny: *Did Europe „Discover" Jazz?*. In: Luca Cerchiari – Laurent Cugny – Franz Kerschbaumer (eds.): Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts. Boston: Northeastern University Press, 2012, s. 301–341.

Charles Delaunay (nar. 1911), případně vedle Američana Rudiho Bleshe (nar. 1899). S většinou z nich udržoval Uggé korespondenční styky, a také se jimi nechal do značné míry ovlivnit.

Tuto tzv. druhou generaci odlišuje Cugny od generace první, rané, která publikovala své práce o jazzu většinou před rokem 1928. Tato první generace v drtivé většině neměla zkušenost s živou produkcí jazzu, měla velmi omezený přísun nahrávek, její obzor byl omezen nejčastěji na tištěné zahraniční partitury a za vrchol považovala symfonický jazz Paula Whitemana nebo Jacka Hyltona. Cugny zde zařazuje jména jako André Schaeffner, Arthur Hoérée, Alfred Baresel, ale také E. F. Burian.[3]

Burian (nar. 1904) byl sice mladší než Uggé, svými názory či habitem skutečně ale přináleží ke generaci první. V jeho knize o jazzu (1928) rezonuje futurismus a poetismus, Burian je oslněn možnostmi jazzové instrumentace a rytmu, jež považuje za lék na tvůrčí krizi, danou odkazem romantismu. Jazz v jeho pojetí je oslavou pokroku a vzrušení z nových možností tvorby: „V palácích moderní džungle v Africe a Australii vyrostlo umění z nových nevypotřebovaných prvků. Z radosti z pohybu a živého rytmu. Snad si dnes evropský gentleman namaluje tvář válečnými barvami. Je to rytmus a zvuk století i budoucnosti.“[4] Burian jazz pojímá velmi široce, jako soundtrack kabaretů, tančíren, kina, barů apod. Podobně jako jiní protagonisté první generace za vrchol soudobého jazzu považuje Paula Whitemana.

Uggé své první texty o jazzu publikuje zhruba kolem roku 1932. Lze jej s jistotou srovnat také s druhou generací amerických jazzových publicistů 30. let, tak jak ji charakterizuje Gennari: označuje je za relativně sociálně privilegované příslušníky střední třídy, s dobrým přístupem ke vzdělání, nicméně zpochybňující status quo, zejména rasový, což bylo často spjato s jejich levicovou orientací (např. John Hammond, Charles Edward Smith).[5] Tato generace žurnalistů vzešla z prostředí zarytých fanoušků a sběratelů starých desek, vrcholem pro ně byl nový „hot“ styl, tedy už rozhodně ne Whitemanův symfonický jazz. Ačkoli měli často hudební vzdělání vycházející z evropské tradice, jejich orientace na jazz nesla znaky jisté generační revolty:

> „Ke zděšení svých rodičů vyměnili na studiích či v dospělosti Bachovy partitury za Armstrongovu Hot Pětku nebo Sedmičku, zřekli se jistých kariér v bankovnictví nebo v reklamě, jimž dali přednost jejich spolužáci, a vrhli se do dobrodružství života na volné noze a psaní o něčem, v co věřili kulturně i politicky.“[6]

---

3 Tamtéž, s. 315–317.

4 Emil František Burian: *Jazz*. Praha: Aventinum, 1928, s. 18.

5 John Gennari: *Jazz Criticism: Its Development and Ideologies*. Black American Literature Forum 25 (1991), č. 3, s. 473–476.

6 Tamtéž, s. 473.

Uggého formovaly obdobné podmínky. Jak dokládá dochovaný vlastnoruční životopis, jeho otec – bankovní úředník – viděl jeho budoucnost v bankovnictví nebo v průmyslu, zatímco Emanuel tíhl k technice nebo k umění. Zřejmě na nátlak otce přerušil studia chemie na vysoké škole a stal se bankovním úředníkem. Relativně dlouho (1921–1924) působil v Československé bankovní jednotě v Berlíně a v Drážďanech. Habitu dobře situované střední třídy odpovídají i další data jeho životopisu: znalost tří jazyků (francouzština, němčina, angličtina), studium německé literatury a hudební teorie v Drážďanech, zájem o automobilismus, gramofonovou techniku a sběratelství desek.[7] S kohortou druhé generace americké jazzové kritiky jej pojí i levicová orientace, jež se u něj prohloubila v polovině 30. let (přednášky na akcích Levé fronty, vstup do KSČ, publikace v levicovém tisku). Jak uvidíme podrobněji dále, ostře se vymezoval vůči Paulu Whitemanovi a hluboce oceňoval hot jazz.

Je dobře doloženo, že značný vliv na směřování rodící se jazzové kritiky měli Evropané, především Hugues Panassié, Charles Delaunay či Robert Goffin. Byli autory vlivných teoretických prací o jazzu a do značné míry formovali uvažování o jeho kořenech minimálně ve 30. letech, a to i v USA.[8] Zejména Panassié byl silně autoritativní osobností, která, mnohdy nepřiznaně, ovlivnila také Uggého jazyk i způsob uvažování.

I když Uggého situovanost v okruhu západní jazzové kritiky je nepochybná, přímé kontakty s těmito autory je těžké doložit. Zbyněk Mácha sice zmiňuje některé Uggého písemné či osobní styky s výše uvedenými, nicméně přímé doklady o tom nemáme, neboť korespondence s nimi se velmi pravděpodobně nedochovala.[9]

Z přímějších dokladů lze zmínit snad jen doložené setkání s producentem Johnem Hammondem během jeho návštěv v Praze v letech 1947 a 1948[10] či vlastní zmínku Rudiho Bleshe o korespondenci s Uggém.[11] Přestože tedy doklady přímého transferu chybí, pokusím se dále doložit významné paralely mezi Uggého estetickými názory a především pracemi Panassiého a Bleshe. Uggé tento vliv většinou nepřiznává, jejich stopa je ovšem zřetelná. Nelze však vyloučit ani vzájemné ovlivnění.

---

7 Emanuel Uggé: *Curriculum vitae*, Praha, 1. 9. 1958. ABS, sb. Správa vyšetřování StB – vyšetřovací spisy MV (dále jen V-MV), vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV; Zbyněk Mácha: *Uggé, Emanuel.* In: Antonín Matzner – Ivan Poledňák – Igor Wasserberger (eds.): Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, Díl III, část jmenná. Praha: Supraphon, 1990, s. 566.

8 Bruce Boyd Raeburn: *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009, s. 46–49.

9 Mácha 1990, s. 566 (viz pozn. 7).

10 John Hammond – Irving Townsend: *John Hammond On Record: An Autobiography*. New York: Summit Books, 1977, s. 284–285.

11 Rudi Blesh: *Some Thoughts on the Jazz Revival*. The Record Changer 7 (1948), č. 11, s. 14.

Obr. 1. Emanuel Uggé v při natáčení v rozhlase, 28. 3. 1941
Foto: Archivní a programové fondy ČRo, identifikační číslo FOU-0002

Apologet hot-jazzu

Základní obrysy své koncepce jazzu formuloval Uggé zhruba v letech 1933 až 1935. Spolupracoval s hudebními vydavatelstvími a rozhlasem, jezdil po přednáškách i do nejzapadlejších koutů republiky, publikoval o jazzu desítky článků v tisku napříč jejich politickou profilací (od Tvorby po Lidové noviny nebo Národní listy).

V řadě těchto textů najdeme jisté opakující se motivy a narativy, které interpretují jazz v kontextu vývoje hudby 20. století a přisuzují tomuto žánru jistý dějinný smysl. Uggé byl dozajista předním českým obráncem jazzu přinejmenším od začátku 30. let, ale v každém případě přisuzoval jeho jednotlivým odnožím rozdílnou estetickou hodnotu a význam. Jazz chápal od počátku jako výraz moderního stylu života, součást komplexu sociálních a technických změn, kdy musely starší – přespříliš formalistické – hudební formy být nahrazeny novými. Tedy těmi, které vyhovovaly novým společenským potřebám, zejména proměnám ve struktuře a způsobu trávení volného času.

Uggé nejednou hořekuje nad tím, že jazz se pohybuje za horizontem vkusu buržoazie, která dosud nepochopila jeho zcela avantgardní roli. Jazz klade do jedné linie s revolučními proměnami společnosti a novými kulturními směry, které se zjevily v Evropě počátku 20. století:

> „Jsou to starci, kteří jazz už nemohou pochopiti, jako nepochopili ruskou revoluci, Appolinaira, Picassa, svět, válku a mír, Man Raye, Chagalla, Corbussiera, Einsteina, Nezvala a jako nepochopili, že dvacáté století není devatenácté a že mnoho věcí z minula musí zákonem vývoje zaniknouti.“[12]

Tento modernistický étos (ostatně podobný E. F. Burianovi) však provází spíše jeho texty z počátku 30. let. Později totiž akcentuje návrat k „ryzím“ formám, jazzový revivalismus: ideu neustálého pokroku v jazzu označuje za mýtus.

V roce 1933 považuje moderní artificiální hudbu za příliš vzdálenou dobovým potřebám: má ji za laikům nepřístupnou, příliš teoretickou. Podle něj musí projít ještě jistým vývojem, aby se stala „skutečně moderní“, čímž míní zejména nutnost vyhovět požadavkům doby a její zpřístupnění širším vrstvám.[13] Svou současnost líčí jako dobu velkého přerodu, současně však vidí, že řada lidí mentálně ustrnula v 19. století (a dává přednost tzv. lehké hudbě, např. polce a valčíku):

> „Tempo práce změnilo mentalitu lidí. Dnes pro ohromnou většinu lidí není ani čas, ani nálady na slavnostní noření se do hlubin symfonických orchestrů. Dnes je zapotřebí hudby bezprostřední! A takovou bezprostřední hudbou je jazz.“[14]

Jazz – přesněji „ryzí“ jazz, jak později uvidíme – je podle Uggého jedinou hudbou odpovídající požadavkům doby (30. léta): „Liší se od aristokratického l'art-pour l'artismu hudby staré, stává se sdružovatelem, působí kolektivně a souvisí tak se směrem současného společenského vývoje.“[15]

Velice podobně hovoří Uggé o moderním zpěvu („song“). Má za to, že ve staré („formalistické“) písni byl zpěvák nástrojem skladatelovy vůle, ale byl svým způsobem pasivní. Moderní zpěvák je naopak aktivním spolutvůrcem písně. Moderní píseň reflektuje společenské potřeby nové doby a je zároveň reakcí na banální písně buržoazie: „Song je kritikou namířenou proti lidské nedokonalosti a protestem proti jejím příčinám.“[16]

Pro Uggého bylo po celou dobu jeho aktivní činnosti zásadní klasifikovat jednotlivé žánry jazzu a taneční hudby, jimž přisuzoval nestejnou estetickou hodnotu. Lze říci, že hlavními dělicími liniemi byl podíl improvizační složky, resp. prokomponovanosti, míra komercionalizace a také etnické, resp. sociální zázemí tvůrců. Leckdy však tyto roviny nelze oddělit, protože jsou propojeny.

---

12 Emanuel Uggé: *Jazz v New Orleansu*. Kulturní večerník „D 34“ 1 (26. 10. 1933), č. 2, s. 4.

13 Emanuel Uggé: *Jazz, hudba dnešní doby*. Světozor 33 (19. 10. 1933), č. 42, s. 6.

14 Tamtéž.

15 Tamtéž.

16 Emanuel Uggé: *Song*. Tvorba 11 (13. 3. 1936), č. 11, s. 171.

Zejména ve 30. letech byl Uggé apologetem hot-jazzu. Tento nový styl chápal jako nejdokonalejší formu jazzu první poloviny 30. let (proto též časté přívlastky hodnotný, cenný, pravý, ryzí, vřelý). Považuje jej za odezvu na „zesládnutí", umírnění jazzu v letech dvacátých. Nový trend chápal jednoznačně jako renesanci jazzu – jako návrat ke kořenům, především k neworleanské podobě. Toto puristické hnutí vnímá velmi pozitivně, jako odkrývání nánosů symfonického jazzu a komerčních odvozenin, které přinesla předcházející éra:

> „Vzpomeňme, že charakteristickým znakem prvních jazzbandů byla improvisace. Dále, že se porušovala melodická fráse, že tam sólisté dávali vsuvky, variace, a že při tom nepřestali respektovat rytmus. A totéž platí i pro hot-jazz, který je identický s původním jazzem. Je to čistá hudba, jak ji vytvořila černá rasa, a jak ji černoši od začátku hráli a hrají dodnes ve svých čtvrtích. Tedy skoro jakýsi folklor."[17]

Hot-jazz považuje za výrazně rytmizovanou hudbu (na rozdíl od taneční hudby předešlé etapy), která je bezprostřední a emotivní. Klade největší nároky na schopnost improvizace, proto podle Uggého přitahuje brilantní hudebníky s „vrozeným citem pro rytmus a bezpečným hudebním cítěním."[18] Za hlavní klady považoval rytmickou bohatost, častou improvizaci, neobvyklé harmonické obraty a zřetelný vklad výkonného umělce, který se stává spolutvůrcem hudebního díla.

Hot jazz nazývá Uggé „jediným opravdovým a nezkorumpovaným jazzem"[19]. Podstatné pro něj je, že se jedná o vyjadřovací prostředek, formu, která přitahuje nejlepší umělce: „Dobrý hudebník jím může přesněji a jasněji vyjádřiti své dojmy než straight – přímou a sladkou formou, protože mu hot-jazz dovoluje tu největší volnost. To ovšem platí jen o poctivé tvorbě, která je skladateli nebo výkonnému umělci jeho skutečnou vnitřní nutností."[20] Za hlavní představitele hot-jazzu považoval Louise Armstronga, Dukea Ellingtona, Dona Redmana, Eda Langa, bratry Dorseyeovy, Caba Callowaye a další.

Do protikladu k hot-jazzu stavěl Uggé tzv. straight jazz (též sweet music, sladký, melodický jazz). Nemuselo jít o hudbu technicky špatně provedenou (ba naopak), ale straight považoval za jazz uzpůsobený buržoaznímu vkusu, hudbu vysloveně komerční a zjemnělou. Tato hudba – přenesená do koncertních síní v podobě „symfonického jazzu" – je podle Uggého slepou uličkou, která s „pravým jazzem" nemá mnoho společného.[21] Touto odnoží jazzu, jejímiž

---

17 Emanuel Uggé: *Jazz*. Národní listy 75 (21. 7. 1935), č. 198, s. 9.

18 Tamtéž.

19 Emanuel Uggé: *Přehled jazzového vývoje na deskách*. Tvorba 11 (1. 5. 1936), č. 18, s. 285.

20 Emanuel Uggé: *Taneční hudba*. Přehled rozhlasu 2 (1933), č. 7–8, s. 7.

21 Emanuel Uggé: *Jazz*. Národní listy 75 (21. 7. 1935), č. 198, s. 9.

reprezentanty byli typicky Paul Whiteman, Jack Hylton nebo Jack Payne, jednoznačně opovrhoval: „Byla imitací jazzu, jakousi jeho odnoží – či lépe, zrůdným jazzem.“[22] Hudebnímu průmyslu Tin Pan Alley nemohl Uggé prominout, že exploatuje a deformuje ryze černošský žánr: „A zatím co bílí podnikatelé z tohoto odvaru jazzu bohatli – původní tvůrci jazzu, černoši, hladověli. Paul Whiteman vydělával miliony. Ale nahrál-li černoch občas nějaké původní blues na gramofonovou desku, dostal za to obvykle láhev kořalky.“[23]

Rozlišení hot stylu versus sweet/straight music jistě není Uggého originální vklad evropské jazzové kritice. Jedním z prvních, kdo tuto distinkci popularizoval s obdobnými konotacemi, byl americký levicový kritik Charles Edward Smith v roce 1930 (i on však navazoval na obdobnou starší koncepci bluesového publicisty Abbe Edwarda Nilese). Hot jazz ve Smithově pojetí představoval hudbu striktně nekomerční, improvizovanou, „nezkaženou“ evropskými vlivy. Ve své ryzí podobě jej považoval za primárně americký žánr (na rozdíl od poevropštěné sweet music).[24] Hugues Panassié sice v pozdějších pracích upustil od termínu „hot“ a pojmem jazz označoval pouze jeho domněle „autentické“ formy (nikoli komerční, či hybridní), obsah pojmu však zůstal obdobný.[25] Uggé tedy tuto terminologii převzal a české publikum (jež označoval často za zmatené či neinformované) se snažil formovat striktně v tomto dichotomickém rozlišování.

Definiční praxe

Scott DeVeaux se ve svých vlivných textech zaměřuje na diskursivní praktiky, jimiž publicisté, hudebníci či pedagogové utvářeli to, čemu říká „oficiální jazzová historie“. Jde o učebnicové výklady historie jazzu, vyprávěné v obligátní podobě na sebe jakoby logicky navazujících proměn stylů. Každý styl má v tomto didaktickém pojetí své inovátory, kanonická alba a jasnou definici. Rozmanitost, komplexita a leckdy chaotičnost vývoje jazzu je tak očištěna od „nepohodlných“ nebo obtížně vysvětlitelných odboček, zvratů či nejistot. Evoluční výklad historie jazzu měl své opodstatnění: především při legitimizaci jazzu v konkurenci ostatních uměleckých projevů.[26]

DeVeaux ukazuje, že konstrukce uceleného a nerozporného jazzového vyprávění měla svou odvrácenou stranu, a tou bylo zavrhování alternativ. Poukazuje, že daní za vytváření idealizovaného jádra (esence) jazzu bylo odsou-

---

22 Emanuel Uggé: *Ve znamení jazzu*. Kulturní politika 1 (25. 1. 1946), č. 15, s. 7.

23 Tamtéž.

24 Raeburn 2009, s. 24–28 (viz pozn. 8).

25 Hugues Panassié: *The Real Jazz*. New York: Smith & Durrell, Inc., 1942, s. 4.

26 Scott DeVeaux: *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography*. Black American Literature Forum 25 (1991), č. 3, s. 525–527.

vání jistých forem na periferii jazzu. Tato představa „jádra“ (core) se historicky měnila, a tak v dobově podmíněných interpretacích do jazzu nepatřil swing, později be-bop, free-jazz, nebo fusion.[27]

Jinak řečeno, DeVeaux má za to, že větší smysl než neplodné snahy definovat jazz inherentními hudebními kvalitami či technikami (improvizace, swing…) má mapování sociálně podmíněných praktik vytyčování hranic jazzu. Podotýká, že klíč k „vlastnictví“ jazzové historie představují panující definice žánru: definice je zkrátka mocná zbraň a její podstatou je často exkluze, vylučování toho, co jazz není. Kontaminace „cizorodými“ prvky je zde vnímána jako největší hrozba jakési imaginární čistotě žánru. Jak upozorňuje Porter, tato exkluze však bývá současně provázána s inkluzí: uvádí příklad jazzového neoklasicismu Wyntona Marsalise, který na jednu stranu z jazzu vylučuje funk nebo hip-hop, ale současně do něj řadu jiných prvků zahrnuje, jako pracovní písně, spirituály, gospel, produkci Tin Pan Alley.[28]

Sociálně konstruované vytyčování hranic mezi jazzem a ne-jazzem mělo historicky různé podoby, ale nejčastěji vycházelo ze série binárních opozic, jako umění-komerce, černý-bílý, muž-žena, americký-evropský, autenticita/umělost, technika/bezprostřednost atd. V dalším výkladu však budu za hlavní dělicí linie považovat především etnicitu a dále ekonomiku (problém komercionalizace).[29] I když Uggého definiční praxe procházela jistým vývojem a dílčími terminologickými úpravami, pokusím se dále ilustrovat, že hlavními osami rozlišení mezi hodnotným jazzem a sweet music v jeho případě byla právě etnicita a vztah ke kapitalistické produkci.

Mýtus primitivismu

Řada tezí, které Uggé formuloval ve 30. letech, ztělesňuje soubor názorů a představ, které Ted Goia nazývá „mýtem primitivismu“ v jazzové publicistice.[30] Jde o idealizovanou představu černošského hudebníka, jehož kreativita a spontánnost je jakoby vepsána do jeho těla: jeho muzikálnost je údajně dána jeho „přirozeností“ a nikoli formálním vzděláním. Podle Goii jde o jeden z nejčastějších stereotypů, přetrvávajících až do dneška, totiž náhled, že jazz je primárně hudbou prodchnutou emocemi, a nikoli výsledkem intelektuálního úsilí.

Tato tendence byla znatelná i u Huguese Panassiého, jednoho z Uggého inspiračních zdrojů. Panassié navazuje na rousseauovskou ideu „ušlechtilého

---

27 Tamtéž, s. 528; též Scott DeVeaux: *Core and Boundaries*. The Source 2 (2005), č. 2, s. 15–30.

28 Eric Porter: *Incorporation and Distinction in Jazz History and Jazz Historiography*. In: David Ake – Charles Hiroshi Garrett – Daniel Goldmark (eds.): Jazz/Not Jazz: The Music and Its Boundaries. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 17–18.

