

Maciej NOWAK

MIASTO – JAZZ – FOTOGRAFIA

Just listen to the music of the traffic in the city...

Tony Hatch

W eseju wskazuję na pewne kulturowe konsekwencje prostych danych statystycznych mówiących o tym, że większość ludzi na półkuli północnej już od kilku dziesięcioleci mieszka w miastach. Stały się one podstawowym środowiskiem życia człowieka Zachodu – można nawet mówić o ekspansji „miejskości” na pozostałe obszary i o narzuceniu im tej właśnie formy współistnienia. Współczesna kultura, z jej malarstwem, literaturą, filmem i – oczywiście – muzyką, powstała i rozwinęła się w Paryżu, Dublinie czy Wiedniu... Wykształcony człowiek bez trudu kojarzy artystów i miasta związane z ich twórczością – dzielnice niektórych metropolii niemal zrosły się ze sławnymi nazwiskami: Montparnasse z Pabłem Picasse, Bloomsbury z Virginią Woolf, Greenwich Village z Jacksonem Pollockiem. W dziejach kultury ubiegłego wieku zapisały się również zjawiska takie, jak amerykański Harlem Renaissance czy polska Awangarda Krakowska, a w historii nauki przyjęło się mówić o praskiej szkole strukturalistycznej. Pogłębione studia nad zrodzonymi w miastach dziełami sztuki z pewnością umożliwiłyby wskazanie na zachodzące między nimi paralelizmy estetyczne¹. Nietrudno bowiem sobie wyobrazić interpretację specyficznego miejskiego doświadczenia przepływu jako decydującego impulsu w procesie twórczym wspólnego literaturze (strumień świadomości), sztukom plastycznym (techniki wizualizacji ruchu) i muzyce (improwizacja jazzowa, techniki aleatoryczne).

AURA PEJZAŻU DŹWIĘKOWEGO

Rytm współczesnej muzyki, poczynając od tak zwanej klasycznej awangardy, poprzez jazz, aż do rapu i hip-hopu wraz z ich przyległościami, nie czerpie z pulsu lasów ani oceanów, łąk ani rzek, ale z „połamanej” regularności ulic nowoczesnego miasta i urządzeń, bez których nie sposób wyobrazić sobie funkcjonowania tego organizmu. W drażniącym brzmieniu muzyki naszych czasów rezonują: stukot wagonów metra, syk

¹ Studia tego typu powstawały i nadal powstają. Ich dobrym przykładem jest książka amerykańskiego germanisty Andreasa Huyssena *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film* (zob. A. H u y s s e n, *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2015).

otwieranych drzwi w autobusach, zgrzytanie tramwajowych kół, klaksony taksówek i pisk opon przyspieszających bądź hamujących nagle samochodów... Dźwięki maszyn mieszają się z rozmowami, nawoływaniem i okrzykami ludzi. W doświadczaniu miasta wpisuje się zarówno pęd podziemnej kolejki, jak i niemal bezgłośny ruch wind, błyskawicznie pokonujących dziesiątki metrów i wynoszących nieomal pod niebo. Dla zainteresowanego oka i ucha miasto jawi się jako miejsce konfiguracji momentalnych znaczeń, tymczasowych symboli i niejasnych metafor.

Znana nam postać miejskiego pejzażu narodziła się około stu lat temu, a jego specyficzny charakter zawiązał naszą wyobraźnię. Najgłośniejsze powieści, filmy, dzieła malarskie i fotograficzne zrodziły się w umysłach ludzi ulegających urokowi nowoczesnych metropolii. Spoza miast europejskich na pierwsze miejsce wysuwa się z pewnością Nowy Jork – kulturalna stolica dwudziestego wieku. Nie przez przypadek jedną z najczęściej przywoływanych peryfraz Nowego Jorku jest proste „The City”.

HAŁAS W NIM – TO JEGO UROK

Obok wymieniania specyficznych jakości charakteryzujących miasta: wizualnych, zapachowych czy innych, możemy także mówić o brzmieniu miast! W trzech obszer-nych tomach *Dziennika* Jana Lechonia, dzieła zrodzonego i zakończonego w Nowym Jorku, zjawiska akustyczne rzadko znajdują językową reprezentację, a jeszcze rzadziej traktowane są jako cechy miejskie – pejzaż dźwiękowy objawia się tu bowiem w postaci szczątkowej. Niemniej w zapisie z lata 1953 roku czytamy: „Nowy Jork na pusto jest trudny do zniesienia. Hałas w nim – to jego urok, jak żadnej wielkiej stolicy. Mury Paryża, nawet Warszawy marzą i mówią. Manhattan pusty – milczy złowrogo”².