29 DeVeaux 1991, s. 528–529 (viz pozn. 26); DeVeaux 2005, s. 22–26 (viz pozn. 27).

30 Ted Goia: *Jazz and the Primitivist Myth*. The Musical Quarterly 73 (1989), č. 1, s. 130–143.

divocha“: jazzového hudebníka nezkaženého evropskou hudebností vnímá velmi pozitivně, jako relikt čistoty a nevinnosti, jenž je dnes ale korumpován nejrůznějšími externími vlivy. Známá je jeho oslava „primitivismu“ v hudbě:

> „Člověk, jenž ignoruje veškerou hudební teorii, ale je obdařen nesmírným tvůrčím nadáním a zpívá sám uprostřed pouště, může být fantastickým, větším hudebníkem, než autor nejkomplikovanějších symfonií a kvartetů, pokud je tento méně obdařen inspirací. Role kultury v hudbě je pouze sekundární. Inspirace může i bez kultury vyprodukovat nádherná díla; kultura bez inspirace ovšem nikoliv. Musíme jít ale ještě dále a říci, že v hudbě má primitivní člověk větší talent než člověk civilizovaný.“[31]

Podobně i Uggé přisuzoval afro-americkým hudebníků nejrůznější esenciální charakteristiky, které dle něj měly stěžejní význam při formování jazzu:

> „Jednoduché údery na tam-tam, jež bělochům jsou leda nepříjemným hlukem, vzbuzují v každém negru okamžitou fysickou reakci. Černoch jest bezprostřední. Vidíte-li obličeje negrů tančících v lidových harlemských místnostech, kde žijí ‚po svém‘, spatříte v nich stav takového bezprostředního vzdání se rytmu a takového opojení, že se toto začasto zdá přecházeti až do jakéhosi transu. I hudebníci jsou svou hudbou exaltovaní. Zde hudba a tanec není pouhým povrchním požitkem, ale je hlubokým prožitkem, jímž černoch vyžívá celé své já. Zde zpívá duše a srdce černé rasy. Není divu, že z tohoto prostředí přicházejí ty nejlepší rytmické výkony a nejlepší umělci synkopované hudby.“[32]

Jak dokládá i předešlá citace, v raných reflexích jazzu byla jeho autentičnost poměřována mírou emocionálního stržení tvůrců.[33] Ikonický je třeba Goffinův popis „transu“, do nějž měl být při hře uváděn Louis Armstrong. Tato schopnost zde má jednoznačně pozitivní konotace a je údajně jen obtížně dostupná bělošským hráčům.[34] Jak podotýká Goia, jazzový koncert je v těchto interpretacích spíše projevem epilepsie nebo schizofrenie, než kulturní událostí.[35]

Uggé – podobně jako Panassié – popisuje černošské hudebníky jako takřka jediné schopné provozovat tzv. skutečný jazz; mají být obdařeni jistými vrozenými kvalitami, které je k tomu předurčují (kurzívy PV):

---

31 Panassié 1942, s. 6 (viz pozn. 25).

32 Emanuel Uggé: *Taneční hudba II*. Přehled rozhlasu 1 (1932), č. 5, s. 4.

33 Goia 1989, s. 137 (viz pozn. 30); Gennari 1991, s. 466 (viz pozn. 5).

34 Robert Goffin: *Jazz: From the Congo to the Metropolitan*. New York: Doubleday, Doran & Co., Inc., 1944, s. 124.

35 Goia 1989, s. 138 (viz pozn. 30).

> „Tyto ukázky [tzv. race records – pozn. PV] nás též přesvědčují o tom, že i ten největší obchodní tlak Tin Pay Alley (hudebního průmyslu) nemůže v černošském zpěváku trvale potlačit jeho *vrozené* hudební cítění. Ryzí afro-americké základy a prameny této hudby nelze ani nejhustším nánosem moderních prostředků amerického hudebního průmyslu udusit.“[36]

> „Hot jazz, jehož hlavním znakem je improvizace, vyžaduje hudebníků, kteří jsou jí schopni. A proto nejlépe může hot-jazzově hrát ten, jemuž je tato hudba samozřejmá, komu jde *od srdce*. Ve většině případů bývají to zase černoši se svým *vrozeným* smyslem pro rytmus a s bezpečným hudebním cítěním.“[37]

I když mezi bělošskými hudebníky Uggé vidí jisté světlé výjimky (The Dorsey Brothers, Red Nichols), obecně vzato mají dle něj opět jisté vtělené vlastnosti, které jim skutečný jazz hrát znemožňují. V tomto smyslu jsou dle Uggého inferiorní ve vztahu k afro-americkým hráčům. V této pasáži „bělošský“ jazz dokonce vyděluje ze sféry umění:

> „Skutečný jazzband nehraje nikdy dvakráte totéž. Řídí se základním thematem, na němž pomocí invence tvoří nové a nové variace. To ovšem dovedou skoro výlučně černoši. Bělošský jazz má některé partie mnohdy výtečně vyvážené, jeho pestrost je často překvapující, ale přesto nikdy nedosahuje té účinnosti, jako ty orchestry, v nichž hudebníci mají dar umění improvisace. A proto většina bělošského jazzu psaného není uměním, tvořícím trvalou a pravdivou hudbu.“[38]

Uggé se domníval, že tyto esenciální charakteristiky jsou natolik zjevné, že i méně zkušenému posluchači poskytují vodítko k rozlišení „černého“ a „bílého“ jazzu takříkajíc naslepo. Například zde v recenzi Armstrongovy desky:

> „Armstrong a jeho orchestr je černý. Myslím, že to nedá mnoho práce, abyste za čas okamžitě při poslechu nové desky nepoznali, zda je hraná černým nebo bílým orchestrem. Zvláštní zdánlivá drsnost, ale i opojivá síla strhujícího rytmu vyvěrá z desek černošských orchestrů.“[39]

Evropské, resp. bělošské příměsi jazzu chápal Uggé vysloveně negativně, protože často zmiňovanou bezprostřednost a živelnost afroamerického žánru údajně svazovaly do sevřených kompozičních pravidel. Bělošští hudebníci na-

---

36 Emanuel Uggé: *Blues*. Program „D 47“ 10 (1947), č. 10, s. 324.

37 Emanuel Uggé: *Jazz*. Hudební zpravodaj 5 (1936), č. 12, s. 14–15.

38 Emanuel Uggé: *California Ramblers a Cotton Pickers*. Kulturní večerník „D 34“ 1 (1933), č. 3, s. 4.

39 Emanuel Uggé: *Taneční hudba II*. Přehled rozhlasu 1 (1932), č. 5, 1932, s. 4.

hlíželi dle něj na jazz prizmatem evropského školství, a proto jej nikdy nemohli pochopit, naopak jej deformovali.

Uggé se v tomto ohledu shoduje nejen s Panassiém, ale i s obdobně konzervativně orientovaným Rudi Bleshem, jehož dílo velmi oceňoval.[40] Blesh tvrdil, že deformace jazzu počala už kolem roku 1920: vlivem komercionalizace, bílých orchestrů a „zhoubnou" snahou samotných černošských hudebníků „vylepšit" jazz evropskými prvky. Proto například swing nepovažoval za jazz a značnou energii věnoval klasifikaci odchylek a „deformací", jež mu umožnily pojmenovat hudbu přesahující jím poměrně úzce vymezené pole jazzu.[41]

Oslnění jistou exotičností a superioritou černošského jazzu je u Uggého bezprostředně spojeno se snahou ochraňovat jeho původní, „čisté" formy, což ho vedlo i k rezervovanému postoji k výrazným bělošským skladatelům a bandleaderům typu George Gershwina, Bennyho Goodmana nebo Glena Millera:

> „[Gershwinova] Rhapsody in Blue se snaží o vklínění jazzu do koncertních metod. Je to překvapení, ale je to jazz, který chce býti sevřen do systému evropské hudby. Někdo řekne, že je to dobře udělaný kýč. Ale je to ve skutečnosti omyl v celkovém pojetí jazzu. Jazz, se svojí zlomkovitostí a rapsodičností, a hlavně svojí bezprostředností, není dobře myslitelným prostředníkem záměrně pojímaných suit, stavících plánovité hudební celky."[42]

Podobně za derivát, pouhou odvozeninu „ryzího jazzu" považuje později Glena Millera:

> „Zajímavé pokusy některých takzvaných ‚symfonických' jazzů, jako u nás nemístně přeceňovaného Glen Millera, nebo částečně i souboru Artie Shawa, ukazují na určité možnosti důkladně prokomponovaných skladeb, ale vzdalují se přespříliš původnímu duchu jazzu, směřují k dekadenci, a jsou proto zásadně scestím."[43]

Druhou stránkou téhož problému byla podle řady jazzových publicistů 30. a 40. let snaha některých afroamerických hudebníků „vylepšovat" jazz prvky evropské hudebnosti. Panassié míní, že se vstupem jazzových orchestrů do koncertních síní se začalo o jazzu diskutovat mnohem víc v termínech umění, což dalo černošským umělcům pocit větší důležitosti, ovšem zároveň vedlo k jejich opovrhování „tradicí". Za jeden ze zdrojů úpadku autentického jazzu považuje právě jejich snahu se srovnávat se světem artificiální

---

40 Emanuel Uggé: *To je jazz!* Jazz 2 (20. 3. 1948), č. 3, s. 42.

41 Rudi Blesh: *Shining Trumpets: A History of Jazz*. New York: Alfred a Knop, 1946, s. 6, 12–13, 19.

42 Emanuel Uggé: *Jazz*. Národní listy 75 (21. 7. 1935), č. 198, s. 9.

43 Emanuel Uggé: *Americký jazz za války: Lidové kořeny a umělecká závažnost jazzu*. Svět práce 1 (27. 9. 1945), č. 12, s. 12.

hudby.[44] Také Blesh varuje před „europeanizací" jazzu a původních afroamerických forem – z tohoto důvodu kritizuje například také Paula Robesona[45] (zde na rozdíl od Uggého, který jej uznával).

V tomto ohledu jsou pozoruhodné Uggého úvahy, zda je jazzem hudba Duka Ellingtona. Uggé má za to, že „každý další přínos z evropské hudebnosti je ryzímu jazzu škodlivý a znamená jeho rozřeďování".[46] Ellingtonovu hudbu zde ale neřadí, nazývá ji „prokomponovaným jazzem". Uggé se snaží doložit, že Ellington využívá řadu prvků „ryzího jazzu", ale jeho hudba je „všestranně bohatší a pokročilejší, než kterýkoliv projev lidového jazzu"[47]. Zásadním momentem je podle Uggého fakt, že Ellington zachoval zřetelný vklad výkonného hudebníka a improvizace – což jej má odlišovat například od Gershwina, jenž tento prvek potlačil. Prokomponovaný jazz, ovšem v těsném spojení s kořeny a improvizací, vidí jako model pro české hudební prostředí, protože sociální podmínky pro vznik skutečně ryzího jazzu jsou podle něj nepřenositelné.

Kritika komercionalizace

V Uggého kritice komercionalizace spatřuje Petr Macek paralely s kulturně sociologickou koncepcí Adorna a Horkheimera[48], nicméně domnívám se, že mnohem přímější inspirační zdroje lze nalézt opět u vlivných Uggého současníků typu Panassiého nebo Bleshe (nehledě na Adornovu neschopnost docenit protestní potenciál jazzu[49]).

Uggého poukaz na zneužití jazzu obchodními zájmy je častý už u jeho textů ve 30. letech. Tehdejší probuzení zájmu o starý neworleanský jazz a oživení amatérského muzicírování chápe jako reakci na přehnanou komercionalizaci žánru, jakýsi návrat k jeho čisté, nezkažené podobě:

> „Jazz se stal v ruce obchodních spekulantů většinou podkladem banálních a naprosto bezcenných šlágrů, které, za podpory soustavné kampaně podnikatelů, jsou lidem pod heslem módnosti vnucovány gramofonovými deskami, filmem, kavárenskými kapelami. Kýče se ujímají a podnikatelé stahují zisky […]. Leč nepoctivost jakéhokoliv úsilí nemůže se na světě trvale udržeti. Tak i tento komerční jazz, zavedený do slepé uličky, počínal odumírati."[50]

---

44 Panassié 1942, s. 54–55 (viz pozn. 25).

45 Blesh 1946, s. 12–16 (viz pozn. 41).

46 Emanuel Uggé: *Budoucnost jazzu II*. Kulturní politika 1 (5. 4. 1946), č. 25, s. 6.

47 Tamtéž.

48 Petr Macek: *Populární hudba a jazz v české poválečné hudební publicistice*. Musicologica Brunensia 47 (2012), č. 2, s. 69.

49 Srov. Andrew Bowie: *Adorno and Jazz*. In: Peter E. Gordon – Espen Jammer – Max Pensky (eds.): A Companion to Adorno. New Jersey: Wiley Blackwell, 2020, s. 123–137.

50 Emanuel Uggé: *Těžká cesta jazzu*. Kulturní večerník „D 34" 1 (11. 10. 1933), č. 1, s. 4.

Ustáleným motivem těchto textů je opakující se snaha kapitalistického průmyslu o zneužití ryzích, ponejvíce černošských podob jazzu, jejich rozmělnění a zbavení protestního potenciálu, který v sobě obsahují. Uggé se zde pravděpodobně inspiruje Panassiého články z počátku 30. let (který je přetavil do knihy *Le Hot Jazz* z roku 1934).

Panassié identifikuje dva hlavní zlomy v komercionalizaci amerického jazzu. Jedním z nich jej zrod tzv. komerčního jazzu 20. let, který pro něj reprezentovali Jack Hylton, Paul Whiteman a Guy Lombardo, druhým pak zrod swingové horečky kolem roku 1935, již ztělesňoval hlavně Benny Goodman.[51] Marketing a komerční zájmy labelů vedly dle něj k potlačování „skutečného" jazzu, ale hlavně měly dopad na veřejnou reputaci žánru. Došlo ke zmatení pojmů, kdy pod vlivem komerčních tlaků není publikum schopno „skutečný" jazz rozeznat:

> „Swingová móda v žádném případě nezajistila vzestup stylu, nýbrž jen *slova*. Pod pláštíkem tohoto slova se publiku předkládalo prakticky cokoliv. Nebyla zde žádná snaha dát publiku dobrou hudbu."[52] [kurzíva H. Panassié]

Uggé o zneužití a zmatení publika uvažuje velice podobně:

> „Většina lidí však zná pouze jazz straight – komerční, a z neznalosti oné lepší formy jazzu začasto odsuzuje celý jazz jako hudbu bezcennou a banální. Tím je též zaviněn odpor, anebo alespoň nevšímavost řady vážných pracovníků vůči jazzu, kteří pak šmahem vinou své neznalosti (zaviněné mnohdy konservativní leností a nepružností ducha) tuto hudbu nemístně zavrhují nebo přehlížejí."[53]

Panassié svůj protimoderní postoj manifestuje ponejvíce v úvaze o „dogmatu pokroku" (the dogma of progress). Dle něj je představa nezbytného vývoje a vylepšování sice legitimní v přírodních vědách, ale zhoubná pro umění a specificky pro jazz. Přílišnou akademičnost považuje za škodlivou pro jazz i jeho tvůrce.[54]

Podobně Uggé hovoří o tzv. mýtu pokroku, který má za „mystickou víru v osudovost a osudovou nutnost stálého zlepšování a zdokonalování v umění (a proto i hudby) rok od roku."[55] Důsledněji než Panassié tuto ideologii spojuje s komerčními zájmy nahrávacích společností a hudebních časopisů. Jejich marketing totiž dle Uggého pracuje stejně jako u jiného spotřebního zboží:

---

51 Panassié 1942, s. 48, 62 (viz pozn. 25).

52 Tamtéž, s. 63.

53 Emanuel Uggé: *Dobrý jazz na deskách*. Svět mluví 4 (5. 4. 1935), č. 7, s. 6.

54 Panassié 1942, s. 15 (viz pozn. 25).

55 Emanuel Uggé: *Mythus pokroku*. Jazz 2 (25. 9. 1948), č. 6–7, s. 82.

> „Populární americké magazíny jako The Metronome nebo Down Beat musí přirozeně trvat na tom, že letošní hudba je lepší loňské. A musí to říkat s toutéž přesvědčivostí, s níž dobrý prodavač ledniček tvrdí, že jeho letošní model je lepší loňského.“[56]

Dle Uggého sice publicisté této tezi sami nevěří, ale přesto ji musejí rozšiřovat, jinak by totiž museli uznat zhoubný komerční vliv na autentický jazz i vkus širokých vrstev posluchačů:

> „Jak by to mohl na příklad říci takový americký kritik jako Simon, Ulanov, či Feather? Vždyť tito lidé pro tyto komerční zájmy přímo, či nepřímo, pracují. Na této skutečnosti nezmění nic ani nejslavnější ujišťování o nezávislosti, ba ani nejšikovnější maskování skutečných pohnutek.“[57]

Uggé zde sice v kontextu doby (září 1948) může působit jako kariérní komunista, nicméně odkazy na konkrétní jména a časopisy prozrazují, že se zde vynořuje starší diskursivní souboj mezi puristy a swingaři, který v USA probíhal zejména za války. Puristickou alternativou k Metronomu a Downbeatu byl např. časopis The Record Changer a protipólem k modernistům typu Ulanova a Feathera byli např. Rudi Blesh nebo Ernest Borneman.[58] Modernisté nejenže a priori nezavrhovali komerční úspěch, ale také zpochybňovali rasový či třídní determinismus, jenž byl pro folkloristicky orientované puristy často typický.[59] Uggé měl esteticky i politicky blíže k tomuto puristickému okruhu.

Zatímco Panassiého fascinace imaginárním „zlatým věkem jazzu“ dovedla ve 40. letech k zavrhnutí modernějšího be-bopu[60], Uggého postoj takto radikální nebyl, i když se k bopu vyjadřoval poměrně zřídka. V roce 1948 sice bop nepovažuje za jazz, nýbrž za dosud nevyzrálý styl, jeho hledání nových cest a fázi experimentů ovšem nutně nezatracuje, ale bere za jeho potenciální přednost.[61] Uggé, na rozdíl od Panassiého, odhaluje v bopu jistý protestní náboj, současně však téměř vždy neopomene dodat, že také bop je ohrožen postupující komercionalizací (pak mluví o „pseudo-be-bopu“):

> „Ať již se be-bop komu líbí, či nelíbí, přesto je nutno konstatovat, že původně vznikl z poctivého úsilí několika černošských hudebníků, snažících

---

56 Tamtéž.

57 Tamtéž.

58 Bernard Gendron: *Moldy Figs and Modernists: Jazz at War (1942–1946).* Discourse 15 (1993), č. 3, s. 130–157.

59 Srov. Mario Dunkel: *The Stories of Jazz – Narrating a Musical Tradition*. Wien: Hollitzer Verlag, 2021, s. 274–282.

60 Hugues Panassié: *The Unreal Jazz.* In: Robert Gottlieb (ed.): Reading Jazz. London: Bloomsbury, 1997, s. 792–797.

61 Emanuel Uggé: *O be-bopu*. Jazz 2 (30. 12. 1948), č. 9–10, s. 109.

> se o novou formu a nový výraz hudby jazzové oblasti […]. Původní be-bop, rozbíjející formy, jež se staly tradicí, byl projevem protestu černé rasy, byl znakem její vůle vytvořit si stůj co stůj svůj vlastní – a lepší – svět. Dnešní komerční be-bop je jen prázdnou zvukovou hračičkou, která má dráždit zvědavost, která má vzrušovat a lákat (převážně snobistické) obecenstvo."[62]

I když byl Uggé kritikou komercionalizace proslulý už dříve, svůj slovník v tomto ohledu výrazněji radikalizoval po roce 1945, resp. 1948. Když v článku pro Hudební rozhledy v roce 1949 kritizuje americký hudební průmysl, oceňuje puristické oživení zájmu o neworleanský jazz, jež považuje za „politicky závažný jev". Tato jazzová obroda je podle něj „protikladem seriově a mechanicky vyráběné, bezduché, úpadkové buržoasní komerční hudby a nabývá tak významu přímého protestu proti vykořisťovatelskému, nemorálnímu a neodpovědnému systému hudebního průmyslu, jenž umělce znásilňuje a zotročuje. Tím nabývá též revolučního smyslu, jehož cílem je vymanění lidové tvůrčí síly z područí kapitalismu."[63]

Pokřivení estetických kritérií v důsledku komercionalizace se podle Uggého týkalo i českého prostředí. Má za to, že po roce 1948 u nás už „není tohoto boje", ale že je třeba paralyzovat negativní vliv bezcenné komerční produkce a zejména seznamovat širší vrstvy s ryzími formami jazzu.[64]

Zde se dostáváme do bodu Uggého kariéry, kdy získal na časově relativně omezené období (1945–1949) možnost prosazovat svou definici jazzu mnohem důsledněji. Vytyčování hranic jazzu v DeVeauxově smyslu se zde stává zřetelně politickou aktivitou. Připomeňme, že diskursivní souboje mezi puristy a swingaři (resp. později bopem) byly v USA vyhrocené zejména ve 40. letech: v centru těchto „jazzových válek" byla právě otázka „správné" definice jazzu.[65] Kontury tohoto sporu se po válce začaly vynořovat i v českém prostředí.[66] I když američtí jazzoví puristé byli obdobně levicově orientovaní jako Uggé, možnost prosazovat veřejnou definici jazzu zůstala v jejich případě omezena na relativně úzce vymezené pole časopisů jako The Record Changer nebo Jazz Record a v tržně orientovaném americkém prostředí zkrátka neobstáli.[67] Emanuel Uggé, jejich český protějšek, získal alespoň na čas možnost puristickou vizi jazzu prosazovat také politicky a institucionálně: stín jeho způsobů argumentace pak přetrvával v českém diskursu o jazzu po desetiletí.

---

62 Tamtéž.

63 Emanuel Uggé: *Hraješ-li jazz, nemůžeš lhát*. Hudební rozhledy 1 (1949), č. 5, s. 104.

64 Tamtéž.

65 Gendron 1993 (viz pozn. 58).

66 Lubomír Dorůžka: *„Puristé" kontra „swingaři"*. Severočeská Mladá fronta 3 (4. 5. 1947), č. 104, s. 8.

67 Srov. Raeburn 2009, s. 27–35, 142–181 (viz pozn. 8).

Uggého činnost za války

Uggého činnost za války vybočuje z hlavní linie tohoto textu, jenž se zaobírá hlavně jeho estetickými názory. Během výzkumu jsem však narazil na zásadní a dosud neznámé skutečnosti, na které bych rád upozornil.

V letech 1940–1941 byl Uggé zpravodajem Poledního listu v Berlíně, na čemž by nebylo nic až tak zvláštního vzhledem k jeho znalosti prostředí a jazykové vybavenosti. Podle svých poválečných vyjádření se v Berlíně scházel s novináři z neutrálních států a usiloval o emigraci do Švédska. Poté však údajně jeho plán odhalilo gestapo a byl delší dobu vyšetřován. Současně tvrdil, že z Berlína předával informace (později popravenému) generálu Aloisi Eliášovi. Po návratu do Prahy Uggé z novin odešel, což byl v kontextu doby dosti odvážný krok (poté pracoval v papírnách jako úředník).