Dopiero wizualny brak – przestrzeń z powodu wakacyjnych wyjazdów pozbawiona stałych elementów – uświadamia autorowi istnienie komponentu dźwiękowego, składającego się na obraz miasta. Impuls asocjacyjny biegnie tu od dojrzanego (pustka) do usłyszanego (milczenie–cisza). Zgiełk wytwarzany przez ulice i chodniki okazuje się niejako stałym – w znaczeniu niepodlegania momentalnej czy punktowej uwadze – elementem całości, pejzażem właśnie, w którym toczy się codzienność diarysty. Niezwykle interesujące, a nawet zaskakujące, jest tu przeciwstawienie „urokliwego hałasu” – „złowrogiej ciszy”. Zaskakujące u autora tradycyjnie pomawianego o przywiązanie do anachronicznych form estetycznych, u poety, który w swej twórczości konsekwentnie trwał przy dawnych wzorcach, wrażliwego na melodię wiersza, nieznoszącego poezji nowoczesnej, tej rezygnującej z wyraźnych regularności wersyfikacyjnych, dopuszczającej żywioł prozatorski, sięgającej po niskie rejestry mowy. Tymczasem jazgot nowoczesnej metropolii zdawał się godzić go z nowoczesnością! A przynajmniej z nowoczesną postacią współlistnienia ludzi i maszyn. Gdyby nie samobójczy skok z dachu Hudson Hotel w czerwcu 1956 roku, może zwróciłby uwagę na strofę piosenki wykonywanej między innymi przez Franka Sinatrę:

When you're alone and life is making you lonely
You can always go – downtown

² J. L e c h o Ń, *Dziennik*, t. 3, zapis z 21 VII 1953, oprac. R. Loth, PIW, Warszawa 1992, s. 169.

When you've got worries, all the noise and the hurry
Seems to help, I know – downtown
Just listen to the music of the traffic in the city
Linger on the sidewalk where the neon signs are pretty
How can you lose?³

Rana w duszy poety była jednak zbyt głęboka, aby słowa jakiegokolwiek pieśni mogły ją uleczyć. Niemniej może baryton Sinatry wywołałby choć przelotny uśmiech na udreżonej twarzy autora *Sarabandy dla Wandy Landowskiej*.

Pejzaż dźwiękowy, w którym żyją istoty ludzkie, ulegał i nieustannie ulega przemianom⁴. Prawdopodobnie do największej, prawdziwie rewolucyjnej zmiany doszło w chwili wtargnięcia w zamieszkiwaną przez nas przestrzeń urządzeń mechanicznych napędzanych paliwami. Pierwsza była lokomotywa, wykorzystująca drewno, węgiel i wodę: „Pociąg, uważa Joseph Amato, przywiózł miasto do wsi, stał się miastem we wsi. Pociąg był heroldem nowych dźwięków, które zalały Amerykę: huku wielkich pieców, łomotu maszyn drukarskich, terkotu taśm produkcyjnych. «Pociąg przewodził parady nowoczesnych pojazdów, które miały pędzić przez nowoczesne życie. [...] Pociąg zapoczątkował akustyczną tyranię maszyny nad krajobrazem»”⁵. Oto historyczny dowód wspomnianej przeze mnie ekspansji „miejskości”.

Autor dziejów prowincjonalnej Ameryki, rozprawy opowiadającej wyłącznie o dźwiękach, nie zauważył, że pociąg w pieśniach czarnych mieszkańców amerykańskiego Południa z tyrańca przeistoczył się w niemal mityczny symbol wyzwolenia. Opowiada o tym niezliczona ilość bluesów i spiritualsów. Ślad tego znajdziemy także na płycie Boba Dylana zatytułowanej *Slow Train Coming* z tak zwanego chrześcijańskiego okresu jego twórczości⁶. Do treści tytułowej piosenki nawiązuje ikonografia okładki, a kompozycje czerpią pełnymi garściami ze wspomnianej tradycji muzycznej. Z fascynacji magią kolei wzięły się również takie kompozycje muzyków jazzowych, jak *Daybreak Express* Duke'a Ellingtona⁷, *Blue Train*⁸ Johna Coltrane'a czy *Night Train*⁹ Oscara Petersona. Dla dręczonych segregacją rasową i jej konsekwencjami Afroamerykanów z Alabamy czy którejś z Georgii parowóz był po prostu symbolem ucieczki i wyzwolenia. Dźwiękowy

³ Autorem tekstu piosenki *Downtown* jest Tony Hatch, a znalazła się ona między innymi na płycie Franka Sinatry *Strangers in the Night* (FS 1017) z roku 1966.