Tyto údaje nebyly později nijak zpochybňovány, a to ani v 50. letech při vyšetřování StB. Přitom Uggé byl i autorem dvou článků, které bychom mohli označit takřka za „aktivistické". V článku *Český dělník jede z Říše* přináší reportáž z cesty vlakem z Berlína do Prahy s pěticí nuceně nasazených českých dělníků. Jejich zkušenosti popisuje ve velmi pozitivním světle, líčí, jak se jim v Říši dařilo, jak měli dobré podmínky, stravu a kolik si vydělali peněz.*

Zhruba o měsíc později v Listu mladých publikoval článek *Hitlerjugend: vzor pro budoucnost*, adorující nacistickou mládežnickou organizaci. Oceňuje její egalitární charakter, moderní metody a praktický význam pro průmysl. Hitlerjugend předkládá nejen jako vzor pro výchovu české mládeže, ale i jako určitý model pro budoucí směřování českého národa.**

Neznáme bohužel okolnosti vzniku těchto textů, ale Uggé si musel být vědom toho, že v poválečné atmosféře očisty od zrádců a kolaborantů mohl jejich „objev" ohrozit jeho postavení etablovaného levicového kritika, potažmo jej zcela diskreditovat. Že takto odhalen nebyl, bylo patrně dílem náhody: dle mého názoru byl potenciálně vydíratelný, a tedy snadná kořist pro StB, resp. čistky ve straně. V tomto světle je třeba obezřetnosti při hodnocení jeho údajně odbojové činnosti za války.

---

* Emanuel Uggé: *Český dělník jede z Říše*. Nedělní list 14 (23. 6. 1940), č. 171, s. 9.

** Emanuel Uggé: *Hitlerjugend: Vzor pro budoucnost.* List mladých 2 (3. 8. 1940), č. 29, s. 3.

Puristův splněný sen

Uggé patřil k levicovým intelektuálům, kteří byli organizováni v KSČ už před válkou v letech 1936–1938.[68] Už tehdy byl také členem Svazu přátel SSSR. Členem branické pobočky KSČ se stal znovu 1. 6. 1945, kde setrval až do svého vyloučení v prosinci 1950.[69]

Jazz a angažovanost v KSČ dlouhou dobu nevnímal v kontrapozici; naopak: na komunistických ideálech mu už před válkou byl blízký nesmlouvavý postoj k sociálním nerovnostem, a především k rasové segregaci, což mělo jasnou afinitu k jemu obdivovanému žánru.

Zdá se taky, že zprvu stranu vnímal i jako vhodnou organizační platformu pro propagaci jazzu. Pochopitelně toho ryzího jazzu, očištěného od komerčních nánosů, které měly odcizovat tuto tvorbu svým původcům. Nešlo přitom o později běžnou obranu jazzu před jeho ideovými kritiky poukazem na jeho sociální kořeny, ale snahu včlenit jazz přímo do akcí, podporovaných KSČ.

Už v roce 1936 Uggé prosadil, aby jím založený Orchestr Gramoklubu vystoupil na Večeru tří L (Lenin-Liebknecht-Luxemburgová), pořádaném KSČ v Lucerně.[70] Krátce po válce, 26. 10. 1945, pak tamtéž uspořádal pod patronací KSČ koncert Karla Vlacha s názvem *Hot jazz včera a dnes*.[71]

Jestliže před válkou se spojování Orchestru Gramoklubu s politikou stalo trnem v oku jeho hráčům a bylo i jednou z příčin jeho brzkého konce, zmíněný poválečný koncert mohl být alespoň pro část Uggého mladých příznivců dokladem, že propojení s KSČ by mohlo jazzu nakonec prospět. Tehdy jednadvacetiletý začínající jazzový publicista Lubomír Dorůžka o tom psal v dopise svému příteli Miloši Vejvodovi:

> „KSČ se o programu s Karlem Vlachem dost pohádala, ale hlavní je, že od nynějška už nikdo nebude moct říkat, že jazz není žádné umění, protože jako hudba amerických kapitalistů nemá v socialistické společnosti místo. Jestliže KSČ uspořádá jazzový koncert, nebude už moct proti jazzu bojovat a není vůbec žádný důvod, proč by proti němu měly bojovat jiné politické strany.“[72]

Uggé byl také jedním ze čtyř autorů dvaatřicetistránkového návrhu na reorganizaci taneční hudby v poválečném Československu. Jejich *Návrh na řešení*

---

68 Emanuel Uggé: *Curriculum vitae*, Praha, 1. 9. 1958. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV.

69 Evidenční štítek č. 15086 66 Uggé Emanuel. Národní archiv, fond ÚV KSČ, členská evidence.

70 Jiří Traxler: *Život v rytmu swingu*. Praha: BVD, 2012, s. 53–54.

71 lck: *Hot jazz včera a dnes*. Práce 1 (28. 10. 1945), č. 146, s. 5; Lubomír Dorůžka: *Panoráma paměti*. Praha: Torst, 1997, s. 130.

72 Dopis Lubomíra Dorůžky Miloši Vejvodovi. Praha, 21. 10. 1945. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky. Citace též in: Dorůžka 1997, s. 130 (viz pozn. 71).

Obr. 2. Emanuel Uggé při přednášce pro Ultraphon, 1946
Foto: Václav Chochola / © Archiv B&M Chochola

problému moderní taneční hudby vznikal už před osvobozením, a je tak jedním z raných dokladů snah o centralizaci sféry taneční hudby, která později vyvrcholila zestátněním gramofonového průmyslu.[73]

V preambuli návrhu se zcela v Uggého duchu tvrdí, že moderní taneční hudba má nepopiratelné umělecké hodnoty, její komercionalizace však vedla k jejímu rozmělnění a „znemožnila neinformovanému obecenstvu správnou orientaci."[74] Podle autorů není třeba moderní taneční hudbu potlačovat, neboť má značný umělecký potenciál, ale je třeba ji podrobit státní regulaci. Navrhují zřízení celé řady institucí, které by nově dohlédly na estetickou úroveň i ideologickou nezávadnost produkce i distribuce taneční hudby, vedly k profesionalizaci hudebního školství a „vychovávaly širokou veřejnost" v oboru taneční hudby.

Autoři svůj návrh koncipují jako součást širšího „hnutí pro povznesení úrovně moderní taneční hudby" a v mnohém předjímají později zřízené instituce zestátněného gramofonového průmyslu. Příkladem může být třeba navrhovaná „Společnost", která se funkcí podobá pozdějším Gramofonovým

---

73 Lubomír Dorůžka – František Spurný – Jan Šíma – Emanuel Uggé: *Návrh na řešení problému moderní taneční hudby*. Praha: rukopis, 1945. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

74 Tamtéž, s. 1.

závodům nebo státním nakladatelstvím. Mělo jít sice o soukromou obchodní společnost, která by však měla jistý vzorový charakter, řídila by se ideologickými principy a výrazný vliv by v ní uplatňoval stát.

Návrh předpokládá také zřízení Hudební komory, nejvyššího státního orgánu, který by měl kulturně-politický dohled mimo jiné na oblast moderní taneční hudby. Komora některými funkcemi připomíná pozdější státní koncertní agentury, protože měla také navrhovat a schvalovat výjezdy českých hudebníků do zahraničí, stejně jako schvalovat vystoupení zahraničních umělců v ČSR.

Stát má vykonávat svůj vliv také prostřednictvím Kuratoria pro povznesení moderní taneční hudby, které má poskytovat zázemí pro ideologickou výchovu pracovníků v této oblasti a její kontrolu. Mimoto „usměrňuje" vysílání taneční hudby v rozhlase a také rozhoduje o zřízení nebo zastavení oborových časopisů: „Nad prací takovýchto časopisů vykonává z ideologického hlediska dozor, resp. řeší otázky jejich ideologického zaměření v poradách s jejich vedením," zní v návrhu.[75]

Návrh předpokládá také určité organizační změny v rozhlase, jejichž smyslem má být hlavně ovlivnění vkusu obecenstva a jeho ideologická výchova. Velmi často se zde v duchu poválečné obrody moderní taneční hudby zdůrazňuje přívlastek „hodnotný" (hudba, interpreti, pořady) coby protiklad k produkci závislé na komerčních principech. Součástí programu měly být i časté přednášky za „účelem ideologické výchovy posluchačů."[76]

Řadu tezí, obsažených v *Návrhu*, Uggé později propagoval ve svých článcích zejména v Burianově Kulturní politice a v časopise Jazz. Podle Dorůžky byl Uggé jedním z aktérů, kteří „přidělovali úlohy" v tiskové kampani za znárodnění gramofonového průmyslu (k němuž došlo dekretem prezidenta republiky 27. 10. 1945).[77] Uggé sám se sice ke znárodnění tehdy v tisku příliš nevyjadřoval[78], v pokvětnové euforii ale zřejmě patřil k těm, kteří mladší generaci publicistů (např. Odvárko, Dorůžka) poskytovali potřebnou argumentační bázi. Například Dorůžka tehdy v článku *O postátnění gramofonového průmyslu* opakoval řadu tezí z již zmiňovaného *Návrhu*, jehož byl spolu s Uggém spoluautorem. Míní, že „dozor nad tak důležitým lidovýchovným prostředkem není možno ponechati v rukou soukromníků" a že konkurence v gramoprůmyslu vede leda tak k vydávání braku. Přiklání se jednoznačně k monopolnímu řešení.[79]

---

75 Tamtéž, s. 17.

76 Tamtéž, s. 27.

77 Dorůžka 1997, s. 129 (viz pozn. 71).

78 Z pozdější doby se mi podařilo najít pouze jeho zmínku, že „jednáme správně, soustřeďujeme-li naši gramofonovou výrobu do rukou jediného silného národního podniku" v článku, v němž kritizuje množství gramofirem v USA, které dle něj vede k tříštění sil. Viz. Emanuel Uggé: *Gramofonová deska v USA*. Gramorevue 1 (1947), č. 1, s. 10.

79 Lubomír Dorůžka: *O postátnění gramofonového průmyslu*. Mladá fronta 1 (30. 8. 1945), č. 96, s. 3.

Uggého boj za „hodnotnou“ taneční hudbu je třeba vnímat v kontextu širšího poválečného hnutí za potlačování braku, které se projevovalo zejména v oblasti literatury (Pavel Janáček zde mluví o tzv. operaci vyloučení).[80] Také ve sféře populární hudby dobové publicisty do značné míry zaměstnávalo budování kánonu ideální/hodnotné produkce, oproštěné od komerčních a ideologicky nepřípustných nánosů.

Předně je třeba říct, že Uggé velmi oceňoval poválečné puristické hnutí, které za jazz považovalo výlučně „původní“ neworleanskou hudbu. Měl za to, že tento „ryzí jazz je záležitostí americkou, že je důsledkem tamějších sociálních a rasových poměrů a celé atmosféry života“, tedy je nepřenositelný do středoevropských podmínek. Současně ale tvrdil, že tyto kořeny je třeba co nejdůkladněji poznat a považoval je za nepochybný vzor.[81] Ve svém předúnorovém textu o budoucnosti jazzu naneštěstí Uggé není příliš konkrétní v tom, jak by měl jazz vypadat v českém prostředí. Míní, že vliv evropské hudebnosti je ryzímu jazzu škodlivý, ale jistou šanci vidí v tzv. prokomponovaném jazzu, kde oceňuje zejména díla Dukea Ellingtona a britského skladatele Spikea Hughese.[82]

Po únoru 1948 se snaží Uggé hranice mezi komerčním a ryzím jazzem vymezit ostřeji a v několika textech formuluje požadavky na jazz v nových podmínkách. V rozhovoru, který poskytl Mladé frontě už jako předseda akčního výboru Gramoklubu, to říká přímočaře:

> „Hodnotný jazz, zrovna jako jakákoli jiná hodnotná forma hudby, se nemá čeho bát – bude podporována a propagována. Jak si toho zaslouží. Komerční zplodiny a odpadky budou ovšem eliminovány, jako se to děje s brakem ve všech odvětvích kultury.“[83]

Uggém dlouhodobě prosazovaná dichotomie mezi ryzím a komerčním jazzem se zde zřetelně přetavuje do politické aktivity. V rozhovoru není příliš konkrétní v požadavcích na české jazzové autory. Tvrdí pouze, že se mají zbavit závislosti na „cizích modlách“, seznámit se s kořeny ryzího jazzu a tvořit po svém, třeba se i inspirovat v soudobé české hudbě.

Když se Uggé v dubnu 1948 ohlíží za uplynulým obdobím nylonového věku, kritizuje české hudebníky, že nedali na jeho volání po „poctivé domácí tvorbě“ a i po květnu 1945 kopírovali americké vzory. Za stěžejní považuje jejich podlehnutí měšťáckému vkusu, a především požadavkům mladého publika:

---

80 Pavel Janáček: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951.* Brno: Host, 2004, s. 143–160.

81 Emanuel Uggé: *Budoucnost jazzu*. Kulturní politika 1 (29. 3. 1946), č. 24, s. 4.

82 Emanuel Uggé: *Budoucnost jazzu II*. Kulturní politika 1 (5. 4. 1946), č. 25, s. 6.

83 Ludvík Šváb: *Budoucnost našeho jazzu: Interview s Emanuelem Uggé*. Severočeská Mladá fronta 4 (28. 3. 1948), č. 75, s. 11.

> „Naše ‚zlatá mládež', podporována protipokrokovými silami fakultních a jiných spolků, nebo žijící v cynickém ovzduší šmeliny, cítila se ‚lepší' třídou a zařadila se z velké většiny do protipokrokového měšťáckého tábora a převzala jeho ideály a formy […]. Tento vliv mládeže […] působil přirozeně i na naše hudebníky. Jejich obecenstvo žádalo šlágry, hudebníci je hráli."[84]

Také v tomto textu Uggé vyzývá k odstranění komerční hudby z repertoáru orchestrů a z rozhlasu a vybízí skladatele k nové původní tvorbě. Byť opět zdůrazňuje nutnost obeznámenosti s ryzím jazzem, na škatulkách podle něj nesejde. Nová taneční hudba má hlavně odpovídat „potřebám českého pracujícího člověka" a má být naplněna „slovansky jásavou čistou radostí ze života".[85]

Ve stejném měsíci vyšel v časopise Jazz úvodník v podobném duchu; je sice označen jako redakční, ale je pravděpodobné, že na jeho formulaci měl Uggé jako šéfredaktor podstatný vliv. Je zde řečeno, že by bylo chybou opakovat chyby nacistů (jazz zakazovat), ale současně je třeba dále rozvíjet výhradně jazz „poctivý a ryzí":

> „Chceme […] jazz amerického černého proletariátu, a pokud chceme s jazzem poznávat Ameriku, tedy Ameriku pokrokovou, zbavenou rasové diskriminace, Ameriku lidovou, jakou jednou musí být, a s kterou si rádi podáme ruce."[86]

V tomto pojetí má být nový jazz hlavně „hudbou radostnou, plnou jasného a jiskřivého optimismu životního."

Krátce po únoru 1948 Uggé plně podporoval kampaň proti kýči, která probíhala například na stránkách Mladé fronty.[87] V této fázi se však ještě neváhal ozvat, pokud některé veřejné odsudky jazzu byly z jeho pohledu příliš příkré a nediferencované. Doloženo to máme v článku, v němž reaguje na rezoluci SČM adresované Československému rozhlasu, v níž se píše: „Žádáme omezení rozhlasových produkcí podřadných jazzových skladeb souborů F. A. Tichého, Karla Vlacha aj."[88]

Zatímco s odsudkem F. A. Tichého jednoznačně Uggé souhlasí („odpadová šlágrová hudba"), Vlachův orchestr obhajuje jako náš nejlepší soubor taneční hudby, s jehož natáčením dále počítají znárodněné Gramofonové závody. Současně však navrhuje, aby „byl podřízen pečlivější kontrole repertoir tanečních a swingových orchestrů Ferdinanda Petra, Jaroslava Maliny, ba i Karla Vlacha

---

84 Emanuel Uggé: *Nová taneční hudba*. Kulturní politika 3 (2. 4. 1948), č. 28, s. 8.

85 Tamtéž.

86 Redakce Jazzu: *Úvodník*. Jazz 2 (25. 4. 1948), č. 4., s. 49.

87 Emanuel Uggé: *Proti kýči*. Kulturní politika 3 (8. 10. 1948), č. 55, s. 8.

88 Emanuel Uggé: *Co je a co není F. A. Tichý a Karel Vlach*. Severočeská Mladá fronta 4 (5. 9. 1948), č. 208, s. 4.

a aby z tohoto repertoiru byly odstraněny všechny domácí i zahraniční hudebně i textově méněcenné šlágry.“[89]

Uggé už před válkou formoval dramaturgické plány českých filiálek nejrůznějších gramofonových firem (H. M. V., Polydor, Brunswick atd.). Znovu tuto příležitost dostal po roce 1948 ve znárodněných Gramofonových závodech. Zde byl zhruba rok přímo zodpovědný za ediční plán taneční a jazzové hudby a za licenci zahraničních nahrávek, tudíž krátce po Únoru měl možnost přetavit své normotvorné úvahy o jazzu do praxe.

Uggého dramaturgickou vizi částečně vyčteme ze seriálu o jazzu v Mladé frontě, na podzim 1948. Tvrdí zde, že výše zmíněná tisková kampaň proti kýči ukázala, že důležitou otázkou je náhrada hudby, která bude vymýcena, tj. geneze nové taneční hudby. Uggé míní, že jazzová hudba hodnotná a současně přístupná se nevylučuje a že tlak na české skladatele vyvinou Gramofonové závody právě tím, že budou vydávat „hodnotné“ zahraniční snímky:

> „V jejich výběru bude vylučován hollywoodský a broadwayský kýč prázdných, komerčních šlágrů nebo barnumskou reklamou vyhotovených ‚hvězd‘, a na jejich místa nastoupí ryzí projevy černošské lidové hudebnosti, ať ultramoderních nebo i starších stylů a forem. Stejně bude věnována pozornost i snahám bílých dirigentů, skladatelů, aranžérů a experimentátorů.“[90]

V době svého působení v GZ Uggé zakoupil matrice od amerických značek Keynote a Mercury pro plánovanou edici licenčních desek, v letech 1947–1948 o tomto obchodu jednal v Praze známý producent John Hammond.[91]

Pozoruhodné je, jak o nové situaci referuje Uggé v americkém tisku krátce po únoru 1948. Konkrétně v Downbeatu implicitně oceňuje, že znárodněný gramofonový průmysl potlačuje komerční produkci a vydává pouze „skutečný“ jazz. Nové podmínky dle něj kontrastují se situací za první republiky nebo za protektorátu.[92] Také v textu pro The Jazzfinder tvrdí, že „naše publikum oceňuje pouze skutečný jazz nebo moderní swing až po be-bop a nesnáší sladké brodwayské nebo hollywoodské šlágry.“[93]

Americkým čtenářům vysvětluje smysl znárodnění GZ a svou pozici v podniku (viz dále). V tomto textu je zřetelnější, že znárodněný podnik vnímá jako šanci k prosazení vize „skutečného“ jazzu v míře, v jaké by se to západním puristům ani nesnilo:

---

89 Tamtéž.

90 Emanuel Uggé: *Co je jazz III*. Severočeská Mladá fronta 4 (23. 10. 1948), č. 249, s. 4.

91 Hammond – Townsend 1977, s. 281–285 (viz pozn. 10).

92 Emanuel Uggé: *Czech Elbow Nudges Jazz Past „Hits“.* Downbeat 15 (3. 11. 1948), č. 22, s. 13.

93 Emanuel Uggé: *Righteous Music in Czechoslovakia.* The Jazzfinder 1 (září 1948), č. 9, s. 6.

Obr. 3. Emanuel Uggé (vpravo) při setkání s producentem Johnem Hammondem. Gramofonové závody, 1947
Foto: Václav Chochola / © Archiv B&M Chochola

> „Jsem zodpovědný za výběr veškeré jazzové a taneční hudby vydávané v naší zemi, ať už nahrávek našich skupin nebo snímků vyrobených ze zahraničních matric. Jsme v natolik skvělé situaci, že využíváme pouze nejlepší dostupnou jazzovou hudbu. Například dixielandové nahrávky Boba Crosbyho u nás patří k nejpopulárnějším. Starý Louis, King Oliver nebo Pinetop Smith jsou bestsellery. Natolik si v Československu ceníme jazzu!“[94]

V tomto smyslu působí znárodněný gramoprůmysl jako puristův splněný sen.

Ctitelé úpadkové hudby odcházeli zklamáni

Po válce se Uggé vrátil k publicistice (kromě jazzu psal také o filmu pro časopis Kino), byl aktivní v obnoveném spolku Gramoklub, působil jako poradce ve znárodněných Gramofonových závodech, známé byly jeho pořady v rozhlase, takřka permanentně byl na přednáškových turné po republice. Z této doby je doložena jeho práce na jazzové monografii, která nicméně po změně poměrů nikdy nevyšla. Podle dopisu adresovaného akademickému malíři Adu Novákovi na ní pracoval už za války, v době, kdy byl zaměstnán jako úředník v továrně na zpracování papíru.[95]

---

94 Tamtéž.

95 Dopis Emanuela Uggého (Praha) Adu Novákovi (České Budějovice) z 29. 7. 1946. Archiv Národní galerie v Praze, fond 144 Ada Novák, inv. č. 212, karton 4.