⁴ Zarówno sformułowanie „pejzaż dźwiękowy”, jak i jego rozumienie przejmuję od Raymonda Murraya Schafera (zob. R.M. Schaffer, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, tłum. S. Gleize, Éditions Wildproject, Marseille 2010).

⁵ G. Mak, *Śladami Steinbecka. W poszukiwaniu Ameryki*, tłum. M. Diederer-Woźniak, Czarne, Wołowiec 2014, s. 76. Mak wprawdzie streszcza poglądy Amato, a później go cytuje, co zaznacza znakiem cudzysłowu. Nie podaje przy tym jednak żadnego adresu bibliograficznego. W zestawieniu zamieszczonym na końcu książki pojawia się aż pięć pozycji Amato. Niestety, nie udało mi się ustalić, z której z nich pochodzi cytat.

⁶ B. Dylan, *Slow Train Coming*, Columbia, COL CD 32524, 1979.

Warto w tym miejscu wspomnieć postać Hanka Williamsa, który sytuuje się u początków tego właśnie nurtu. Williams wykonywał wiele pieśni z pociągiem w tytule, a także bez pociągu, ale bardzo wymownych w kontekście moich rozważań, na przykład (*I Heard That*) *Lone some Whistle*.

⁷ D. Ellington, *Daybreak Express*, RCA-Victor, LPV-506, 1964.

⁸ J. Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, BLP 1577, 1957.

⁹ The Oscar Peterson Trio, *Night Train*, Verve Records, V-8538, 1963.

obraz kolei przybierał formę muzyki programowej (jak *Daybreak Express*), objawiał się w postaci muzycznej aluzji (jak *Blue Train*), uobecniał się w subtelny hipnotycznym wzorcu rytmicznym (jak *Night Train*). Niemniej w kompozycjach tych przywołanie pozamuzycznego tematu odbywało się każdorazowo za pomocą środków czysto muzycznych. Dopiero następna fala nowoczesności, wraz z ideą muzyki konkretnej, sprawiła, że w kompozycji *Different Trains*¹⁰ Steve Reich po prostu „zacytował” prawdziwy parowóz, zresztą odpowiednio preparując autentyczny dźwięk, tak aby harmonizował on z brzmieniem wykorzystanych w utworze instrumentów i z tonacją całej kompozycji.

Skoło przemianie ulega środowisko dźwiękowe, w którym żyjemy, to analogicznemu procesowi podlega także nasze słyszenie. Niewątpliwie zachodzi tu sprzężenie zwrotne, opisywane przez ewolucjonistów jako proces adaptacji. Minęło kilka dziesięcioleci i pojawiła się muzyka odpowiadająca zmienionemu pejzażowi dźwiękowemu – parowóz przywiózł miasto do wsi wraz z całą gamą innych dźwięków, o których wspomina Amato, i już nigdy się z niego nie wyniósł. Zmiana, którą wprowadził, objawiła się w postaci muzyki nigdy dotąd niesłyszanej. Jej pojawienie się zepchnęło dawne formy muzyczne na margines kulturowego mainstreamu, skąd zresztą powróciły pod postacią tak zwanej muzyki tradycyjnej czy folkowej.