Na denní bázi se ovšem Uggé realizoval zejména v týdeníku Kulturní politika E. F. Buriana a později v časopise Jazz (1947–1948). V Kulturní politice psal především své programové texty o taneční a jazzové hudbě, o novinkách v reprodukci zvuku či referoval o dění v rozhlase. Skončil zde v roce 1949 poté, co byl suspendován kvůli zařazení oznámení o programu bělehradského rozhlasu. V době zostřeného boje proti titotismu coby nacionalistické odchylce (po 2. zasedání Kominformy) šlo o zásadní prohřešek, který redakce „preventivně" řešila sebekritickým dopisem na ÚV KSČ.[96]

Poté, co se stal Uggé předsedou akčního výboru Gramoklubu, obklopil se v nové redakci Jazzu především jazzovými tradicionalisty a straníky, často zaměstnanými na ministerstvu informací nebo v Gramofonových závodech.[97] Předešlé vedení redakce bylo označeno za reakční a spoluodpovědné za to, že širokým vrstvám obyvatel byla pod jménem jazz předkládána bezcenná komerční produkce. V programovém článku hřímal Bohumil Karásek:

> „Pro nás je jazz typickým folklorem, právě tak jak je jím u nás třeba hudba moravského Slovácka, či chodských houdků […]. Budeme nekompromisně hájit původní lidový projev, původní jazz, budeme ho ostře oddělovat od komerčních výrobků a budeme se snažit informovat naše čtenáře co nejúplněji jak o podmínkách, ve kterých afro-americká lidová tvořivost vyrostla, tak o jejích výrazových prostředcích."[98]

Podle Dorůžky se Uggé časem nedokázal zbavit „duchů, které vyvolal" a rétorika marxisticky striktních kritiků typu Bohumila Karáska se jen obtížně slaďovala s jeho spíše puristickým přístupem.[99] Jazz – první český časopis o jazzu a taneční hudbě – zanikl 30. prosince 1948, na základě rozhodnutí Ústředního akčního výboru Národní fronty (ÚAV NF), že v ČSR budou nadále vycházet jen tři hudební časopisy.[100]

Uggého vliv na formování poválečné diskuse o jazzu a vůbec o trávení volného času mládeže nelze podceňovat. Jeho léta trvající zdůrazňování lidových kořenů jazzu, jeho až pedantské oprašování „ryzích" forem a souběžná kritika komercionalizace v českém diskursu o populární hudbě zapustily kořeny a jeho argumenty více či méně přiznaně přejímala řada publicistů i laiků.

---

96 Stanislav Budín: *Jak to vlastně bylo*. Praha: Torst, 2007, s. 447; srov. též: Dorůžka 1997, s. 124–125 (viz pozn. 71).

97 *Hlášení akčního výboru Gramoklubu Ústřednímu národnímu výboru hl. města Prahy*, 27. 2. 1948. Archiv hl. města Prahy, f. Magistrát hl. města Prahy II, Odbor vnitřních věcí, Spolkový katastr, karton 558, signatura XII/0374, Gramoklub.

98 Bohumil Karásek: *Na nových cestách.* Jazz 2 (20. 3. 1948), č. 3, s. 33.

99 Dorůžka 1997, s. 139 (viz pozn. 71).

100 *Dopis ÚAV NF ministerstvu informací, oddělení publikační.* Praha, 5. 8. 1948. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV; č. j. 29332/48/50.

Ostatně i Lubomír Dorůžka a Jan Rychlík, kteří se po roce 1948 s Uggém názorově výrazněji rozcházeli, spouštěli jazzovou rubriku v Mladé frontě (4. 5. 1947) slovníkem velmi podobným svému jazzovému guru. V „obhajujícím" prvním úvodníku zaznívá zcela srovnatelná kritika kapitalismu a obhajoba „ryzích" forem jazzu:

> „Je nutno zúčtovat s tvrzením, že je to hudba výlučně kapitalistická, protože je to naopak hudba chudých a ponížených. To, co je na ní buržoazní, je většinou špatné a je naším úkolem to ukázat a oddělit plevy od zrní […]. Ten, kdo chce bojovat proti rasové diskriminaci, může tak učinit nejlépe, seznámí-li se s dobrým jazzem."[101]

Uggé tyto teze nepropagoval jen tiskem, ale také v rozhlasových pořadech *Cesta jazzu* a *Jazz před půlnocí*, či v navazující sérii přednášek v regionech. Zde se prezentoval v roli „vykladače" jazzové historie a jejího dějinného smyslu (jeden z jeho článků se přímo jmenoval *Tvůrčí smysl dějin jazzu*). Na přednáškách se setkával s velkým respektem, občas s až nábožnou úctou. V dobových reflexích byl občas vykreslován jako misionář, jehož posláním je vysvětlit nuance jazzových žánrů i na nevzdělané periferii, tedy v menších regionálních městech. Například v recenzi přednášky *Cesta jazzu* v Gottwaldově se píše:

> „Tato přednáška byla v Gottwaldově velmi aktuální, neboť bylo nezbytně nutno ji rozřešit a přivést naše ‚jazzové fanoušky' k *správnému* chápání názoru na tento problém […]. Již z formulace mnohých dotazů bylo jasno, jak tzv. ‚jazzoví fanoušci' jsou povrchně obeznámeni se *skutečným* jazzem. Soudružka Holzbachová zdůraznila, že tuto *hodnotnou* jazzovou hudbu budeme propagovat a právě při ní tančit."[102] [kurzíva PV]

Podobně o několik měsíců tamtéž v reflexi téhož pásma: „Profesor Uggé výstižně objasnil rozdíl mezi ryzím jazzem a pseudojazzy. Bylo nutné tento problém vyřešit, poněvadž u nás v Gottwaldově existovaly v této otázce různé theorie."[103]

Uggého koncepce byla pochopitelně výrazně ohraničující; ve svém důsledku mělo striktní vytyčení hranic mezi „ryzí" a komerční podobou žánru překreslit mapu české populární hudby. Týkalo se to jak ideálnětypického tvůrce, tak vhodného a poučeného posluchače. Je to znát i v reflexi gottwaldovské přednášky:

---

101 Lubomír Dorůžka – Jan Rychlík: *Jazz* (úvodní oznámení o vzniku rubriky). Severočeská Mladá fronta 3 (4. 5. 1947), č. 104, s. 8.

102 L.- Č.: *Večer prožitý v závodním klubu.* Tep svobodné práce 2 (13. 5. 1949), č. 19, s. 7.

103 Miloslav Čechura: *Czechoslovak dixieland jazzband*. Tep svobodné práce 2 (6. 9. 1949), č. 32, s. 7.

> „Mezi zájemci o *ryzí* jazzovou tvorbu byli pochopitelně také ctitelé úpadkové komerční taneční hudby, kteří odcházeli z Velkého kina se zklamáním […]. Na tento debatní koncert se sešli pouze *vážní* zájemci o *dobrou* hudbu. Rozvinula se živá diskuse asi 300 posluchačů mezi hudebníky a profesorem Emanuelem Uggé. Již z formulace dotazů bylo vidět, jaký *vážný* zájem projevují posluchači o dixieland.“[104] [kurzíva PV]

V recenzi stejného dixielandového souboru v Náchodě byli hráči (mezi nimi i mladý Jiří Šlitr) vylíčeni bezmála jako vyslanci míru a mezinárodní solidarity. Za povšimnutí stojí, že jejich oděv je vykreslen v protikladu k subkulturním znakům tzv. zlaté mládeže, která inklinovala ke komerčnějším podobám jazzu:

> „Chtěli bychom poděkovat celému souboru, chlapcům, kteří přišli na jeviště *bez smokingu, v obyčejných šatech*, tak jak vstali od stolů v kancelářích, jak odešli z poslucháren vysokých škol a přišli náchodským občanům hrát.“[105] [kurzíva PV]

Už zde byla řeč o Uggého ambivalentním vztahu k orchestru Karla Vlacha. Na jedné straně uznával, že jde o jedno z našich nejlepších těles jazzové a taneční hudby, na druhé straně chtěl jeho repertoár disciplinovat a podrobit kontrole. V době po únoru 1948, kdy Vlach usiloval o licenci k vlastní pořadatelské činnosti[106], se občas Uggého argumenty, byť i nepřiznaně, užívaly k disciplinaci repertoáru jazzových orchestrů i v administrativním či obecně mediálním diskursu, a to i na regionální úrovni. Například v recenzi Vlachova koncertu v Gottwaldově v roce 1949 autor přiznává, že se jedná o nejlepší soubor svého druhu u nás, na mnohem větším rozsahu ale kritizuje, že se příliš řídí poptávkou a zaručenými jistotami („šlágry“). Podle autora článku už nestačí výmluva, že orchestr nemá co hrát, a v závěru vyzývá – zcela v Uggého duchu – aby upustil od komerce a obrátil se k hudbě černošského prekariátu:

> „Chceme slyšet jazz, jaký začali hrávat černí v Americe jako protest proti otroctví a utlačování své rasy, chceme slyšet jazz, který byl opravdovou hudbou pracujících a který se proto zmocnil celého světa, protože dovedl tak skvěle vyjádřit touhy milionů lidí. Takovou hudbu čekáme od našeho nejlepšího orchestru a ne ‚jazz‘ okopírovaný z taneční hudby přepychových

---

104 Tamtéž.

105 Drozdová: *Cesta jazzu.* Pochodeň: orgán východočeského KV KSČ 11 (6. 5. 1949), č. 18, s. 4.

106 *Licence – Vlach Karel.* Archiv hl. města Prahy, f. Magistrát hl. města Prahy, Odbor vnitřních věcí, inv. č. 1370, karton 48, Licence.

> západnických klubů, ‚jazz' komerční a úpadkový, který je nejoblíbenější u vrstvy nenapravitelných […]."[107]

V mnohem ostřejší podobě byla tato kritika formulována v roce 1950 v recenzi gottwaldovského koncertu orchestru Zdeňka Bartáka. Ten pravděpodobně zvolil „maskovací" strategii a svůj běžný repertoár programově obalil do ideologicky přijatelného jazyka doby. Autor recenze tyto mimikry odhaluje a kritizuje pořadatele, že kapelu vůbec pozval:

> „Je nám známo, že politická orientace většiny jazzových hudebníků z povolání i nekritické části jazzových přívrženců je právě určena bezmezným obdivem k ráji jazzu, k Americe. Proto jsme se chystali vlídně přijat jazzový soubor, který se podle plakátů rozhodl zúčtovat s úpadkovým, komerčním jazzem, tak jak jej vyrábí a zároveň se žvýkačkou a coca-colou exportuje kapitalistický západ: soubor, který se rozhodl čerpat z bohaté pokladnice černošských lidových písní vyjadřujících třídní útlak amerického černošského proletariátu, i původního ryzího jazzu, neznásilněného a nenarušeného americkými kšeftaři, známého jako afroamerická hudba."[108]

Bandleader Zdeněk Barták sice do programu zařadil i dvě Ježkovy písně a spirituály, ty však byly podle recenzenta buď zvoleny nevhodně, nebo pouze na okraj jinak komerčního repertoáru. Reklama tak údajně slibovala něco, co hudebníci nesplňovali:

> „Tyto spirituály byly uváděny jen tak nějak na okraji, jako by se k nim orchestr ani nehlásil, jen aby se vlk nažral… Diváci, kteří měli možnost i zde v Gottwaldově několikrát slyšet černošské písně v opravdu originálním provedení, cítili se i v tomto případě právem podvedeni, neboť, i když orchestr nakonec předvedl i Modrou rapsodii, přece skořápka, která měla krýt skutečné záměry orchestru, byla velmi chatrná."[109]

Autor shrnuje, že orchestr se za „pokrokový pláštík" jen skrývá, toto maskování však bdělé publikum odhalilo:

> „Četní diváci naopak dávali najevo svou rozhořčenost nad tím, že byli podvedeni a že se setkali s přímou a nejapně skrývanou agitací pro ‚západní způsob života'."[110]

---

107 K. B.: *Ještě o koncertu Karla Vlacha.* Tep svobodné práce 2 (20. 12. 1949), č. 46, s. 7.

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

109 Tamtéž.

110 Tamtéž.

Kritiky Uggého koncepce

Poválečná kritika Uggého pojetí dějin jazzu se pohybovala přinejmenším ve dvou rovinách. Vymezovali se vůči němu generačně mladší fanoušci a publicisté, kteří měli pocit, že Uggého definice jazzu je příliš puristická a vlastně neposkytuje prostor novější tvorbě, především rodícímu se be-bopu. Ilustruje to například dopis, který Lubomíru Dorůžkovi poslal na jaře 1947 skladatel a aranžér Václav Pokorný. Reflektuje v něm první (a jediné) vydané číslo časopisu Gramorevue, v němž se objevil i Uggého článek *Jazz a taneční hudba*:

> „To je dost, že už se Uggé jednou vyslovil, že může být něco dobrého i mimo staré zpěvy Nového Orleansu. Ale dál si už neodpustil, že Goodman a Herman nejsou už to pravé. S tím vyjadřováním nitra je to malér. Já si na rozdíl od Uggého myslím, že každá muzika vyjadřuje příslušné nitro. Blbá muzika – blbé nitro. A vice versa.“[111]

Později v 50. letech se však Uggé stal i terčem akademické stalinistické kritiky, kterou reprezentovali třeba Antonín Sychra, Milan Bartoš nebo Dušan Havlíček.

Antonín Sychra přímo zpochybňoval, že by jazz navazoval na černošskou lidovou hudbu: „Třeba zvlášť ostře a důrazně zdůraznit, že to je vyslovená nepravda, šířená záměrně buržoasní objektivistickou vědou.“[112] Jazz považoval Sychra za únikové umění buržoazie, jež má odříznout černošský lid od vlastní pokrokové kultury a možností boje.

Podle Milana Bartoše vliv jazzu nelze podceňovat; tvrdí dokonce, že jeho „omamující a hypnotizující působení na lidské smysly“ dokázalo „zmást mnoho jinak pokrokových lidí a umělců“.[113] Za příklady tohoto zmatení uvádí některé skladby Jaroslava Ježka, knihu Jazz E. F. Buriana, a právě poválečné přednášky Emanuela Uggé.

V náhledu na jazz je Bartoš mnohem striktnější než Uggé. Za ryzí projev afroamerického folkloru v podstatě považuje a uznává jen spirituály a pracovní písně. Tím se liší od Uggého, který vysoce oceňoval rané formy jazzu a jeho odvozeniny (revivalismus), které ve vyhrocené rétorice po roce 1948 přímo považoval za výraz odporu vůči kapitalismu.[114] Přímo vybízel k podpoře „dobrého improvizovaného jazzu“ při současném potlačování komerčních podob žánru.

Bartoš tuto představu zpochybňuje:

---

111 Dopis Václava Pokorného (Příbor) Lubomíru Dorůžkovi (Praha), 7. 4. 1947. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

112 Antonín Sychra: *Stranická hudební kritika, spolutvůrce nové hudby*. Praha: Orbis, 1951, s. 109–110.

113 Milan Bartoš – Karel Macourek: *Estrádní orchestr: Příručka pro vedoucí estrádních orchestrů a pěveckých souborů s instrumentálním doprovodem.* Praha: Orbis, 1954, s. 58.

114 Emanuel Uggé: *Hraješ-li jazz, nemůžeš lhát*. Hudební rozhledy 1 (1949), č. 5, s. 104.

> „Jisto však je, že dixieland ani tzv. neworleanský jazz s charakteristickým trojhlasem trubky, klarinetu a pozounu, nelze považovat za původní, vysoce ideový projev lidové tvořivosti amerických černochů (což se domnívá např. Emanuel Uggé), ale že jde již o projev deformovaný, o ústupek buržoazii, o třídní kompromis.“[115]

Podle Bartoše jsou pokusy „ozdravit“ jazz dixielandem jako „původním černošským folklorem“ bezvýsledné a falešné. Tvrdí, že na „cestě za novou taneční hudbou mohl by se dixieland stát větší brzdou, než komerční jazz, neboť právě to, co je v něm zdravého, nelze v naší a vůbec v evropské hudbě dále rozvíjet.“[116]

V jiné verzi téhož textu Bartoš kritizuje údajně přehnaný zájem českých pěveckých souborů o „lidovou tvořivost amerických černochů“. Tvrdí, že plodnější by byl jejich zájem o lidovou tvořivost lidově demokratických zemí a „odhaluje“, že se opět jedná o maskovací taktiku, kterou je třeba potírat: „Za tímto ‚uvědomělým‘ zájmem o písně utlačených národů skrývá se často tendence, propašovat do repertoáru souborů něco, co alespoň vzdáleně připomíná ‚zakazovaný‘ jazz. Podobné tendence musíme nemilosrdně odhalovat zejména v souborech mládeže,“ uzavírá Bartoš.[117]

Prostě jsem umlčován

Výše uvedená ostrá kritika Uggého nebo názorů s ním spojovaných se však plně projevila až později, zejména počátkem 50. let. Krátce po roce 1948 byl Uggé stále ještě relativně vlivným režimním publicistou. Byl členem strany, po zániku časopisu Jazz přešel do redakce nově založených Hudebních rozhledů a obhajobu „ryzího“ jazzu neustále propojoval s ostrou kritikou kapitalismu, a jak je zřejmé i z předešlého, jeho marxistická orientace v této fázi nebyla „pláštíkem“, kterým by ospravedlňoval samu existenci jazzu, ale měla daleko hlubší kořeny. Jeho přednášky o jazzu po roce 1948 vznikaly často na objednávku institucí s novým režimem bezprostředně spjatých, jako např. Armádní umělecký soubor, SČM, nebo ministerstvo informací.

Časem se však ukázalo, že puristické odříznutí novějších vývojových větví jazzu a vyzdvižení jeho „pokrokových“ forem není dostatečné.

Také „jazzový marxista“ Uggé se dostával do problémů a zhruba v roce 1949, tedy v době, kdy publikoval své asi nejostřejší texty, pociťoval vzrůstající odpor vůči své práci a úbytek pracovních příležitostí. Vůči těmto útokům se Uggé už neměl možnost bránit veřejně, ale rád bych je ilustroval na základě

---

115 Bartoš – Macourek 1954, s. 61 (viz pozn. 113).

116 Tamtéž, s. 62

117 Milan Bartoš: *Proti kosmopolitismu – za rozkvět národního umění.* Lidová tvořivost 4 (20. 10. 1953), č. 11, s. 393.

tehdejší korespondence se skladatelem a dramatikem E. F. Burianem a s olomouckým jazzovým fanouškem Ladislavem Pospíšilem. Tyto dopisy, nalezené v soukromých archivech, totiž poskytují mimořádný vhled do prožívání těchto událostí jejich samotnými aktéry.

E. F. Burian byl Uggého generační souputník, výrazný představitel meziválečné avantgardy, který do KSČ vstoupil už v devatenácti letech. Burian byl ve 20. letech oslněn jazzem, jeho texty o hudbě té doby hýří metaforami a oslavují jazz jako možnost východiska z dobové tvůrčí krize a zpochybnění zastaralých uměleckých přístupů.[118] Burian jazz, zejména ve své stejnojmenné průkopnické knize (1928), pojímal velmi široce, jako výraz nové civilizace a životního rytmu. Teprve později začíná diferencovat a – podobně jako Uggé – kritizuje komercionalizaci žánru.

Uggé Buriana velmi uznával, byli dlouholetí přátelé a pojila je obdobná ideová východiska.[119] Ve 30. letech Burian vystupoval jako zpěvák v Orchestru Gramoklubu, který Uggé zakládal, později Burian Uggého několikrát angažoval coby jazzového experta do časopisů, které vedl (časopis jeho divadla „D", po válce Kulturní politika).

Po roce 1948 byl Burian zásadní osobností nové kulturní nomenklatury, poslanec KSČ v Národním shromáždění, režimní dramatik. Jeho vztah k jazzu ochladl, což mu příznivci žánru zazlívali: „Nechce se hlásit ke své minulosti jazzové, jako by nevěděl, že jazz ve své ryzí podobě není nic dekadentního, úpadkově kapitalistického, nýbrž překrásná lidová hudba černých proletářů, pronásledovaných navíc ještě rasistickou nenávistí, proti níž se staví nedávnými ‚Hlubokými kořeny'," napsal v červenci 1948 Svět práce.[120]

V rámci série článků Mladé fronty o zábavě mládeže (1948–1949) vyšel i Burianův text, který je k jazzu relativně shovívavý. Má za to, že ideologicky neuvědomělou mládež nelze hned odepisovat, nýbrž je třeba ji pochopit a posléze přesvědčovat a vést. Říká, že „pobloudilé nedostaneme od jazzu, kdybychom jim ho zakázali" a vysvětluje, že jazz láká mládež především svou fyzickou podstatou, snivostí a exotičností. O jazzu dále dodává, že „není špatný a zvrhlý ‚jako takový', nýbrž jen v tom, čemu posluhoval a posluhuje a k čemu se ho používá."[121]

Někteří hudebníci mladší generace možná měli pocit, že Burian se jazzu v nových podmínkách zastane a nedopustí jeho potlačování. Zřejmé je to například z komentáře skladatele Jana Rychlíka, který Burianovi vytýká, že zavrhnutím své předválečné monografie *Jazz* se pohybuje od jedné krajnosti

---

118 Lubomír Dorůžka – Ivan Poledňák: *Československý jazz: Minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967, s. 25.

119 Srov. Emanuel Uggé: *Song*. Tvorba 11 (13. 3. 1936), č. 11, s. 171.

120 brk: *Avantgarda 15 let*. Svět práce 4 (7. 7. 1948), č. 27, s. 11.

121 Emil František Burian: *K diskusi o zábavě mládeže.* Mladá fronta 5 (23. 10. 1949), č. 249, s. 1.

ke druhé.[122] Podotýká, že Burian byl v Československu prvním, kdo jazz rehabilitoval jako „vysoce hodnotný produkt utlačené rasy." Podle Rychlíka není možné jazz potírat jako za války, ale je možné usměrňovat posluchačský vkus. A shrnuje, že právě Burian – jako barometr značné části kulturní veřejnosti – by v tom mohl sehrát důležitou roli.[123]

V tomto kontextu se na Buriana – jako na svého přítele, soudruha a redakčního kolegu – obrátil 20. 4. 1949 dopisem Emanuel Uggé.[124] Uggé v dopisu Buriana označuje za jediného člověka v zemi, který mu může pomoci. Připomíná, že bojoval proti komerční hudební produkci a že svými přednáškami přispíval k rozpoznání hodnot „ryzího jazzu". Zřetelně zklamán poúnorovým vývojem kritizuje zastavení časopisu Jazz a dramaturgickou politiku Gramofonových závodů, které nejsou jazzu nakloněny:

> „Tisíce jazzofilů je bez informací a poslouchá Frankfurt. Konal jsem přednášky, které byly Ministerstvem informací organizovány jako politicky výchovné. Organizoval jsem koncerty a snažil se politicky i umělecky přesvědčovat mládež o hodnotách. A teď zase další rána do hlavy: z obav před kritickým postojem zaútočily Gramofonové závody."[125]

Z kontextu dopisu je patrné, že Uggé zde naráží na svůj nedávný článek v Kulturní politice, v němž vychvaloval nový systém dlouhohrající desky a zmínil, že je zatím dostupný pouze ve Spojených státech.[126] Toto patrně popudilo vedení GZ.

Nově zřízeným GZ vytýká, že vydávají komerční produkci a potlačují kritiku. Uggé se zcela jasně označuje za komunistu:

> „Mám dnes jako starý přesvědčený komunista přihlížet nečinně k tomu, jak dnes znárodněný průmysl vydává maloměšťácké kýče a hodlá za každou cenu odstranit možnost kritiky svého počínání?"[127]

V další části dopisu Uggé tvrdí, že nyní přichází vniveč celá jeho dosavadní práce, především monografie o jazzu, velký jazzový slovník a plánovaná studie o gramofonu. Burianovi se snaží vysvětlit, že zažívá krizi a je vystaven neustálým útokům. Na tomto místě připomíná obávanou otázku „zákazu jazzu", o kterém se spekulovalo v té době v médiích (oficiálně k němu nedo-

---

122 Rychlík patrně reagoval na článek: Emil František Burian: *Večer v Kinského zahradě*. Květen 3 (14. 6. 1947), č. 24, s. 2.

123 Jan Rychlík: *O jedné knize*. Severočeská Mladá fronta 3 (22. 6. 1947), č. 145, s. 7.

124 Dopis Emanuela Uggého E. F. Burianovi. Praha, 20. 4. 1949. Soukromý archiv Jana Buriana.

125 Tamtéž, s. 1–2.

126 Emanuel Uggé: *Deska na nových cestách*. Kulturní politika 3 (6. 8. 1948), č. 46, s. 11.

127 Dopis Emanuela Uggého E. F. Burianovi. Praha, 20. 4. 1949. Soukromý archiv Jana Buriana, s. 3.

šlo). Míní, že je to neprozíravé, neboť posluchači se přesunou k zahraničním vysílačům:

> „Nechápu však, že je třeba jazz odstranit. Je to hudba milionů. Zakažme jazz v rozhlase a desetitisíce budou naslouchat ‚hlasům ciziny'. Američané co nevidět rozšíří české pořady a jistě budou lákat naše lidi jazzem. Dnes ještě k tomu můžeme správným postojem čelit. Ale zakažme jazz – a jak bude vyhlížet situace?"[128]

V závěru dopisu Uggé naznačuje rodící se rozpor v oficiálním stranickém přístupu k jazzu:

> „Soudruzi, kteří slyšeli, jak já dělám koncerty a přednášky, tvrdí, že je to politicky žádoucí. Ostatní se netváří přívětivě. Byl jsem nyní obviněn z podpory amerického průmyslu – demagogicky. A vznikly spory."[129]

V naznačené osobní i tvůrčí krizi Uggé označuje Buriana za jediného, kdo do jeho pochyb může vnést jasno a pomůže mu popsané problémy řešit.

Burian mu odpověděl už o dva dny později osmistránkovým dopisem. Uggému zdůrazňuje, že by měl odhlédnout od technických otázek jazzu a nazírat na jazz jako na společenský produkt své doby. Píše, že představa, že by hned po vyvlastnění výrobních prostředků po roce 1948 gramofonový průmysl produkoval socialistické umění, je scestná, protože „cesta k socialismu" je během na dlouhou trať. Pro Uggého koncepci jazzu je stěžejní pasáž, v níž Burian zpochybňuje možnost, že by v kontextu kapitalismu bylo možné vydávat tzv. ryzí jazz:

> „Je pravda, že jsi upozorňoval na rozdíly mezi ryzím lidovým projevem v oblasti jazzu a hudbou komerční. Ale nejsem si docela jist, zdali to, na co jsi upozorňoval, to jest ty produkty (neboť gramofonová deska je především produkt průmyslový) jsou ještě lidovým ryzím projevem a mají jeho hodnoty. Nedomnívám se ani v nejmenším, že jakákoliv deska gramofonová, vydávaná americkým nebo anglickým nebo francouzským kapitálem, může být ještě ryzím lidovým projevem."[130]

Burian zdůrazňuje, že Uggého nazírání na hodnotu hudby je v nových podmínkách scestné, protože pro socialistu je hodnotná každá deska, která byla vytvořena za podmínek socialistické práce (i když veřejnému zájmu prospívá více či méně). „Hodnota" je pro Buriana úzce spjata se společenskými pod-

---

128 Tamtéž, s. 4.

129 Tamtéž, s. 5.

130 Dopis E. F. Buriana Emanuelu Uggému. Praha, 22. 4. 1949. Soukromý archiv Jana Buriana, s. 3.

mínkami produkce, proto si s Uggém nemůže rozumět v náhledu na pojem „pseudojazz“:

> „Píšeš, žes bojoval proti pseudojazzu. A žes posluchače přiváděl i k ostatní dobré hudbě, dobré poesii a k hodnotám. Nepíšeš k jaké dobré hudbě, k jaké dobré poesii a k jakým hodnotám. Pro nás neexistují dobré hodnoty jako takové. Pro nás existují jen určité dobré hodnoty. Pro mě je dnes pseudojazzem každá jazzová skladba, vydaná kapitalistickým průmyslem, kdekoliv.“[131]

V kontextu těchto vyjádření už Uggého snaha o vydávání západních licenčních nahrávek v Gramofonových závodech nedává nejmenší smysl.

V další části dopisu Burian naznačuje, že Uggé tak zcela nepochopil měnící se společenské podmínky a není si plně vědom toho, jakému systému svou propagací jazzu doposud sloužil:

> „Dokud nepochopíš, že nemůžeš napsat jen tak pro sebe beztrestně, že časopis Jazz byl ‚dobře přijímaný a vskutku výchovně cenný‘, dokud nenapíšeš, kým byl dobře přijímaný a pro koho byl výsostně cenný, dotud budeš v rozporech a v krisi. Dokud nenapíšeš, které tisíce jazzofilů jsou bez informací a které tisíc to poslouchají Frankfurt, dotud budeš v rozporech a v krisi.“[132] [podtrženo EFB].

Burian se zde tedy patrně snaží naznačit, že posluchači jazzu se rekrutují především z řad odcházejících buržoazních tříd.

V trochu káravém tónu Burian Uggého kritizuje, že se na svou práci stále dívá prismatem minulosti. Radí mu, aby svou dosavadní práci nezahazoval, ale nahlédl ji novou – tedy vítěznou – optikou:

> „Měl-li bych ti radit, díval bych se na ni z historického hlediska. Zpracoval bych všechno, co vím, ale – dříve ne, dokud bych se do všech důsledků nevzdělal ve vědeckém názoru marxismu a leninismu. Kdyby se našel na kontinentě člověk, který by z tohoto názoru zpracoval bohatý materiál o jazzu, jakožto společenském faktoru, pak by to bylo jistě nejen záslužné, ale i svého druhu jedinečné a senzační.“[133]

Dále Burian vyvozuje, že Uggé je teprve uprostřed uvědomovacího procesu, v transformaci od *přesvědčeného* komunisty ke *skutečnému* komunistovi. Zároveň zdůrazňuje, že by měl analýzu jazzové hudby zasadit do nově nastoleného diskursu:

---

131 Tamtéž, s. 4.

132 Tamtéž, s. 4–5.

133 Tamtéž, s. 6.

> „Nikdo jazz nezakazuje. Tvým úkolem je, abys jazzovou produkci umístil do společenského procesu tak, jak to je skutečně a ne tak, jak se ti to pro zálibu v jazzových rytmech a pro zálibu v jazzové melodii hodí. A budu ještě ostřejší. Vzdáš-li se tohoto úkolu, plivneš na svou dosavadní práci, nic nám nebude platná, a bude to muset za tebe dodělat někdo jiný.“[134]

Na Uggého apel, že jazz je „hudba milionů“ a omezením přístupu k němu tyto posluchače ponecháme na pospas západním vysílačům, Burian reaguje nekompromisně – posluchače zahraničních stanic v podstatě označuje za zrádce národa:

> „Desetitisíce našich lidí naslouchá tak jako tak hlasům ciziny. Ať se namáhá Uggé jak chce, aby neposlouchali. Jenomže desetitisíce v cifře cca 12 milionů našeho národa jsou desetitisíce, schopné zradit národní věc, a jsou mezi nimi někteří, kteří by měli stát u zdi už dnes v mírových poměrech.“[135]

V závěru dopisu Burian deklaruje svou nekončící věrnost komunistické straně. Své rady jakoby odosobňuje, osobní se stává politickým:

> „Strana není pro mě jenom instituce, do které bych platil příspěvky a instituce, na kterou bych se odvolal, kdyby mně nebylo dobře. Komunistická strana je pro mne rozkaz. A kdyby zítra KSČ uznala, že mám umřít, tak umřu. To jen na vysvětlenou, že všechny vývody, které jsem ti řekl, jsou vývody, prýštící z hlubokého pochopení pravdy marxismu-leninismu a z nejhlubšího přátelského citu k tobě […].“[136]

Uggého tento Burianův dopis zjevně hluboce zasáhl, což byl i důvod, proč na něj reagoval až o čtyři měsíce později. Burianovu diferenci mezi *přesvědčeným* komunistou a *skutečným* komunistou si vykládal tak, že druhý jmenovaný je jakási vyšší forma, má jít o vůdčí typy (uvádí Klementa Gottwalda a E. F. Buriana). Na tomto základě Uggé tvrdí, že si je vědom toho, že v tomto smyslu nikdy aktivním (vůdčím) komunistou nebude, neboť se považuje v zásadě za nebojovného: „Je to chyba, je to nedostatek. Ale, pěkně prosím, musí být každý člověk bojovníkem?,“ ptá se.[137]

Dále Uggé vykresluje nepochopitelný rozpor v tom, že jazz vykládal „vskutku dialekticky“ a „dobře školení a dobře myslící soudruzi“ jej ujišťovali, že to dělá dobře, a přece je jeho činnost nyní potlačována. Uvádí opět příklady z poslední doby:

---

134 Tamtéž, s. 7.

135 Tamtéž, s. 7.

136 Tamtéž, s. 8.

137 Dopis Emanuela Uggého E. F. Burianovi. Praha, 17. 8. 1949. Soukromý archiv Jana Buriana, s. 2.

> „Bylo rozhodnuto, že Gramoklub, jenž byl pro mne znamenitou pracovní základnou, bude likvidován. Gramofonové závody rozvázaly se mnou spolupráci. Časopis Jazz byl zastaven. Bylo mně jasně řečeno, že jakákoliv kniha o jazzu je dnes nežádoucí. O gram. deskách nemohu nyní psát ani do Kulturní politiky, ani patrně do jiných listů. Přednášky nemohu pořádat […]. Prostě jsem umlčován.“[138]

Uggé píše, že ryzí jazz je blízký našemu cítění, což se údajně prokázalo při recepci nedávných koncertů tradičního jazzu na venkově: „O tom nejlépe svědčí přijetí, jakého se dostalo souboru Graema Bella a později Československého Dixielandu Praha v místech, kde např. K. Vlach byl přijímán s nezájmem a nepochopením. Vždyť takové ‚klasické' jazzové skladby jako Smoky Mokes apod. upomínají dechovku, a proto také venkovské obecenstvo má k této hudbě vřelejší vztah, než ke swing music.“[139] Tuto svou vizi nemá za nic „politicky závadného“ a naopak se vymezuje proti dobovým snahám „poswingovat“ slovácké lidové písničky nebo budovatelské písně.

Zvláštní pasáž Uggé věnuje postoji KSČ k jazzu. Tvrdí, že jej „rozechvěla, hluboce dojala“ Burianova slova o straně a že přes své nedostatky má tutéž víru a chce se „řídit zákony stranické disciplíny.“ Zároveň ale zpochybňuje, že by o jeho práci rozhodovala strana:

> „Je pan prof. Seidel, řed. Háša a někteří úředníci ministerstva informací stranou? Může o jazzu a jeho vývoji v našem státě rozhodovat např. pan prof. Seidel, jenž je sice členem hudební komise strany, ale jenž se při tom neřídí zjištěnými skutečnostmi, nýbrž jenom tím, co se jemu osobně hodí?“[140]

Uggé zde pochopitelně naráží na své peripetie v Gramoklubu a v Gramofonových závodech.

Uggé potlačování jazzu považuje jednoznačně za omezování svobody. Zřetelně také polemizuje s Burianovým názorem, že jeho posluchači jsou v zásadě nevyspělí, nebo zrádci, na něž není třeba brát ohled při budování lidové demokracie. Dokládá to svými zkušenostmi z přednášek v regionech:

> „Prosím pěkně: celý mladý Gottwaldov, jenž jistě se staví k budovatelské práci kladně, celý mladý Rudý Letov. Ti všichni touží po jazzu a nejen po jazzu, ale též, aby byli o něm poučováni. Ti nechtějí jen tancovat k jakési muzice, ti chtějí rozumět podstatě, historii, estetice, technice hry atd. Měl bys vidět tu mládež, slyšet ji, jak se mnou rozumně a věcně diskutovala. A byla to

---

138 Tamtéž, s. 3–4.

139 Tamtéž, s. 5.

140 Tamtéž, s. 7.

> mládež, která jasně poznala, ozval-li se z jejich řad nějaký ‚reakcionářek', a která jej dovedla sama usadit."[141]

Další pasáž je velmi osobní, v plné míře se tu vyjevuje autorova osobní krize. Ukazuje se tu Uggého inferiorní pozice, snaží se protějšku prokázat svou věrnost straně:

> „Tvůj dopis mne naučil vidět své nedostatky jasněji. Uznávám, že jsem svůj pohled nepodepřel vskutku dokonalým poznáním marxisticko-leninské ideologie, že jsem byl lajdák ve studiu politické literatury, že jsem měl a stále ještě mám málo zájmu o současné politické dění atd. Ale vím, že jsem se v zásadě snažil pracovat dobře jak pro minulou, tak i nynější společnost (tj. pro pokrokové vrstvy předválečné, tak dnešní)."[142]

V závěru Uggé tvrdí, že jeho „jazzový problém není rozřešen", neboť i když mu Burian radí pokračovat v práci, reálně to možné není: „Jak mám ale pokračovat, zavírají-li se mně všude dveře a dovedl-li jediný člověk zastrašit i ty, kteří až do nedávna si mé práce vážili?"[143]

Uggého dopis končí takřka poníženou prosbou o radu a záchranou ruku při jeho „bloudění". Nevíme nicméně, zda na tento dopis přišla ještě nějaká Burianova odpověď.

Druhá série dopisů, které máme k dispozici, vyjevuje Uggého v odlišné pozici. Jedná se o korespondenci dvou zanícených příznivců jazzu, tedy Uggého a olomouckého architekta Ladislava Pospíšila, mezi lety 1950 až 1956. Pospíšil je generačně mladší (ročník 1927), šlo o místního diskofila a organizátora lokálního jazzového dění.[144] Ačkoli máme k dispozici pouze Uggého odpovědi, z kontextu je patrné, že Pospíšil se na Uggého obrací často o radu, jak v teoretických otázkách, tak třeba v technických záležitostech (údržby gramofonu apod.). Uznává jej jako výraznou autoritu oboru a Uggého odpovědi mají leckdy edukativní charakter. Svým tónem jsou to dopisy uvolněnější, osobnější (pisatelé se časem spřátelili a tykali si), méně se týkají politiky. V kontextu pozdějšího stíhání Uggého Státní bezpečností je až nepochopitelné, jak je Uggé v dopisech otevřený, jak zde kritizuje nově nastolený režim nebo znárodněný gramoprůmysl. Je pravděpodobné, že Uggé si prošel určitou osobní transformací a možná i přehodnotil některé své dřívější postoje. Jeho krize se prohloubila, protože v roce 1950 utrpěl vážná zranění při motocyklové havárii a v téže

---

141 Tamtéž, s. 7.

142 Tamtéž, s. 8.

143 Tamtéž, s. 9.

144 Jan Blüml: *Způsoby existence jazzu v Československu 50. let aneb Jak to bylo s „hudbou utlačovaného černošského lidu"*. In: Jiří Petráš – Libor Svoboda (ed.): Československo v letech 1954–1962. Praha: USTR, 2019, s. 99–100.

době byl také vyloučen ze strany pro neplnění povinností.[145] Dopisy z druhé poloviny 50. let už jsou vyrovnanější a jde většinou o nabídky k uspořádání přednášek v Olomouci.

V prvním z dochovaných dopisů z února 1950 Uggé shrnuje řadu svých poválečných aktivit, kterých musel po roce 1948 zanechat. Podobně jako v korespondenci s Burianem tvrdí, že za potlačováním jazzu a umlčováním jeho osoby stojí nekompetentní funkcionáři, kteří jazzu nerozumí:

> „Většině vysoko postavených lidí je jazzem prostě kdejaká odrhovačka, kdejaký kýč, kdejaký šlágr. Většině je jazzem jakákoliv hudba, jen když v ní vrzne saxofon. A jsou mnozí, kteří tradičně přímo tvrdí, že jazz kazí mravy […]. A právě tito neinformovaní mívají v ruce určité moci a ti pak podrývají svými zásahy moji činnost.“ [146]

V této souvislosti je pozoruhodné Uggého hodnocení vztahu komunistických funkcionářů k jazzu. Zatímco Zdeňka Nejedlého (v té době ministr školství) nepovažuje za zásadně nepřátelského, za striktního odpůrce považoval ministra informací Václava Kopeckého, kterému prý vadilo hlavně teoretizování o jazzu:

> „Hlavní těžiště odporu proti americkému jazzu a zejména proti jeho výkladu a proti vysvětlování diskografických otázek apod. – spočívá v min. informací a u min. Kopeckého, který byl proti mé práci ‚naštván' skladatelem Seidlem a řadou jiných lidí z jeho okolí. Je zajímavé, že ani min. Kopecký nemá nic podstatného proti jazzu, ale jen probůh neříkat, kdo tam hraje, jak je to aranžované atd. – to je pak kult amerického způsobu života, to je ‚západnictví' a to vede ‚reakční mládež' k politickým projevům.“[147]

Uggé zde vlastně jinými slovy popisuje to, co už předtím, krátce po únoru 1948, označil za hlavní příčiny odsudků jazzu: neznalost a zmatení publika komerčními odvozeninami, které on sám za jazz nepovažoval.[148]

V dopisech Ladislavu Pospíšilovi Uggé poodhaluje zákulisí vyjednávání o vydávání zahraničních licenčních nahrávek jazzové hudby v Gramofonových závodech, kde pracoval jako poradce v letech 1948–1949. Za dobu svého působení v GZ Uggé stihl objednat asi 180 matric (90 desek) značky Mercury-Keynote a asi 280 matric labelu Decca:

---

145 Emanuel Uggé: *Curriculum vitae*, Praha, 1. 9. 1958. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV.

146 Dopis Emanela Uggého (Praha) Ladislavu Pospíšilovi (Brno), 20. 2. 1950. Soukromý archiv Ladislava Pospíšila, s. 3.

147 Dopis Emanuela Ugého (Praha) Ladislavu Pospíšilovi (Brno), 3. 5. 1950. Soukromý archiv Ladislava Pospíšila, s. 2.

148 Emanuel Uggé: *Co je jazz III*. Severočeská Mladá fronta 4 (23. 10. 1948), č. 249, s. 4.

> „Je přirozené, že jsem nemohl vybírat pouze neworleanský nebo chicagský jazz, že jsem musel vybírat i swing music a moderní jump a jive. Ale v každém tom úseku jsem usiloval o nejlepší hodnoty. Z těchto matric hodlal jsem měsíčně vydávat 10 desek, jež by obsáhly veškerý vkus. Tedy část neworleans, část chicago, část veliký swing orch., část moderní malá skupina, část piano atd. Na každého se mělo dostat něco z jeho zvláštního zájmu."[149]

Zdá se, že si tedy Uggé plnil, byť krátkodobě, svůj sen. V dopise z února 1950 trochu ironicky poznamenává, že GZ tyto nakoupené snímky vydat musí, nechtějí-li utrpět výraznou finanční ztrátu. O rok později už přináší zprávu o jejich likvidaci:

> „Nu a ty matrice tu byly, ležely ve skladu a po mém odchodu z GZ byly nakonec zničeny, resp. použity jako čistá měď pro výrobu našich domácích matric. Takové barbarství nelze prominout."[150]

Jak už bylo naznačeno v Uggého dopisech Burianovi, za hlavní viníky potlačování jazzu ve znárodněném gramoprůmyslu považoval ředitele GZ Josefa Hášu a skladatele Jana Seidela, který tamtéž působil jako umělecký ředitel. Nešlo jen o zjevné názorové neshody a rozdílné představy o dramaturgii. Uggé patrně také obtížně nesl, že Seidl byl v roce 1949 z pověření ministerstva informací ustanoven zmocněncem „jeho" Gramoklubu. O rok později už v této funkci Seidl požádal ÚNV Praha o likvidaci spolku. Seidel činnost klubu označil za vysloveně nežádoucí:

> „Sledováním činnosti tohoto spolku bylo zjištěno, že se zabýval téměř výhradně hudbou jazzovou, ač měl ve svém programu cíle kulturně výchovné. Jeho funkcionáři konali pořady v zájmu inkasa a nikoliv zájmu celostátním. Hospodaření získanými penězi bylo neutěšené. Z toho je zřejmé, že se Gramoklub nezapojil do budování socialismu, nýbrž propagoval směr kulturní politice našeho státu odporující."[151]

V době, kdy Seidel tyto řádky psal, však už Uggé bojoval s následky vážné motocyklové havárie. Na dlouhých osm let byl jeho posledním článkem už citovaný text pro Hudební rozhledy, v němž upozorňoval, že práce amerických

---

149 Dopis Emanela Uggého (Praha) Ladislavu Pospíšilovi (Brno), 20. 2. 1950. Soukromý archiv Ladislava Pospíšila, s. 4.

150 Dopis Emanela Uggého (Praha) Ladislavu Pospíšilovi (Brno), 24. 7. 1951. Soukromý archiv Ladislava Pospíšila, s. 1.

151 *Dopis Jana Seidela (zmocněnce Gramoklubu) ÚNV Praha, referátu pro vnitřní věci a bezpečnost,* 4. 9. 1950. Archiv hl. města Prahy, f. Magistrát hl. města Prahy II, Odbor vnitřních věcí, Spolkový katastr, karton 558, signatura XII/0374, Gramoklub.

jazzmanů má revoluční smysl, jehož „cílem je vymanění lidové tvůrčí síly z područí kapitalismu."[152]

Uggé se tedy odmlčel a po delší rekonvalescenci skončil v invalidním důchodu. Zhruba od roku 1954 se vrátil k veřejným přednáškám, především s pásmem *Cesta jazzu*. Jak připomínají Dorůžka s Poledňákem, forma výkladového pásma nebyla volena jen kvůli své atraktivitě, ale „byla shledávána jako únosná z hlediska kulturně politického, přesněji řečeno, osvětového; je přirozené, že jazz zde byl vykládán především jako projev utlačované rasy."[153]

Uggé byl duchovním otcem vícera přednáškových pásem, k nimž patřily například *Náměstí Kongo*, *Hudba New Orleansu*, *Písně otce vod*, nebo programy věnované jednotlivým osobnostem (Ellington, Armstrong). Uggé v nich vlastně navázal na své obdobné poválečné programy a jejich základní (a relativně bezpečnou) charakteristikou byla retrospektiva: často lineární výklad zrodu a bezprostředních počátků jazzu, spojený s ukázkami z gramofonových desek, promítáním diapozitivů, případně živými vstupy (Pražský dixieland, Memphis Dixie). Zcela zásadní bylo v těchto přednáškách zarámování vývoje žánru kontextem rasové segregace, kritikou komercionalizace a striktně puristické oddělování „ryzího jazzu" od swing music.