TEN HAŁAS BRZMI JAK PIOSENKA

Paul Proteus, bohater *Pianoli* Kurta Vonneguta, powieściowego debiutu znanego pisarza, w początkowej partii książki z uwagą wsłuchuje się w pracę maszyn fabrycznych. Ulegając urokowi sztucznego otoczenia akustycznego, zaczyna marzyć o muzyce, która mogłaby zostać skomponowana z hipnotyzujących go brzmień¹¹. Od czasu ukazania się powieści niejedna podobna temu kompozycja powstała. Nie zawsze inspirowana była przedsięwzięciami zakrojonymi na tak wielką skalę, nie zawsze daje się też odkryć bezpośredni dźwiękowy impuls, który skłonił kompozytora do sięgnięcia po papier nutowy. Tymczasem Duke Ellington już w roku 1940 przedstawił utwór *Harlem Air-Shift*¹² – rodzaj poematu dźwiękowego poświęconego architektonicznej osobliwości słynnej dzielnicy Nowego Jorku. Jak wyjaśnia autor monografii „Księcia”: „Muzyk starał się przekazać dźwiękami hałasy i zapachy unoszące się w *airshaft*, czyli – by użyć nomenklatury budowlańców – «kanale wentylacyjnym pionowym» harlemowskich domów czynszowych”¹³. Sam kompozytor tymi słowami objaśniał swój zamysł: „*Airshaft* to harlemowski świat w pigułce. Rozbrzmiewają awantury, snują się kuchenne zapachy... słysząc, jak sąsiedzi się kochają... jak ujadają psy dozorczy...”¹⁴. Te słowa przekonują, że muzyka ma moc utrwalania miejsc z ich aurą dźwiękową, że – z drugiej strony – miejsca mają także warstwę brzmieniową, inspirującą kompozytorów i wykonawców. „Lubię wsłuchiwać się

¹⁰ S. Reich, Kronos Quartet, P. Metheny, *Different Trains / Electric Counterpoint*, Elektra Nonesuch, 9 79176-2, 1989.

¹¹ Por. K. Vonnegut, *Pianola* (1952), tłum. W. Niepokólczycki, Zys i S-ka, Poznań 2007, s. 20n.

¹² Duke Ellington & His Orchestra, *Harlem Air-Shift / Five O'clock Drag*, His Master's Voice, E.A.3563, 1947.

¹³ J.L. Collier, *Duke Ellington*, tłum. A. Glondys, Amber, Warszawa 1996, s. 290.

¹⁴ Tamże.

w pewne dźwięki i odtwarzać je poprzez muzykę”¹⁵ – powiedział w jednym z wywiadów John Coltrane.

Zdarzały się i nadal się zdarzają inspiracje opisane w sposób dość wyczerpujący, wszelako ich bezpośredni związek z samą kompozycją bywa dla ucha przeciętnego melomana trudny do uchwycenia. „W restauracji usiedliśmy blisko wentylatora. W pewnym momencie ktoś zażartował, że ten hałas brzmi jak piosenka. Pośmialiśmy się trochę, bawiąc się tym pomysłem, i ani się obejrzeliśmy, powstał całkiem nowy kawałek”¹⁶. Do grona bawiących się należeli Ben Webster, Kenny Klook oraz – opowiadająca tę historię – Billie Holiday. Swoją udział w powstaniu piosenki *Some Other Spring* miał jeszcze między innymi Benny Goodman. Smutna ballada inspirowana dźwiękami wentylatora nie odniosła jednak sukcesu, nie trafiła w swój czas, za to dzisiaj jesteśmy dla niej łaskawsi. Rozszyfrowanie związku tej piosenki z okolicznościami jej powstania, przeprowadzone w kategoriach muzykologicznych, byłoby naprawdę fascynującym zajęciem.

MUZYKA I MIEJSCE

Rozdział „The Origins of Jazz” interesującej pracy Teda Goi *How to Listen to Jazz*, rozpoczyna się od uwagi: „Jazz jest nowoczesną muzyką miejską, która po raz pierwszy zaprzętnęła uwagę szerokiej publiczności w Nowym Orleanie na początku XX wieku”¹⁷. Mimo że autor nie rozwija tej myśli, skupiając się na innych składowych jazzu, w dalszej części książki wskazuje na wprost muzyczne (kulturowe) elementy inspirujące muzyków jazzowych: „Historycy muzyki zwracają uwagę przede wszystkim na wpływ bluesa i ragtime’u w ewolucji wczesnego jazzu, niemniej wiązka innych stylów i brzmień odgrywała ważną rolę w wykształceniu się tej ekscytującej nowej hybrydy. Pionierzy jazzu zwracali również uwagę na dźwięki wybrzmiewające w kościele, na dostojną muzykę sal koncertowych i oper, na popularną muzykę taneczną małych grup muzycznych”¹⁸. Szansę na doświadczenie całego tego dźwiękowego i stylistycznego bogactwa dawała jedynie kulturowo rozumiana przestrzeń miejska – współtworzona przez kościół, gmach opery bądź filharmonii, klub muzyczny czy zwykłą tancbudę. Chyba nie odbiegniemy zanedo od intencji wyśmienitego historyka muzyki, jeśli napiszemy, że jazz jest po prostu muzyką nowoczesnego miasta i, inaczej niż blues, nie ma swego odpowiednika wiejskiego (w literaturze przedmiotu blues dzieli się na odmianę „rural” i „urban”).