Ambivalence vnímání jazzu v druhé polovině 50. let

Uvolnění striktně protijazzového veřejného diskursu je znatelné od roku 1956, po Ženevském summitu a především XX. sjezdu KSSS. Období kritiky kultu osobnosti rozšiřovalo spektrum hlasů, které se k jazzu v médiích vyjadřovaly, a hlavně už nebyly jen výhradně negativní.[154] Moralistní či ideologické odsudky jazzu i tak ustupovaly velmi pomalu, což bylo do značné míry dáno provázaností tématu s diskursem o mládeži a trávení volného času. V pozůstatcích stalinistické kritiky jazzu konzervativní publicisté příliš nerozlišovali mezi jednotlivými nuancemi žánru (dixieland, bop, ale i rodící se rock), což mladé zastánce jazzu či aktivní hudebníky po letech opět nutilo výrazněji veřejně obhajovat rozdíly mezi „hodnotným jazzem" (černošský folklór, dixieland) a „komerčními šlágry". V tomto opětovném vymezování hranic jakoby znovu ožívalo Uggého rozlišování ryzího jazzu a swing music, byť tyto přívlastky už v této době byly vnímány jako zastaralé.[155]

Jistým mezníkem v příznivějším náhledu na jazz bylo vystoupení americké Everyman Opery s programem *Porgy and Bess* v Praze v únoru 1956. Dva-

---

152 Emanuel Uggé: *Hraješ-li jazz, nemůžeš lhát*. Hudební rozhledy 1 (1949), č. 5, s. 104.

153 Dorůžka – Poledňák 1967, s. 103 (viz pozn. 118).

154 Srov. Christian Schmidt-Rost: *1956 – A turning point for the jazz scenes in the GDR and Poland.* In: Gertrud Pickhan – Rüdiger Ritter (eds.): Meaning of Jazz in State Socialism. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, s. 39–73.

155 Srov. Lubomír Dorůžka: *Na programu jazz*. Kultura 2 (3. 7. 1958), č. 27, s. 3.

náct představení Gershwinowy opery ve Státním divadle v Karlíně zhlédlo přes 18 tisíc návštěvníků[156] a pro mnoho z nich mělo formativní význam. Z hlediska akceptace „amerického žánru" je pozoruhodné, že téměř devadesátičlenný ansámbl nebyl na tomto turné sponzorován americkým ministerstvem zahraniční v rámci programu kulturní diplomacie (jako tomu bylo v předešlých letech), ale jejich vystoupení v SSSR, Polsku i Československu byla financována místními vládami, tedy v našem případě ministerstvem kultury.[157] Tomuto oficiálnímu posvěcení odpovídala i účast několika členů vlády na premiéře.[158]

Po roce 1956 se začaly v tisku objevovat opatrné obhajoby jazzu, především jeho „hodnotných" podob. Podobně jako v případě reflexe *Porgy and Bess* se zde argumentovalo tím, že skutečný jazz pásky vlastně nezajímá. Například autor reportáže Mladé fronty z noční Prahy byl až zaskočen, jak kultivované je publikum Pražského dixielandu v Malé scéně ve Smečkách:

> „Všichni byli mladí, tiší, slušní. V řadě za mnou si několik chlapců vyměňuje poznatky o jazzu, o hodnotě ukázek i výkladu. Je vidět, že ho mají rádi a že je mrzí, jak je často kompromitován tím, co se za něj často vydává. Trochu sami sedí dva hoši v pověstném ‚oháknutí'. Je vidět, že jsou nějak zklamaní, ba dokonce otrávení. Hudba se jim zřejmě nelíbí, když nemohou podle chuti uplatnit i sebe."[159]

Páskovské subkulturní znaky jsou zde implicitně spojeny s preferencí komerční podoby jazzu (oproti tomu připomeňme dříve citované líčení oděvu dixielandových hráčů v Náchodě: jako všední, pracovní, nikterak povýšené, tedy takřka „dělnické").

Jen krátce po představeních Porgy and Bess v Praze fejetonista Světa v obrazech velice podobně upozorňoval, že jazz se hraje dál bez ohledu na odsudky relativně nedávné doby a nelze jej spojovat jen s „pásky a mládeží na scestí". Emanuel Uggé je zde znovu po letech vylíčen jako vzdělavatel té části mládeže, která je schopna vnímat onu hodnotnější podobu žánru:

> „Jen náhodně jsem několikrát nahlédl do přednáškové síně, kde zanícený apoštol jazzové hudby u nás, E. Uggé, se v několika pásmech snaží naučit mládež chápat jazz především ne jako ohlupující narkotikum, ale v jeho pravé podstatě. A podívejme se – ačkoliv se tam přehrávaly vzácné nahrávky nejlepšího jazzu, toho nejjazzovějšího, černošského, seděla tam mládež,

---

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

157 Michael Sy Uy: *Performing Catfish Row in the Soviet Union: The Everyman Opera Company and Porgy and Bess, 1955–56*. Journal of the Society for American Music 11 (2017), č. 4, s. 470–501.

158 RP: *Úspěšné vystoupení newyorské umělecké skupiny Everyman Opera*. Rudé právo 36 (12. 2. 1956), č. 43, s. 1.

159 Galina Kopaněvová et al.: *Jednoho všedního večera*. Mladá fronta 11 (11. 12. 1955), č. 298, s. 7.

> kterou je jistě možno vidět i v koncertních sálech, a pokud se tam našlo nějaké to zjevení, které by šlo nazvat páskem, budilo dojem, že ono se tam vlastně strašně nudí. Stačí promluvit s někým, zajímajícím se trochu o zločinnost mládeže a poví vám, že se v nočních podnicích smutně proslulých páskovskými výstřelky, tam se nehraje neworleanský jazz, ba ani tolik tepaný be-bop, ale tam se ‚koulí' šraml."[160]

Vůči otevírání západním kulturním vlivům po Ženevském summitu se vzedmula ovšem také konzervativní odezva, což se projevilo i ve vztahu k jazzu. K ostražitosti zde vyzývali například stalinističtí protagonisté předešlého období, Dušan Havlíček nebo Karel Macourek.

Skladatel Karel (Harry) Macourek v příspěvku ke konferenci Svazu čs. skladatelů proklamoval, že Ženeva nepřinesla jen pozitivní kulturní výměnu, ale v rámci post-stalinské kritiky se vynořují i tendence, které chtějí v tuzemské taneční tvorbě zavést „anarchii":

> „[Zastánci jazzu] začínají proklamovat a prosazovat všelijaké názory, o kterých po dlouhá léta z taktických důvodů mlčeli, nebo je říkali nejbližším ‚spolubojovníkům'. Zvláště se to projevuje na úseku taneční hudby. ‚Jaképak snahy o novou taneční hudbu, jakýpak socialistický realismus. Americký jazz, to je to pravé' – říkají."[161]

Macourek tvrdí, že „ducha Ženevy" si takto vykládat nelze a trvá na požadavku *realistické* taneční tvorby. Vybrané Ellingtonovy či Gershwinovy skladby považuje za „výbornou realistickou taneční hudbu", současně ale vyzývá k boji proti posledním jazzovým výstřelkům: především be-bopu.

Tento konzervativní proud kritiky získal nový impuls na podzim 1956, kdy i český tisk referoval o výtržnostech západoevropské mládeže po projekcích amerického hudebního filmu *Rock Around the Clock*. Snímek, v němž účinkovaly kapely Bill Haley and His Comets nebo The Platters, byl u nás paradoxně označován za jazzový a jeho publikum jako „jazzoví fanatici".[162] K těmto výtržnostem v dobové „analýze" odkazuje i psycholog Jiří Veselý. V článku poukazuje na údajně negativní vliv jazzu na mentalitu mladých tanečníků. V souladu s Gorodinského dřívějšími argumenty míní, že pravidelný rytmus jazzu uvrhává tanečníky do chvilkového transu podobně, jako kdysi pracovní písně nebo spirituály u černošských otroků.[163]

---

160 Jan Hořejší: *Hrajte moje blues… nebo raději třasáka?* Svět v obrazech 12 (25. 2. 1956), č. 9, s. 2.

161 Karel Macourek: *Bojíme se jazzu?* Mladá fronta 11 (10. 12. 1955), č. 297, s. 4.

162 Srov. *Jazzový cyklon se dále rozšiřuje*. Lidová demokracie 12 (6. 10. 1956), č. 242, s. 2; *Řádění jazzových fanatiků*. Lidová demokracie 12 (5. 12. 1956), č. 294, s. 2.

163 Jiří Veselý: *Jazzová hudba s hlediska psychologie*. Hudební rozhledy 10 (1957), č. 12, s. 503.

Také v dobových instruktážních a pedagogických materiálech se varuje před riziky exotismu a kosmopolitismu ve spojitosti s jazzem. Například jeden takový diskusní příspěvek z roku 1957 se vážně zabývá otázkou, jak v Soutěžích tvořivosti mládeže vyjádřit „svoje přátelství a solidaritu s bojem porobených národů proti koloniálnímu imperialismu" (což dle něj má velký výchovný význam) a současně nesklouznout k povrchnímu exotismu.[164] Podle autora je totiž program s „písněmi porobených národů" často zástěrkou jiných cílů. Z tohoto důvodu považuje za problematický i tehdy oblíbený dixieland:

> „Vzhledem k nejhorším jazzovým formám je jistě zdravější, sám však představuje jen jednu z mnoha vývojových fází jazzu na cestě ke komerční kosmopolitní profanaci černošského folkloru. Jestliže členové těchto souborů tvrdí, že ‚studují černošský folklor', snad si ani neuvědomují, že studují vlastně i historii komerčního jazzu, tj. různé formy více či méně reakční, které jsou však v podstatě vždy reakční."[165]

Shrňme, že veřejný diskurs o jazzu se po roce 1956 stává stále více ambivalentní. Ještě výrazněji než dřív se opěvoval černošský folklór, blues a spirituály. Paralelně se však odsuzovaly moderní podoby jazzu a hlavně část mládeže (subkultura pásků), která na tuto hudbu reagovala výstředním způsobem, divokým tancem apod.

Je zde tedy zcela na místě srovnání s ambivalencí v posuzování západních hudebních forem, tak jak ji popisuje Alexej Jurčak na příkladě Sovětského svazu. Rozkolísanost marxisticko-leninského kánonu po smrti Stalina vedla k tomu, že dané dílo přicházející ze Západu bylo najednou možné vnímat (v závislosti na kontextu) jak jako „dobrý internacionalismus", tak jako „špatný kosmopolitismus". V takové situaci mohla být stejná kulturní forma interpretována odlišně v závislosti na kontextu, tvůrcích apod. Což platilo i pro jazz:

> „Byl-li tedy jazz v některých kontextech jasným příkladem buržoazní kultury, ještě to neznamenalo, že byl příkladem buržoazní kultury ve všech kontextech. Proto byl jazz kritizován a současně tolerován."[166]

Jak se pokusím doložit dále, tato rozkolísanost provázela i stíhání Emanuela Uggého Státní bezpečností a následný soudní proces v roce 1959. Nejenže zde jeden jazzový kritik usvědčoval jiného z nesprávné interpretace jazzu, ale v průběhu procesu je zcela reinterpretována i Uggého minulost. Charakteristi-

---

164 B. Jehlička: *K písním koloniálních národů v repertoiru souborů STM.* Pracující dorost 7 (10. 4. 1957), č. 7, s. 109–110.

165 Tamtéž, s. 110.

166 Alexej Jurčak: *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace.* Praha: Karolinum, 2018, s. 199.

ky jako „komunista“ nebo „zastánce internacionalismu“ jsou najednou docela nestálé a proměnlivé.

Akce Hudebník

Perzekuce Uggého v rámci akce „Hudebník“ byla pro jeho pozdní kariéru zásadním zlomem. Detaily této etapy Uggého života byly dosud popisovány zcela okrajově nebo nepřesně, proto se jí dále budu věnovat podrobněji. Při odkrývání vrstev tohoto případu se brzy ukázalo, že ve vyšetřovacích spisech Uggého či jeho kolegů (především Zdeňka Lobkowicze) je dobové jazzové milieu mapováno poměrně detailně, byť primární motivací bezpečnostních složek zde nebylo potlačování jazzu jako takového, nýbrž sledování prostředí (klubů apod.), jež poúnorovému režimu nebylo nakloněno. Obecně v případě Uggého šlo o „podezřelou“ propagaci „amerického způsobu života“ a rezervovaný postoj k lidově demokratickému zřízení, konkrétněji pak o trestný čin ohrožení zájmů republiky v cizině dle § 96 trestního zákona (na jehož základě byl pak odsouzen).

Stěžejní roli při Uggého stíhání sehrál jiný znalec raného jazzu a afroamerického folklóru, Jiří Cikhart (1918–1971), rovněž autor řady popularizačních pásem o historii jazzu.[167] Ačkoli do role agenta jej naverbovala StB až v březnu 1959, Cikhart byl už v první polovině 50. let zaměstnancem ministerstva vnitra (zastával několik náčelnických funkcí) a byl aktivní i v řadě stranických organizací. I když ze služeb MV byl ze zdravotních důvodů uvolněn v roce 1955 a v roce 1957 dokonce souzen za vyzrazení státního tajemství, StB si jej zjevně cenila pro jeho iniciativnost a znalost hudebního prostředí, kde se těšil jisté důvěře a respektu.[168]

Už v roce 1955 Cikhart ze své pozice znalce pražského jazzového prostředí sepsal pro MV zprávu o publicistovi Zdeňku Lobkowiczovi a jeho přátelích, zejména kvůli jejich údajným stykům s britským velvyslanectvím. Do „podezřelé trojice“ tehdy zařadil i Emanuela Uggého.[169] Cikhart zde především zpochybňuje Uggého identitu věrného komunisty: až do roku 1950 byl sice členem KSČ, podle Cikharta však byla jeho orientace „pokroková“ pouze navenek a po vyloučení ze strany „přešel zcela do tábora reakce.“ Pozastavený časopis Jazz, jehož byl Uggé šéfredaktorem, označuje za centrum pražské reakční mládeže a pomocníka Americké informační služby (USIA).

---

167 Ivan Poledňák: *Cikhart, Jiří.* In: Antonín Matzner – Ivan Poledňák – Igor Wasserberger (eds.): Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, Díl III, část jmenná. Praha: Supraphon, 1990, s. 77.

168 *Návrh na vázání Jiřího Cikharta*. Krajská správa MV Praha, operativní skupina 15, 2. 3. 1959. ABS, f- Agenturní svazky – Centrála, a. č. 596696, Osobní svazek spolupracovníka „Bunk“.

169 *Lobkowicz Zdeněk a společníci – styky s cizinou a anglickým vyslanectvím.* Úřední záznam č. A/6-0103/021-53 z 24. 11. 1955. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-4051 MV, operativní podvazek č. 1.

Později v březnu 1959 je v podkladech k vázacímu aktu Cikhart označen za odborníka se zálibou v „hudebním folkloru amerických černochů". StB se na něj obrátila především proto, že byl součástí Kruhu přátel jazzové a taneční hudby: jeho členy byli Uggé i hudebník a publicista Zbyněk Mácha, které StB rozpracovávala. Ti měli propagovat komerční podoby jazzu, získávat desky ze zahraničí a hanobit republiku v dopisech. Cikhart byl vytipován jako vhodný kandidát na agenta hlavně z toho důvodu, že měl naprostou důvěru Uggégo okolí – byl jimi vyhledáván a zván na jejich akce. „Vzhledem k tomu, že má tutéž zálibu, mají k němu důvěru a při svých návštěvách se mu svěřují s různými názory na situaci v oboru jazzu i k politické situaci u nás." [170] V návrhu na vázání je řečeno, že k Uggému už Cikhart podal vícero hodnotných poznatků (blíže nespecifikováno). Za své krycí jméno si zvolil „Bunk", což je trochu ironické v situaci, kdy byl jako jazzový znalec „nasazen" na jiného jazzového odborníka.[171]

Obecně Cikhart svými zprávami pomohl StB zorientovat se ve vzájemných vztazích dané komunity příznivců jazzu a určit zdroje šíření některých nelegálních tiskovin. Referuje v nich o vztazích mezi členy Kruhu, výměnách desek, soukromých sessions s přehráváním desek, způsobech opatřování desek za zahraničí apod. „Bunk" podal v letech 1959–1960 desítky zpráv, k osobě Uggého i po jeho propuštění z vězení.

Podstatou obžaloby bylo obvinění, že Uggé v letech 1957–1958 napsal do zahraničí řadu dopisů, v nichž „proti pravdě uváděl, že u nás jest jazzová hudba pokládána za nepřátelskou, že zde není možné kulturně pracovat a že to je možné jen s pomocí ze zahraničí." Uggé měl v dopisech západním gramofirmám a sběratelům úmyslně uvádět „zkreslené údaje" o československém zřízení hlavně proto, aby u nich vzbudil soucit a získal od nich zdarma jazzové nahrávky či publikace pro své přednášky. Tím měl naplnit skutkovou podstatu trestného činu ohrožování zájmů republiky v cizině dle § 96 trestního zákona.[172]

V písemném rozsudku je toto jádro obžaloby rozvedeno litanií o „vysoce značné" nebezpečnosti pro společnost: „Významní činitelé těchto kapitalistických států za pomoci našich utečenců, našich zrádců i těchto pisatelů sestaví rozhlasové programy například „Hlas Svobodné Evropy" (sic!) a snaží se před celou kapitalistickou veřejností uvádět konkrétní dokumenty, i když jsou falešné, neboť mají jediný zájem na tom, aby nastal zvrat v našem politickém dění a vrátil se veškerý zestátněný majetek do rukou fabrikantů zpět. Dále je

---

170 *Návrh na vázání Jiřího Cikharta*. Krajská správa MV Praha, operativní skupina 15, 2. 3. 1959. ABS, f- Agenturní svazky – Centrála, a. č. 596696, Osobní svazek spolupracovníka „Bunk".

171 Bunk Johnson (1879–1949) byl věhlasný neworleanský trumpetista. Zejména pro jazzové puristy šlo o takřka mytickou postavu, jež údajně hrávala s Buddy Boldenem a představovala pro ně posledního žijícího zástupce tzv. skutečného jazzu (před nástupem swingu). K jeho comebacku došlo ve 40. letech, v kontextu „návratu ke kořenům", hlásaného početným revivalistickým hnutím. Cikhartova volba krycího jména „Bunk" může být tedy interpretována také jako metafora obrany „ryzího jazzu" před komerčními deriváty.

172 *Obžaloba Emanuela Uggého.* Obvodní prokuratura pro Prahu 14 a 15, 18. 6. 1959. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV.

pochopitelné, že i o tyto lidi jako jest obžalovaný se opírají špionážní diversanti, u kterých hledají pomoc ve své nekalé činnosti.“[173] Na základě tohoto zhodnocení soud přikročil k nepodmíněnému trestu dvou let, což nezmírnilo ani následující odvolací řízení (trest byl nicméně později zkrácen o rok prezidentskou amnestií).

Vedle tohoto jádra obžaloby vyšetřovací spis obsahuje řadu dokumentů, ozřejmující Uggého pozici v druhé polovině 50. let a obecně ilustrující problémy jazzové komunity v Československu v téže době. Těchto dat nashromáždili vyšetřovatelé poměrně velké množství a je třeba k nim přistupovat s jistou obezřetností, zejména s ohledem na to, čemu měly očividně sloužit: a to zjevně k vykreslení Uggého a jeho okruhu jako prostředí, jež je lidově-demokratickému režimu nepřátelské. Na základě informací agentů, kádrových posudků, výslechových protokolů atd. se nyní vynasnažím rekonstruovat několik témat, která se ve spisu vynořila jako stěžejní.