Już przywołane wcześniej kompozycje wskazywały na silny związek łączący jazz i miasto, które spełniało funkcję inspirującego środowiska akustycznego. Nie idzie, oczywiście, o bezpośrednie oddziaływanie miejskiego jazgotu na jazzową harmonikę czy rytmikę. Jednakże miasto ze swoimi nietemperowanymi dźwiękami, brzmieniami dalekimi od czystej artykulacji, plataniną różnych rytmów ośmielało jazzmanów do nadawania ich

¹⁵ Coltrane według Coltrane’a. Wywiady z Johnem Coltrane’em, red. Ch. DeVito, tłum. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2017, s. 240.

¹⁶ B. H o l i d a y, W. D u f t y, *Lady Day śpiewa bluesa*, tłum. M. Wróbel, Czarne, Wołowiec 2017, s. 122.

¹⁷ T. G o i a, *How to Listen to Jazz*, Basic Books, New York 2016, s. 73.

¹⁸ Tamże.

muzyce szorstkiego charakteru i kształtowania dźwięku w sposób daleki od estetycznych ideałów – do „ekspresji nie przefiltrowanej przez żadne reguły brzmienia”¹⁹.

Wedle Joachima Ernsta Berendta istnieje uchwytty związek między każdym rodzajem muzyki a miejscem jej powstania: Mozart należy do Salzburga, Grieg do Norwegii, a Strausowi do Wiednia. W przedmowie do książki *New Orleans. Jazzlife 1960*, która była owocem podróży autora po Stanach Zjednoczonych, odbytej wraz z fotografem Williamem Claxtonem, Berendt notował: „W rzeczywistości style i praktyki wykonawcze jazzu przynależą do poszczególnych miast i pejzaży, nawet jeśli muzyka [tam zrodzona] grana jest gdzie indziej”²⁰. Skomponowane dźwięki mają zatem zakodowane w sobie miejsce powstania; nie przez przypadek niemiecki muzykolog pisze dalej o wadze doświadczeń i zanurzeniu w zwykłe życie jako elementach znajdujących reprezentację właśnie w jazzie. Dalekim echem brzmia tu słowa wielu weteranów sceny, wskazujących nie tyle na umiejętności techniczne, ile na pewną sumę doświadczeń koniecznych do „opowiedzenia” zajmującej improwizacji.

Przywołane obserwacje stoją w sprzeczności z rozważaniami Wystana H. Audena nad pierwotnym związkiem muzyki i doświadczenia. Znakomity eseista i utytułowany poeta twierdził bowiem, że wyobraźnia muzyczna człowieka „ma niewielki związek ze zmysłowym doświadczeniem świata zewnętrznego”²¹, i cała wywodzi się z „bepośredniego doświadczenia własnego ciała”²², które wyposażone zostało w najbardziej pierwotny instrument – struny głosowe. Pogląd Audena opiera się w moim przekonaniu na fundamentalnym nieporozumieniu, implikuje bowiem tezę o izolacji ludzkiego ciała od otoczenia, to zaś oznaczałoby, że istoty ludzkie wiodą byt w pewnym sensie autonomiczny względem świata zewnętrznego i, co za tym idzie, że subtelne działanie ich zmysłów pozostaje bez istotnego związku z ich twórczością muzyczną. Sądzę, że studia nad historią i estetyką jazzu uświadamiają nam, jak daleki od prawdy był autor *Pogrzebowego bluesa* (*Funeral Blues*)²³.

PRZEDSTAWIĆ MUZYKĘ – SFOTOGRAFOWAĆ JAZZ

Sztuki wizualne, poczynawszy od anonimowych fresków w antycznych willach, poprzez dzieła Grünewalda, aż do prac Picassa, przedstawiają grających muzyków. W sztu-

¹⁹ J.E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, tłum. S. Haraschin, J. Panek, W. Panek, PWM, Kraków 1979, s. 150.

²⁰ W. Claxton, J.E. Berendt, *New Orleans. Jazzlife 1960*, Taschen, Hongkong 2006, s. 15. Książka obejmuje jedynie część materiału zebranego przez Claxtona i Berendta podczas ich czteromiesięcznej podróży po Stanach Zjednoczonych, którą autorzy odbyli w roku 1960. Obraz całości tego materiału, czy też jego imponujących rozmiarów wybór, dotyczący także innych miejsc, w których grany był wówczas jazz, można znaleźć w albumie *Jazzlife: A Journey for Jazz Across America in 1960* (zob. c i ż, *Jazzlife: A Journey for Jazz Across America in 1960*, Taschen, Hongkong 2010).

²¹ W.H. Auden, *Uwagi o muzyce i operze*, tłum. A. Tanalska, w: tenże, *Ręka farbarza i inne eseje*, wybór M. Sprusiński, J. Zieliński, PIW, Warszawa 1988, s. 350.

²² Tamże.

²³ Z Audenem, jeszcze za jego życia, polemizował Nat Hentoff, amerykański krytyk jazzowy, który w książce *The Jazz Life* (zob. N. Hentoff, *The Jazz Life*, Da Capo Press, Boston 1961) nawiązał do poglądów poety przedstawionych w poemacie *In Praise of Limestone* w słowach: „[music] can be made anywhere, is invisible, and does not smell” (por. tamże, s. 11).

ce abstrakcyjnej podejmowano próby wizualizacji samej muzyki, niekiedy wręcz określonego jej nurtu. Jako przykłady mogą służyć prace: *Composition in Grey: Rag-time*²⁴ Thea van Doesburga (z roku 1919), *Jazz*²⁵ Mana Raya (również z 1919) czy *Broadway Boogie Woogie* Pieta Mondriana (z lat 1942-1943)²⁶. Atoli jazz interesował zarówno abstrakcjonistów, jak i artystów przywiązanych do walorów widzialnego świata, starających się utrwalić je na płótnie czy innym materiale: Tadeusza Makowskiego, Jeana Dubuffeta czy Henriego Matisse'a. Również fotograficy kierowali uwagę ku muzyce i jej wykonawcom. Jazz, wraz z całą fascynującą otoczką, która mu towarzyszyła, wyjątkowo wcześniej pojawił się jako przedmiot ich zainteresowania.

Początkowo fotografowano jazzmanów pozujących przy świetle dziennym albo w studiach, gdzie stosowano oświetlenie sztuczne, rzadko natomiast utrwalano na fotografiach występy publiczne, co miało związek z ograniczeniami technicznymi. Wraz z ich przekroczeniem w połowie lat trzydziestych dwudziestego wieku (między innymi w rezultacie wynalezienia elektrycznej lampy błyskowej skoordynowanej z migawką), artyści zainteresowani magnetycznym urokiem nowej muzyki zwrócili swe obiektywy ku koncertującym na scenach instrumentalistom. Na jednym z pierwszych zdjęć tego rodzaju, reprodukowanym w albumie *The Jazz Image* widzimy Billie Holiday z przymkniętymi oczami wyśpiewującą słowa wstrząsającej pieśni *Strange Fruit*. Na drugim planie dostrzegamy towarzyszących wokalistce muzyków, wydobywających ze swych instrumentów dźwięki akompaniamentu. Pełna ekspresji scena – uchwycone spojrzenia i wyraz twarzy wykonawców, umiejętne operowanie światłocieniem – objawia kolektywny charakter jazzowego wykonawstwa, jedną z konstytutywnych cech tej formy sztuki²⁷.

Zdjęcia o tak intensywnej sile ewokacji specyficznie jazzowych jakości, publikowane w czasopiśmie i wykorzystywane w projektowaniu materiałów promocyjnych czy okładek płytowych, miały ogromny wpływ na postrzeganie samego jazzu. Prawdopodobnie można nawet powiedzieć, że zmieniły jego społeczny obraz i na nowo go ukształtowały. Być może czymś najbardziej specyficznym w tej odmianie fotografii było połączenie nowoczesnej elegancji z niespotykaną do tej pory w przestrzeni publicznej intensywnością ekspresji. Zdjęcia Louisa Armstronga przedstawiały schludnie ubranego pana, który w nieskrępowany sposób wyrażał towarzyszące jego grze emocje. Pierwsze występy Armstronga w Anglii komentowano, zwracając uwagę właśnie na jego sceniczny image. Belgijski poeta i krytyk muzyczny Robert Goffin pisał: „Jego twarz spływa potem jak u reprezentanta wagi ciężkiej, z ust bucha para. Trzymając trąbkę przez chusteczkę, pogrąża się w bolesnej katalepsji, z której nagle wyłania się niczym drapacz chmur, wystrzeliwuje w atmosferę, dmie jak opętany, a jego usta pokrywają się pianą”²⁸. Ta efektowna relacja z koncertu w londyńskim Palladium mogłaby stanowić językowy ekwiwalent historii opowiedzianych na fotografiach wielu innych muzyków

²⁴ Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork, USA.