Jde především o cennou sondu do způsobů, jimiž jazzoví příznivci i Uggé sám získávali jinak nedostupné zahraniční nahrávky a literaturu, mechanismů jejich oceňování i rizik, jež touto činností podstupovali.

Emanuelu Uggému se stalo osudným, že psal do zahraničí poměrně často a v těchto dopisech, jež sloužily jako důkazní materiál, byl vcelku neopatrný. Do USA i západní Evropy psal jazzovým vydavatelům, publicistům či sběratelům; nejčastěji s žádostí o zaslání ukázkových čísel časopisů či nahrávek, případně s nabídkou výměny za jiné snímky domácí. Taková prosba byla obyčejně doprovázena vysvětlením izolace, do níž se po roce 1948 coby aktivní jazzový publicista dostal a která mu znemožňovala pokračovat v přednáškách či dokončení knihy. Příkladem může být dopis holandskému publicistovi a sběrateli Hanku de Wildovi v létě 1958:

> „[…] byl bych vám velmi vděčen, kdybyste mně mohl nyní – v době, kdy dokončuji svoji knihu – knihu Dictionary of Jazz od Huguese Panassié, Cassel Verlag, London – obstarat. Toto dílo přinese jistě některé cenné odstavce a pravděpodobně mně pomohou také trochu při mé práci. Promiňte mně, pane de Wilde, že vás tak obtěžuji, ale když jste již tolik pozornosti věnoval mojí činnosti, hlásím se přirozeně s těmito otázkami, které jsou pro mě důležité. Prosím, abyste mně to neměl za zlé. My zde žijeme v takové ‚nádherné izolaci za železnou oponou‘, že každou dobře míněnou pomoc nanejvýš oceníme. Věřím, že mně správně porozumíte a prosím o prominutí, jestli mnoho žádám.“[174]

Podobným způsobem se snažil Uggé získat od nakladatelství Äquator ukázková čísla německého časopisu Schlagzeug. Také zde se pokouší nabídnout něco „na oplátku“ v situaci, kdy běžná platba v markách není možná:

---

173 Tamtéž, *Rozsudek lidového soudu trestního v Praze 2 ze dne 30. 6. 1959*.

174 Tamtéž, Dopis E. Uggého (Praha) H. L. De Wildovi (Amsterdam) z 28. 7. 1958.

Obr. 4. Fotografie Emanuela Uggého po zadržení StB, 1959
Foto: Archiv bezpečnostních složek: sbírka Správa vyšetřování StB – vyšetřovací spisy, arch. č. V-3488 MV

> „[…] Zajímám se živě o váš časopis Schlagzeug. Z těchto důvodů prosím vás co nejzdvořileji o zásilku několika čísel na ukázku. Současně mně laskavě sdělte, jak bych mohl uvedený časopis abonovat, nebo jak tento mohu platit (Přímé platby v markách bohužel nejsou možné, neboť úřední místa toto nedovolují). Mohu platit v českých korunách, nebo vám mohu zaslat gramofonové desky, nebo mohu sbírat zpáteční poštovní lístky a po nějakém čase vám je zasílat.“[175]

Za přitěžující byl obžalobou považován i dopis americké publicistce Shirley Bentley z časopisu Downbeat. Po vylíčení svých obtíží po roce 1948 předkládá Uggé poměrně obsáhlý seznam knih a časopisů, o které by měl zájem:

> „Nyní mně laskavě dovolte, abych vás požádal o pomoc. Co potřebuji nejvíce, je jazz: literatura a nahrávky. Po válce jsem objednával lepší americké časopisy u mého knihkupce a obdržel jsem vše, jak nejdříve to bylo možné. Ale nyní není dovoleno objednávat cizí časopisy a knihy a není zde možnost získat zahraniční měnu. Omlouvám se, ale doufám, že mé situaci porozumíte. Zamýšlím pracovat na poli jazzové hudby a všechny tyto úkoly mohou být splněny jen s pomocí ze zahraničí.“[176]

Vedle individuálních žádostí o jazzové desky se ovšem Uggé a jeho přátelé zapojili do koordinovanějších snah o distribuci nahrávek za železnou oponu. Jde především o tzv. akci Jazz-Lift, jejíž mechanismus dosud není ani v zahraniční literatuře uspokojivě popsán. Šlo o aktivitu Theodora R. Greverse, povoláním

---

175 Tamtéž, Dopis E. Uggého (Praha) nakladatelství Äquator (Berlín) z 1. 6. 1958.

176 Tamtéž, E. Uggého (Praha) Shirley Bentley (Peoria, Illiois) z 1. 12. 1958.

soukromého detektiva z Battle Creek (stát Michigan). V roce 1958 založil neziskovou organizaci Jazz-Lift, jež shromažďovala jazzové nahrávky od individuálních dárců i na dobročinných akcích, a zasílala je zdarma zájemcům do zemí východního bloku, především do Polska, ale i do ČSR, NDR, SSSR. Záštitu nad distribucí desek přebírali i někteří známí američtí hudebníci, jako Dave Brubeck nebo Stan Kenton.[177] Pozadí operace Jazz-Lift není dodnes zmapováno, ale není vyloučeno, že šlo o akci podporovanou americkou vládou, neboť ve stejné době CIA skrytě distribuovala za železnou oponu tisíce kusů knih a nahrávek, včetně jazzu.[178]

Útržek z bloku s Greversovou adresou se našel také u Uggého při domovní prohlídce. Vícero zmínek o Jazz-Liftu ve spisu je jedním z mála známých dokladů recepce této iniciativy v ČSR. Jiří Cikhart (Bunk) o fungování Jazz-Liftu několikrát informoval ve svých agenturních zprávách, většinou na základě rozhovorů s hudebníkem Zbyňkem Máchou.

Podstatnou součástí vyšetřování byl i Uggého podíl na distribuci jazzového samizdatu Jazz Express, který formou strojopisu vydával novopacký jazzový nadšenec Antonín Truhlář v letech 1955–1958. Vycházel zhruba ve 30 průklepech, které Truhlář rozesílal jazzovým příznivcům v dopisech po republice. „Časopis" nelze označit za primárně politický, nebo protikomunistický. V některých jeho výtiscích najdeme tipy na poslech zahraničního rozhlasu, či povzdech nad tím, že některé desky u nás nelze sehnat. Nicméně StB si nechala u ministerstva školství a kultury udělat posudek na 19 výtisků, jež byly Uggému zabaveny při domovní prohlídce, a to k Jazz Expressu vydalo jednoznačně odsuzující stanovisko. [179]

Obžaloba, Cikhartovy agenturní zprávy i kádrové posudky z Uggého tehdejšího pracoviště (Nakladatelství ČSAV) vykreslují obraz člověka, který nebyl „dobrým komunistou" a svým životním stylem, názory, či pracovní morálkou údajně spadal do sféry vysloveně reakční. Ve světle obvinění (tedy za dopisy znevažující nový režim v zahraničí) byly nově interpretovány i jeho činy a chování v minulosti, zejména v období po roce 1948. Toto zpochybnění Uggého identity dobrého komunisty je vhodné zasadit do kontextu předcházejícího výkladu klíčových momentů Uggého poválečné kariéry, především kampaně za znárodnění gramofonového průmyslu, založení časopisu Jazz (1947) a jeho likvidace o rok později.

Například v charakteristice VB z místa bydliště je připomenuto Uggého vyloučení z KSČ pro neplnění stranických povinností a také údajně arogantní chování:

---

177 Keith Hatschek: *The Impact of American Jazz Diplomacy in Poland During the Cold War Era*. Jazz Perspectives 4 (2010), č. 3, s. 292–293.

178 Alfred A. Reisch: *Hot Books in the Cold War: The CIA-Funded Secret Western Book Distribution Program Behind the Iron Curtain.* Budapest – New York: Central European University Press, 2013, s. 372.

179 *Vyjádření ministerstva školství a kultury k předloženému časopisu Jazz Express*, Praha, 26. 5. 1959. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV.

> „Při prověrce, když mu bylo vytýkáno, že neplatil příspěvky, nedocházel na schůze, neodebíral stranický tisk a nevystupoval jako člen strany, choval se arogantně a vyzývavě, po celou dobu schůze měl opřenou bradu o předloktí, takže na stole napůl ležel, a podle jeho celkového chování bylo zřejmé, že mu na členství v KSČ nezáleží. Když byl na něco tázán, odpovídal anglicky okej a při tom vždy lusknul prsty.“[180]

Uggého politické názory tematizuje také „Ustanovka“ z roku 1957, která ale v řadě formulací čerpá z Cikhartovy zprávy z roku 1955. Ačkoli Uggé byl po válce zakládajícím členem místní organizace KSČ (Braník), je zde vykreslen jako kariérní komunista, který se snaží členstvím ve straně kamuflovat své pravé smýšlení a využít je ve svůj prospěch.[181]

Společnost mladých, pro jazz zapálených lidí, která Uggého vyhledávala, je zde vylíčena jako značně podezřelá.

> „Od února 1948 se v jeho bydlišti objevuje stále mnoho mladíků, kteří svým oblečením a jednáním plně se řadí do tzv. zlaté mládeže (pásků). Tito se v jeho bytě věnují různé zábavě, hlavně však poslechu jazzové hudby […]. Všichni jeho společníci jsou vyznavači ‚amerického způsobu života‘ a jistě nemají kladný poměr ke zřízení.“[182]

Tvrzení obžaloby o špatné pracovní morálce Uggého pramení především z kádrového posudku, vypracovaného Josefem Tuzarem z Nakladatelství ČSAV na žádost vyšetřovatelů. Uggé zde byl zaměstnán od února 1958 jako redaktor, po dlouhém období rekonvalescence po dopravní nehodě. Posudek vyznívá velice negativně. Tuzar oceňuje pouze Uggého přednášky o „těžkém životě utlačovaných černochů“, které pokládal za pokrokové. Dále mu však vytýká častou pracovní absenci, dluhy, zanedbávání přidělené práce a také údajné přivlastňování cizích nápadů:

> „Do zaměstnání prý přicházel často ještě s náladou. V redakci pak vyřizoval množství soukromé korespondence, měl mnoho soukromých telefonických rozhovorů, v nichž používal různých anglických úsloví. Velmi často ho navštěvoval jakýsi ing. [Zbyněk] Mácha, který ho rovněž zaneprazdňoval. Při tom se na jeho stole hromadila nevyřízená práce.“[183]

---

180 Tamtéž, *Uggé, Emanuel – Charakteristika z místa bydliště*. Městské oddělení VB Praha 15 – Braník, 7. 5. 1959.

181 *Ustanovka – Uggé Emanuel.* IV. Správa MV, odb. 4, ref. 80, 31. 1. 1957. ABS, sb. V-MV, vyšetřovací spis a. č. V-3488 MV, operativní podvazek č. 2.

182 Tamtéž.

183 Tamtéž, *Uggé, Emanuel – kádrový posudek.* NČSAV, kádrové oddělení, Praha, 5. 5. 1959.

Svůj „individualismus a politický profil" prý vyjádřil Uggé ponejvíce ve chvílích, kdy se „nekontroloval". Mělo jít o situaci, kdy na otázku, proč se nestal členem ROH, „odpověděl s. Střídové, že je mu líto peněz."[184]

Uggé na výtky reagoval sebekritickým dopisem, v němž své chyby omlouvá především vleklou nemocí své manželky, duševním rozpoložením a ekonomickými starostmi. To zjevně nestačilo, takže vedení redakce předložilo návrh na ukončení jeho pracovního poměru (shodou okolností den, kdy byl vzat do vazby).

Jiří Cikhart (alias Bunk) byl při rozpracování akce Hudebník velmi aktivní. K cenným dokumentům jeho spolupráce s StB patří jím sepsaná třináctistránková „analýza", datovaná 4. 6. 1959, tedy v době, kdy byla obžaloba Uggého už prakticky vypracována. Nese název „Zhodnocení případu E. Uggého v souvislosti s akcí Jazz Lift a činností některých Uggého stoupenců z řad propagátorů jazzové hudby" a jistě si zaslouží hlubší pozornost.[185]

Cikhart zde jazz interpretuje jako jeden z rafinovanějších prostředků západní propagandy, jenž má naleptat jednotu pracujícího lidu a pomoci zahraničním nepřátelům vytvořit v ČSR nové spojence, pátou kolonu, především na kulturním poli. Proti folkloristické odnoži jazzu – vlastně podobně jako Uggé – pranýřuje komerční jazzovou tvorbu a zmiňuje i její domnělé protagonisty:

> „Tato hudba, zcela odcizená svému základu, nejen že není lidová, ale je protilidová, a proto živly našemu zřízení nepřátelské čerpají svou duševní posilu právě v této zkažené jazzové hudbě. Jejími hlasateli jsou jazzoví hudebníci a skladatelé Harry James, Stan Kenton, Woody Herman, Tex Beneke a jiné ‚hvězdy' jazzového nebe, vynášené na odiv barnumskou reklamou kapitalistických obchodníků s hudbou, neboť sama buržoazie si takový jazz vytvořila pro hudební vyjadřování kosmopolitismu jakožto produktu své zvrhlé třídní ideologie."[186]

Cikhart upozorňuje, že americká administrativa „vývoz" jazzu za železnou oponu dotuje nemalými prostředky a vývoz desek v rámci Jazz-Liftu označuje přímo za skrytou akci FBI. Přímočaře tvrdí, že databáze adres získaná prostřednictvím Jazz-Liftu slouží zpravodajským účelům:

> „Členové FBI zakládají kartotéky ‚svých' lidí, na něž se bude možno podle potřeby obrátit a s nimiž bude možno počítat jako s ‚pátou kolonou' v dobách, až se západní Německo postaví na nohy a až v Evropě půjde do tuhého."[187]

---

184 Tamtéž.

185 Tamtéž, Jiří Cikhart: *Zhodnocení případu E. Uggého v souvislosti s akcí Jazz Lift a činností některých Uggého stoupenců z řad propagátorů jazzové hudby*.

186 Tamtéž, s. 4.

187 Tamtéž, s. 6.

Cikhart vyvozuje, že Uggé se akcí Jazz-Lift nechal koupit jejími iniciátory, mezi něž řadí i emigranta Jiřího Traxlera. Zásilky desek, které z USA dostával, propagoval na svých přednáškách, a údajně tak pomáhal z českých pódií vytlačovat pokrokový folklórní repertoár a nahrazoval jej komerčním brakem. V této interpretaci tedy Uggé není ochráncem „pokrokových" kořenů jazzu, ale ryze reakčním elementem. Shrnuje to tato pasáž:

> „Uggé se konečně uchycuje. Přednáší po venkově, v pražských hospůdkách i předních kavárnách, v závodních klubech a dostává se konečně i do pražského Divadla hudby. Musí postupovat velmi obezřetně! Pražská veřejnost byla až dosud vedena k poznávání černošského folkloru, mezi nímž a hudbou, kterou má nyní propagovat, zeje bezedná propast. Podaří se mi ji bez nesnází překlenout? Proto vypouští nejprve docela neškodný balonek: Fletcher Henderson. Po tomto pořadu o černošském hudebníkovi přichází již větší balon: koncert Benny Goodmana. Jaká bude odezva? Ticho, přešlo to! Proto hned druhý: Druhý koncert Benny Goodmana. Zase klid! A tak pomalu, pozvolna v malých ohniscích našeho hlavního města jsou černošská blues a hudba černošských dechovek a kapel s valchami přehlušováni březkem plechů mamutích jazzových orchestrů Harry Jamese, Billy Maye, Benny Goodmana a konečně i Stana Kentona."[188]

Uggé se podle Cikhartova elaborátu stal prostředníkem ideologické diverze prováděné americkými rozvědkami mimo jiné propagací moderního jazzu. Krom zájmu o jazz vysvětluje Cikhart Uggého pohnutky jeho třídní pozicí, jeho „buržoazním" původem:

> „Skutečnost, že v dobách první republiky stál Uggé zcela vyhraněně na druhé straně barikády, ovlivnila snad jeho myšlení natolik, že i v době po květnovém osvobození a zejména po únoru 1948 zůstal na straně našich nepřátel."[189]

Uggého aktivity považuje Cikhart za závažnější z toho důvodu, že k navazování kontaktů se zahraničím přiměl i své „odchovance", čímž se měli vystavit „nebezpečí pokusů o zaverbování do služeb nepřátelských rozvědek." Zmiňuje především hudebníka a publicistu Zbyňka Máchu, který si prý tímto způsobem přišel na takové množství desek, že se nelze domnívat, že by k tomu došlo „zcela zdarma a bez nároku na protihodnotu".[190]

Uggé byl odsouzen ke dvěma letům nepodmíněného trestu. Do vazby nastoupil 3. 5. 1959, v srpnu byl pak převezen do Nápravně pracovního tábora v Ilavě na Slovensku.

---

188 Tamtéž, s. 8.

189 Tamtéž, s. 12.

190 Tamtéž, s. 13.

I když byl Emanuel Uggé na základě prezidentské amnestie propuštěn na svobodu 10. 5. 1960, StB jeho chování ještě nějakou dobu poté monitorovala. Podle dochovaných zpráv podával Jiří Cikhart StB informace o Uggého okolí v době výkonu jeho trestu i dále po jeho propuštění. Informoval o obavách Uggého manželky o jeho zdraví, reakcích jeho známých na jeho zatčení i dalších zásilkách jazzových desek ze zahraničí. Zdá se, že Cikhart měl celou tu dobu u Uggého přátel důvěru a nebudil u nich žádné podezření, což ilustrují velmi osobní informace, s nimiž se mu svěřovali. O Cikhartově sebevědomí svědčí i to, že Uggému krátce po návratu z vězení – do kterého ho velkým dílem dostal – navrhnul oprášit nápad na společně psanou monografii o jazzu. I to ale patrně pojímal jako záminku k dalšímu informování o Uggého stycích, jak plyne z jedné z jeho posledních dochovaných zpráv.[191]

Závěr

Tuto pasáž uvedu vzpomínkami dvou hudebníků na dobu normalizace po roce 1968. Oba jsou ve veřejném diskursu označováni za reprezentanty „jazzového" žánru, i když každý obsah tohoto pojmu naplňuje jiným způsobem. Autorem prvního citátu je Ondřej Havelka (Originální pražský synkopický orchestr), autorem druhého Martin Kratochvíl (Jazz Q):

> „My jsme vždy, když šlo o nějakou diskusi, zda vydat, či nevydat, nebo zda to můžeme hrát, či ne, tvrdili, že šlo o hudbu utlačovaného černošského lidu. To byl zásadní argument, který fungoval."[192]

> „Myslím, že nejhorší byl v tomto rok 1972. Tehdy nějak zakázali Blue Effect a Flamengo a my jsme tady byli snad jediná rocková kapela. Pomohla nám kamufláž, že jsme se jmenovali Jazz Q, což úředníky mátlo, protože si říkali, že jazz je hudba černého utlačovaného lidu a ta se přece nemůže zakázat."[193]

Tyto vzpomínky na normalizaci můžeme v případě jazzových hudebníků považovat za typické. Ve svých vyprávěních sice často zmiňují represi a nesvobodu, téměř současně však dodávají, že – na rozdíl od rockerů – na tom nebyli tak zle. Jinak řečeno, při troše argumentační obratnosti mohli s „mocí" vyjednávat. Oním zaklínadlem zde byla „hudba utlačovaného černošského lidu."

---

191 Tamtéž, Bunk: *Agenturní zpráva č. 141*, OS-MV Praha 4, 31. 10. 1960.

192 lh, jh: *Komunisté tolerovali swing jako hudbu utlačovaných černochů, vysvětluje Ondřej Havelka*. In: https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2986850-komuniste-tolerovali-swing-jako-hudbu-utlacovanych-cernochu-vysvetluje-ondrej [cit. 25. 7. 2021].

193 Ondřej Bezr: *Za hraní bych klidně i platil – rozhovor s Martinem Kratochvílem*. In: Ondřej Bezr (ed.): Pětadvacet: rozhovory s českými muzikanty. Brno: Petrov, 2004, s. 158.

Současně i z těchto retrospektivních vyprávění vysvítá, že autoři své jednání vnímají jako svého druhu lest („kamufláž"). Naznačují tím, jako by snad s tímto konstruktem neměli nic společného, nýbrž že jen využívali slabá místa „režimu", tedy jeho deklarované vize „proletářského internacionalismu". To je do značné míry zjednodušující, neboť svou diskursivní praxí a neustálou reprodukcí podobných argumentů pomáhali tento pojem udržovat při životě. Lze tvrdit, že byli „vně i uvnitř" systému.

Jak jsem ukázal i v tomto textu na dobové reflexi koncertu Zdeňka Bartáka (1950), jazzoví hudebníci využívali „pokrokových mimikry" už v 50. letech, byť pod značným rizikem „odhalení" ze strany bedlivého publika nebo novinářů.

Přesto nelze tvrdit, že by podobné strategie byly vždy jen čistě instrumentální. Mou hypotézou je, že prosazování relativně úzké, „pokrokové" definice jazzu ve veřejném diskursu na přelomu 40. a 50. let mělo nezanedbatelný vliv na vnímání hranic žánru jak samotnými tvůrci, tak především posluchači.

Ono zvnitřnění puristického vymezení à la Uggé můžeme totiž pozorovat nejen ve veřejných obhajobách jazzu (například v dopisech čtenářů redakcím časopisů), ale i v pramenech mimo přímý dosah cenzury či veřejného dohledu, jako jsou deníkové záznamy a korespondence jazzových fanoušků nebo jazzové fanziny. Na tento moment upozorňuje například Helma Kaldewey při analýze deníkových záznamů východoněmeckého fanouška Herberta Flűggeho[194], ale s neutuchající potřebou vytyčování hranic mezi „pravým" a „komerčním" jazzem jsem se během svého výzkumu v pramenech soukromé povahy setkával také.

Diskursivní vytyčování hranic jazzu často probíhalo negativním vymezováním vůči určitým subžánrům či konkrétním hudebním projektům, jež sice nepostrádaly atributy dobově považované za „jazzové", nicméně v jiných ohledech tyto arbitrární hranice překračovaly (např. přístupnost, komerční úspěch, podíl kompoziční složky).[195]

Tato potřeba bránit hranice jazzu před „nebezpečím kontaminace" jinými žánry nabývala na důležitosti v okamžicích zrodu či nárůstu popularity žánrů nových, v našem případě například s příchodem bopu či později rock and rollu. Tato praxe pochopitelně byla běžná i v západoevropském kontextu, nicméně v podmínkách státního socialismu byla nutnost „střežit" hranice jazzu o to naléhavější, protože rodící se rock and roll podléhal zejména koncem 50. let znatelnější represi a naopak jazz (či jeho část) byl po roce 1956 stále častěji tolerován. Jazzoví posluchači a publicisté v této fázi nešetřili kritikou a od rock and rollu se striktně distancovali. Výmluvný je například výpad jazzového publicisty Antonína Truhláře v samizdatu Jazz Express:

---

194 Helma Kaldewey: *A People's Music: Jazz in East Germany, 1945–1990*. New York: Cambridge University Press, 2019, s. 120–121.

195 Porter 2012, s. 17–18 (viz pozn. 28).

> „Rock and roll je škvár. Tento nejnovější výstřelek americké komerční taneční hudby, jak se zdá, se uchytil i u nás a neinformované publikum mu přisuzuje název jazz, ačkoliv mu vůbec nepatří […]. Neustálé opakování tenorsaxofonových sól, při nichž setrvává hudebník vždy jen na několika stejných tónech, současně se stejně únavným a šablonovitým zpěvem, nemůže žádného přítele jazzu i dobré hudby natrvalo upoutati.“[196]

Přestože vytyčování hranic bylo pro teprve nedávno vydobytou legitimitu jazzu stěžejní, tyto hranice nikdy nebyly zcela nepropustné či nezvratné. Naopak v zápalu boje mohly být leckdy vcelku plastické, byly posouvány a redefinovány.

Pro srovnání uveďme příklad východoněmeckého „jazzového marxisty“, publicisty Reginalda Rudorfa (1929–2008), jehož názory i kariérní dráha (včetně věznění) byly velice podobné Emanuelu Uggému. Také Rudorf kritizoval komercionalizaci, oslavoval „autentické“ formy jazzu a opovrhoval jeho „dekadentními“ variantami (swing, bop). Nicméně obratné využívání oficiální marxistické terminologie mu umožňovalo přistupovat k vytyčování hranic jazzu relativně kreativním způsobem, a tak od oslavy dixielandu jako jediné oprávněné podoby jazzu relativně brzy (cca 1954) přešel k propagaci swingu Bennyho Goodmana, Tommyho Dorseyho nebo Duka Ellingtona.[197]

Toto posouvání hranic možného (tedy i definice jazzu) nebylo bez rizika. Jak jsme mohli vidět na základě posudku Jiřího Cikharta (agenta Bunka) pro StB, pokoušel se o ně na svých přednáškách v polovině 50. let také Emanuel Uggé. I když právním podkladem Uggého stíhání nebyla propagace jazzu, v Cikhartově posudku je Uggé označen za prostředníka ideologické diverze zejména proto, že vedle „černošského folklóru“ začal časem propagovat i „komerční“ hudbu Bennyho Goodmana, Harryho Jamese, nebo Stana Kentona.

Zdůrazňování proletářských kořenů jazzu skutečně pro (post-)stalinskou nomenklaturu znamenalo „problém“, jak píše Josef Škvorecký v eseji Red Music.[198] Jak jsem se pokusil ukázat v tomto textu, ne vždy ovšem taková argumentace vycházela „z dola“, jako jakési strategické mimikry při vyjednávání s úřady, jehož pravidlům její protagonisté „vlastně nevěřili“.

Na příkladu Emanuela Uggého jsem doložil, že alespoň v jeho případě nešlo o žádné ideologické krytí, jemuž by ve skutečnosti nevěřil. Naopak, jeho kritika komercionalizace a puristické zužování hranic jazzu má kořeny už ve 30. letech a je plně srovnatelné s druhou generací evropské, ale i americké jazzové publicistiky, především s postavami jako Hugues Panassié, Charles Edward Smith nebo Rudi Blesh. I když některé z osobností tohoto puristického okruhu měly velmi významný dopad na formování jazzové scény ve svých

---

196 Antonín Truhlář: *Rock and roll proniká i do ČSR?* Jazz Express 3 (leden 1957), s. 7.

197 Uta G. Poiger: *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000, s. 154.

198 Škvorecký 2004, s. 23 (viz pozn. 1).

zemích (zejména Panassié), Uggé se jim vymyká v podstatném ohledu: v časově relativně krátce ohraničeném úseku (1945–1949) získal příležitost prosazovat tuto puristickou vizi jazzu také politicky – v monopolizovaném gramofonovém průmyslu, na „osvětových přednáškách" či v rozhlase.

Uggého snaha prosadit puristickou definici jazzu „shora", v provázanosti s marxistickým slovníkem doby, byla současně *umožňující*, stejně jako *omezující*.

Umožňující byla v tom smyslu, že pomáhala zachovat kontinuitu jazzového vývoje v Československu; jisté podoby jazzu bylo také díky ní možné v zemi prezentovat i v 50. letech, pokud byly vhodně ideologicky zarámovány. Klíčová byla forma hudebního pásma, jež poskytovala prostor zejména raným formám jazzu, občas však i „komerčnějším" podobám, pokud byla jejich prezentace propojena se souběžnou kritikou komercionalizace.[199]

Přestože puristické vymezování hranic jazzu v Uggého stylu (zejména počátkem 50. let) podpořilo revivalistické hnutí a dixielandovou horečku, mělo současně i disciplinující charakter. Pokud byly tyto hranice překročeny směrem k modernějším formám nebo byla deklarovaná „pokrokovost" odhalena jako pouhé ideologické krytí, mohl být daný soubor či „vykladač" stižen dosti citelnou sankcí (byť i jen neformálního rázu, odsudkem v tisku apod.).

Schopnost pohybovat se v tomto ambivalentním prostoru příležitostí a omezení byla nepochybným symbolickým kapitálem, jehož možné zhodnocení ovšem notně záviselo na lokálním kontextu či „rozložení sil" v daném regionu: to, co mohlo někde projít, mohlo být jinde jednoznačně odsouzeno. Jde o relevantní výzkumné téma, nicméně už mimo rámec této práce.

Bibliografie

Literatura

Anonymous: *Editorial*. Jazz 2 (25/04/1948), č. 4, s. 49.

Anonymous: *Jazzový cyklon se dále rozšiřuje*. Lidová demokracie 12 (06/10/1956), č. 242, s. 2.

Anonymous: *Řádění jazzových fanatiků*. Lidová demokracie 12 (05/12/1956), č. 294, s. 2.

Anonymous: *Zájem o americkou operu*. Svobodné slovo 12 (08/02/1956), č. 34, s. 3.

Bartoš, Milan – Macourek, Karel: *Estrádní orchestr: Příručka pro vedoucí estrádních orchestrů a pěveckých souborů s instrumentálním doprovodem*. Praha: Orbis, 1954.

Bartoš, Milan: *Proti kosmopolitismu – za rozkvět národního umění*. Lidová tvořivost 4 (20/10/1953), č. 11, s. 389–396.

Bezr, Ondřej: *Za hraní bych klidně i platil – rozhovor s Martinem Kratochvílem*. In: Bezr, Ondřej (ed.): Pětadvacet: rozhovory s českými muzikanty. Brno: Petrov, 2004, s. 150–161.

---

199 Srov. Gleb Tsipursky: *Socialist Fun: Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Soviet Union, 1945–1970.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016, s. 126–128.

Blesh, Rudi: *Shining Trumpets: A History of Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.
Blesh, Rudi: *Some Thoughts on the Jazz Revival*. The Record Changer 7 (1948), č. 11, s. 14 + 23.
Blüml, Jan: *Způsoby existence jazzu v Československu 50. let aneb Jak to bylo s „hudbou utlačovaného černošského lidu"*. In: Petráš, Jiří – Svoboda, Libor (eds.): Československo v letech 1954–1962. Praha: USTR, 2019, s. 99–103.
Bowie, Andrew: *Adorno and Jazz*. In: Gordon, Peter E. – Jammer, Espen – Pensky, Max (eds.): A Companion to Adorno. New Jersey: Wiley Blackwell, 2020, s. 123–137.
Brk: *Avantgarda 15 let*. Svět práce 4 (07/07/1948), č. 27, s. 11.
Budín, Stanislav: *Jak to vlastně bylo*. Praha: Torst, 2007.
Burian, Emil František: *Jazz*. Praha: Aventinum, 1928.
Burian, Emil František: *K diskusi o zábavě mládeže*. Mladá fronta 5 (23/10/1949), č. 249, s. 1.
Burian, Emil František: *Večer v Kinského zahradě*. Květen 3 (14/06/1947), č. 24, s. 2.
Cugny, Laurent: *Did Europe „Discover" Jazz?*. In: Cerchiari, Luca – Cugny, Laurent – Kerschbaumer, Franz (eds.): Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts. Boston: Northeastern University Press, 2012, s. 301–341.
Čechura, Miloslav: *Czechoslovak dixieland jazzband*. Tep svobodné práce 2 (06/09/1949), č. 32, s. 7.
Deveaux, Scott: *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography*. Black American Literature Forum 25 (1991), č. 3, s. 525–560.
Deveaux, Scott: *Core and Boundaries*. The Source 2 (2005), č. 2, s. 15–30.
Dorůžka, Lubomír – Poledňák, Ivan: *Československý jazz: Minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967.
Dorůžka, Lubomír – Rychlík, Jan: *Jazz*. Severočeská Mladá fronta 3 (04/05/1947), č. 104, s. 8.
Dorůžka, Lubomír: *„Puristé" kontra „swingaři"*. Severočeská Mladá fronta 3 (04/05/1947), č. 104, s. 8.
Dorůžka, Lubomír: *Na programu jazz*. Kultura 2 (03/07/1958), č. 27, s. 3.
Dorůžka, Lubomír: *O postátnění gramofonového průmyslu*. Mladá fronta 1 (30/08/1945), č. 96, s. 3.
Dorůžka, Lubomír: *Panoráma paměti*. Praha: Torst, 1997.
Dorůžka, Lubomír – Spurný, František – Šíma, Jan – Uggé, Emanuel: *Návrh na řešení problému moderní taneční hudby*. Praha: rukopis, 1945. Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.
Drozdová: *Cesta jazzu*. Pochodeň 11 (06/05/1949), č. 18, s. 4.
Dunkel, Mario: *The Stories of Jazz – Narrating a Musical Tradition*. Wien: Hollitzer Verlag, 2021.
Gendron, Bernard: *Moldy Figs and Modernists: Jazz at War (1942–1946).* Discourse 15 (1993), č. 3, s. 130–157.
Gennari, John: *Jazz Criticism: Its Development and Ideologies*. Black American Literature Forum 25 (1991), č. 3, s. 449–523.
Goffin, Robert: *Jazz: From the Congo to the Metropolitan*. New York: Doubleday, Doran & Co., Inc., 1944.
Goia, Ted: *Jazz and the Primitivist Myth*. The Musical Quarterly 73 (1989), č. 1, s. 130–143.
Hammond, John – Townsend, Irving: *John Hammond On Record: An Autobiography*. New York: Summit Books, 1977.
Hatschek, Keith: *The Impact of American Jazz Diplomacy in Poland During the Cold War Era*. Jazz Perspectives 4 (2010), č. 3, s. 253–300.

Havlíček, Stanislav: *Podloudníci s hudbou imperialismu*. Naše pravda 8 (16/09/1950), č. 37, s. 11.
Hořejší, Jan: *Hrajte moje blues… nebo raději třasáka?* Svět v obrazech 12 (25/02/1956), č. 9, s. 21.
Janáček, Pavel: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951.* Brno: Host, 2004.
Jehlička, B.: *K písním koloniálních národů v repertoiru souborů STM*. Pracující dorost 7 (10/04/1957), č. 7, s. 109–110.
Jurčak, Alexej: *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace.* Praha: Karolinum, 2018.
K. B.: *Ještě o koncertu Karla Vlacha*. Tep svobodné práce 2 (20/12/1949), č. 46, s. 7.
Kaldewey, Helma: *A People's Music: Jazz in East Germany, 1945–1990*. New York: Cambridge University Press, 2019.
Karásek, Bohumil: *Na nových cestách*. Jazz 2 (20/03/1948), č. 3, s. 33.
Kopaněvová, Galina et al.: *Jednoho všedního večera*. Mladá fronta 11 (11/12/1955), č. 298, s. 7.
L.-Č.: *Večer prožitý v závodním klubu*. Tep svobodné práce 2 (13/05/1949), č. 19, s. 7.
Lck: *Hot jazz včera a dnes*. Práce 1 (28/10/1945), č. 146, s. 5.
Lh, Jh: *Komunisté tolerovali swing jako hudbu utlačovaných černochů, vysvětluje Ondřej Havelka.* In: https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2986850-komuniste-tolerovali-swing-jako-hudbu-utlacovanych-cernochu-vysvetluje-ondrej [cit. 25/07/2021].
Macek, Petr: *Populární hudba a jazz v české poválečné hudební publicistice*. Musicologica Brunensia 47 (2012), č. 2, s. 65–71.
Macourek, Karel: *Bojíme se jazzu?* Mladá fronta 11 (10/12/1955), č. 297, s. 4.
Mácha, Zbyněk: *Uggé, Emanuel*. In: Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor (eds.): Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, Vol. III, name index. Praha: Supraphon, 1990, s. 566.
Panassié, Hugues: *The Real Jazz*. New York: Smith & Durrell, Inc., 1942.
Panassié, Hugues: *The Unreal Jazz*. In: Gottlieb, Robert (ed.): Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now. London: Bloomsbury, 1997, s. 792–797.
Poiger, Uta G.: Jazz, Rock, and Rebels: *Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000.
Poledňák, Ivan: *Cikhart, Jiří.* In: Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor (eds.): Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, Vol, III, biographical lexicon. Praha: Supraphon, 1990, s. 77.
Porter, Eric: *Incorporation and Distinction in Jazz History and Jazz Historiography*. In: Ake, David – Garrett, Charles Hiroshi – Goldmark, Daniel (eds.): Jazz/Not Jazz: The Music and Its Boundaries. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 13–30.
Raeburn, Bruce Boyd: *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.
Reisch, Alfred A.: *Hot Books in the Cold War: The CIA-Funded Secret Western Book Distribution Program Behind the Iron Curtain.* Budapest, New York: Central European University Press, 2013.
RP: *Úspěšné vystoupení newyorské umělecké skupiny Everyman Opera.* Rudé právo 36 (12/02/1956), č. 43, s. 1.
Rychlík, Jan: *O jedné knize.* Severočeská Mladá fronta 3 (22/06/1947), č. 145, s. 7.

Schmidt-Rost, Christian: *1956 – A turning point for the jazz scenes in the GDR and Poland.* In: Pickhan, Gertrud – Ritter, Rüdiger (eds.): Meaning of Jazz in State Socialism. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, s. 39–73.
Sy Uy, Michael: *Performing Catfish Row in the Soviet Union: The Everyman Opera Company and Porgy and Bess, 1955–56.* Journal of the Society for American Music 11 (2017), č. 4, s. 470–501.
Sychra, Antonín: *Stranická hudební kritika, spolutvůrce nové hudby*. Praha: Orbis, 1951.
Škvorecký, Josef: *Red Music*. In: Škvorecký, Josef (ed.): Mezi dvěma světy a jiné eseje. Praha: Ivo Železný, 2004, s. 45–62.
Šváb, Ludvík: *Budoucnost našeho jazzu: Interview s Emanuelem Uggé.* Severočeská Mladá fronta 4 (28/03/1948), č. 75, s. 11.
Traxler, Jiří: *Život v rytmu swingu*. Praha: BVD, 2012.
Truhlář, Antonín: *Rock and roll proniká i do ČSR?* Jazz Express 3 (January 1957), s. 7.
Tsipursky, Gleb: Socialist Fun: *Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Soviet Union, 1945–1970.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.
Uggé, Emanuel: *Americký jazz za války: Lidové kořeny a umělecká závažnost jazzu.* Svět práce 1 (27/09/1945), č. 12, s. 12.
Uggé, Emanuel: *Jazz v New Orleansu.* Kulturní večerník „D 34" 1 (26/10/1933), č. 2, s. 4.
Uggé, Emanuel: *Blues*. Program „D 47" (1947), č. 10, s. 324.
Uggé, Emanuel: *Budoucnost jazzu II.* Kulturní politika 1 (05/04/1946), č. 25, s. 6.
Uggé, Emanuel: *Budoucnost jazzu*. Kulturní politika 1 (29/03/1946), č. 24, s. 4.
Uggé, Emanuel: *California Ramblers a Cotton Picker*s. Kulturní večerník „D 34" 1 (1933), č. 3, s. 4.
Uggé, Emanuel: *Co je a co není F. A. Tichý a Karel Vlach*. Severočeská Mladá fronta 4 (05/09/1948), č. 208, s. 4.
Uggé, Emanuel: *Co je jazz III.* Severočeská Mladá fronta 4 (23/10/1948), č. 249, s. 4.
Uggé, Emanuel: *Czech Elbow Nudges Jazz Past „Hits".* DownBeat 15 (03/11/1948), č. 22, s. 13.
Uggé, Emanuel: *Český dělník jede z Říše*. Nedělní list 14 (23/06/1940), č. 171, s. 9.
Uggé, Emanuel: *Deska na nových cestách*. Kulturní politika 3 (06/08/1948), č. 46, s. 11.
Uggé, Emanuel: *Dobrý jazz na deskách.* Svět mluví 4 (05/04/1935), č. 7, s. 6.
Uggé, Emanuel: *Gramofonová deska v USA*. Gramorevue 1 (1947), č. 1, s. 7 + 10.
Uggé, Emanuel: *Hitlerjugend: Vzor pro budoucnost.* List mladých 2 (03/08/1940), č. 29, s. 3.
Uggé, Emanuel: *Hraješ-li jazz, nemůžeš lhát*. Hudební rozhledy 1 (1949), č. 5, s. 103–104.
Uggé, Emanuel: *Jazz, hudba dnešní doby*. Světozor 33 (19/10/1933), č. 42, s. 6.
Uggé, Emanuel: *Jazz.* Hudební zpravodaj 5 (1936), č. 12, s. 13–15.
Uggé, Emanuel: *Jazz.* Národní listy 75 (21/07/1935), č. 198, s. 9.
Uggé, Emanuel: *Mythus pokroku*. Jazz 2 (25/09/1948), č. 6–7, s. 82.
Uggé, Emanuel: *Nová taneční hudba*. Kulturní politika 3 (02/04/1948), č. 28, s. 8.
Uggé, Emanuel: *O be-bopu*. Jazz 2 (30/12/1948), č. 9–10, s. 109.
Uggé, Emanuel: *Proti kýči*. Kulturní politika 3 (08/10/1948), č. 55, s. 8.
Uggé, Emanuel: *Přehled jazzového vývoje na deskách*. Tvorba 11 (01/05/1936), č. 18, s. 285.
Uggé, Emanuel: *Righteous Music in Czechoslovakia*. The Jazzfinder 1 (September 1948), č. 9, s. 6.
Uggé, Emanuel: *Song*. Tvorba 11 (13/03/1936), č. 11, s. 171.
Uggé, Emanuel: *Taneční hudba II*. Přehled rozhlasu 1 (1932), č. 5, s. 4.

Uggé, Emanuel: *Taneční hudba*. Přehled rozhlasu 2 (1933), č. 7–8, s. 7.
Uggé, Emanuel: *Těžká cesta jazzu.* Kulturní večerník „D 34" 1 (11/ 10/ 1933), č. 1, s. 4.
Uggé, Emanuel: *To je jazz!* Jazz 2 (20/03/1948), č. 3, s. 42.
Uggé, Emanuel: *Ve znamení jazzu*. Kulturní politika 1 (25/01/1946), č. 15, s. 7.
Veselý, Jiří: *Jazzová hudba s hlediska psychologie*. Hudební rozhledy 10 (1957), č. 12, s. 502–503.

Uložení pramenů

Abs (Archiv bezpečnostních složek). Správa vyšetřování – vyšetřovací spisy Ministerstva vnitra. Vyšetřovací spis č. V-3488 MV; (Emanuel Uggé).
Abs (Archiv bezpečnostních složek). Správa vyšetřování – vyšetřovací spisy Ministerstva vnitra. Vyšetřovací spis č. V-4051 MV (Zdeněk Lobkowicz).
Abs (Archiv bezpečnostních složek). F- Agenturní svazky – Centrála, a. č. 596696, Osobní svazek spolupracovníka „Bunk".
Archiv Národní galerie v Praze, fond 144 Ada Novák, inv. č. 212, karton 4.
Archiv hl. města Prahy, f. Magistrát hl. města Prahy II, Odbor vnitřních věcí, Spolkový katastr, karton 558, signatura XII/0374, Gramoklub.
Archiv hl. města Prahy, f. Magistrát hl. města Prahy, Odbor vnitřních věcí, inv. č. 1370, karton 48, Licence.
Národní archiv, fond ÚV KSČ, členská evidence. Evidenční štítek č. 15086 66 Uggé Emanuel.
Soukromý archiv Jana Buriana.
Soukromý archiv Ladislava Pospíšila.
Soukromý archiv Lubomíra Dorůžky.

Adresa:
Petr Vidomus
Český rozhlas Jazz
Vinohradská 12
120 99 Praha 2
e-mail: vidomusp@seznam.cz