²⁵ Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio, USA.

²⁶ Museum of Modern Art, Nowy Jork, USA.

²⁷ Zob. L. T a n n e r, *The Jazz Image: Masters of Jazz Photography*, Abrams, New York 2006, s. 11. Fotografie wykonał Charles Peterson w studiu Commodore Records w roku 1939.

²⁸ Cyt. za: T. T e a c h o u t, *Pops. Życie Louisa Armstronga*, tłum. P. Grzegorzewski, M. Wróbel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009, s. 153.

i solistów. A mówimy o czasach, w których wizerunki znanych jazzmanów ozdabiały okładki takich tygodników, jak amerykański „Time”.

Istnieje związek między fotografią a jazzem, ujawniający się w usytuowaniu obydwu tych dziedzin twórczości w strumieniu czasu czy też wobec niego. Otóż zarówno w fotografii, jak i w muzyce jazzowej czas stanowi tak czynnik artystyczny, jak i materię, w której realizuje się wypowiedź. W skrócie można by powiedzieć, że wykonujący zdjęcie musi wcześniej określić, czy chce w kadrze ruch zamrozić czy też oddać jego dynamikę. Aby ten wstępny cel osiągnąć, należy odpowiednio dobrać parametry ekspozycji, a jednym z nich jest czas – zatrzymanie w kadrze ekspresji grającego muzyka wymaga doboru odpowiedniego czasu naświetlenia. W ten sposób fotograf utrwala moment, w którym rodzi się muzyka – chwytą coś niepowtarzalnego, unikalnego, jedynego w swoim rodzaju. W odniesieniu do tych kategorii opisywana bywa również improwizacja jazzowa: rozwijający swą muzyczną myśl instrumentalista robi to w czasie rzeczywistym, co oznacza, że improwizacja powstaje „tu i teraz” – jest czymś jednorazowym, ulotnym, unikalnym. Dlatego mówi się, że wychodzący „na solo” jazzman przeobraża się w kompozytora, wykonawcę i improwizatora w jednej osobie. Tymczasem fotograf zajmuje miejsce jakby po drugiej stronie tego „tu i teraz”, a narzędzie, którym się posługuje, daje mu szansę intuicyjnego towarzyszenia muzykowi. Fotografia jazzowa ma zdolność odsłonięcia czegoś z magii jazzu, gdyż dzieli z tą muzyką pewien obszar artystycznej praktyki – łączy je momentalność determinująca proces twórczy. Na tej drodze swoje racjonalne uzasadnienie znajduje skojarzenie lakonicznego opisu jazzu przez Whitneya Ballietta jako „dźwięku zaskoczenia” („the sound of surprise”²⁹) z koncepcją „decydującego momentu” (w fotografii) Henri Cartiera-Bressona³⁰.

Niektórych mistrzów obiektywu nazwano wprost fotografami jazzu – całą ich listę przynosi książka Benjamin Cawthry *Blue Notes in Black and White: Photography and Jazz*³¹. Jeden z jej bohaterów, Roy DeCarava, zatytułował swój album *The Sound I Saw*, dodając doń podtytuł: *Improvisation on a Jazz Theme*³². DeCarava jest nie tylko autorem wszystkich zamieszczonych w książce fotografii, ale także ich układu oraz tekstu, który towarzyszy materiałowi wizualnemu. Można go zatem nazwać kompozytorem i wykonawcą tytułowej improwizacji. Na album *The Sound I Saw* składa się cykl stu dziewięćdziesięciu sześciu zdjęć wykonanych przede wszystkim w Harlemie oraz jego okolicy na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku³³. DeCarava nie zadowolili się portretami grających muzyków, zarejestrował także sceny z ich życia rodzinnego, wniknął w ich prywatność. Tego rodzaju fotografie zestawione

²⁹ Cyt. za: G o i a, dz. cyt., s. 203.

³⁰ Nie przez przypadek pojawienie się fotografii jazzowej zbiegło się z rozwojem nowoczesnego reportażu i tak zwanej street photography. Wielu artystów uprawiało z powodzeniem obydwa gatunki, a przywołać w tym kontekście można chociażby Lee Friedlandera, autora zdjęć do okładek płyt Ornette’a Colemana oraz obrazów Ameryki drugiej połowy dwudziestego wieku.

³¹ Zob. B. C a w t h r a, *Blue Notes in Black and White: Photography and Jazz*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.

³² Zob. R. D e C a r a v a, *The Sound I Saw: Improvisation on a Jazz Theme*, Phaidon, New York 2001.

³³ Zob. Ch. M a y, *How Roy DeCarava's Jazz Photographs Captured the Soul of Harlem and Influenced a Generation*, <https://thevinylfactory.com/features/roy-decarava-kahlil-joseph-fly-paper-harlem/>.

zostały z widokami ulic i chodników, podwórek i przejść, przeważnie zaniedbanych, niekuszących estetycznym powabem. W ten sposób jazz został uchwycony w jego środowisku naturalnym. Trudno nie doszukiwać się w dziele DeCaravy intencji odsłonięcia integralnego charakteru sztuki jazzowej, która w *The Sound I Saw* pozostaje niejako w organicznym związku z codziennością. Dostrzegam tę intencję choćby w obrazie Keny'ego Burella, znanego gitarzysty, którego widzimy z nowo narodzonym dzieckiem, bezpiecznie spoczywającym w jego ramionach, co pozostaje w uchwytnym związku z pełnymi wdzięku, czułymi improwizacjami muzyka, chociażby tymi z płyty *Midnight Blue*³⁴ z roku 1963.

Zestawiając wizerunki jazzowych artystów z obrazami harlemowskiej codzienności, DeCarava wydobył i utrwalił tytułowy dźwięk – uczynił go widzialnym. Artysta sprawił, że dźwięk ten zyskał wizualną reprezentację w postaci serii fotografii. Seria czy cykl, rodzaj fotograficznej opowieści, wizualnego eseju – gatunek ten nie był obcy DeCaravie. Uznanie przyniosła mu bowiem książka *The Sweet Flypaper of Life*³⁵ z roku 1955, której współautorem był znany afroamerykański poeta Langston Hughes. Album *The Sound I Saw*, wydany dopiero w 2001, również nie obywa się bez poetyckiego dopełnienia. Chociaż zdecydowanie dominuje w tej „improwizacji” obraz – fotografie pozbawione są podpisów! – to przemawia on do nas wzmocniony poetyckim komentarzem autora zdjęć. Pomyślana w ten sposób całość ma wywołać w odbiorcy wrażenie nie tyle odwołujące się do zmysłu słuchu, ile do jego kompetencji kulturowej – ma on, mocą mechanizmu ewokacji, w dziele, którego siłą formotwórczą stanowi właśnie improwizacja (kluczowy element jazzu), rozpoznać „jazzowość” jako taką. Jak napisał na okładce książki anonimowy autor komentarza: jest ona „w swojej formie i oddziaływaniu wydrukowanym ekwiwalentem jazzu”³⁶.

MIEJSKI ESTETYCZNY „FLOW”

Intermedialny przepływ, którego doświadcza odbiorca *The Sound I Saw*, umożliwia istotne właściwości samego jazzu. Ów gatunek muzyczny, jak żadna inna odmiana uporządkowanego materiału dźwiękowego, utrwala bowiem i przechowuje adres miejsca urodzenia. Właśnie ów czynnik stanowi uzasadnienie wyboru fotografii, które współtworzą niniejszy esej. Zabieg ten można nazwać kontekstualizacją jazzu – osadzeniem go w jego środowisku za pomocą medium innego niż dźwięk. Doświadczenie miasta wiąże się z następującymi w niewielkich odcinkach czasu zmianach perspektyw, widoków, ujęć, klimatów, nastrojów, zapachów, dominującego koloru skóry, a nawet języka. Moimi fotografiami, jak wielu wcześniejszymi, staram się uchwycić specyficzne jakości amerykańskiego pejzażu miejskiego, który okazuje się także środowiskiem nieobojętnym estetycznie. Seria tego rodzaju fotografii ma wywoływać u odbiorcy asocjacje z określonym uniwersum muzycznym.

Fot. 1. „Manhattan «atmosferyczny””, NYC 2017. Panorama miasta ujęta w ramę okna samochodu przejeżdżającego przez Robert F. Kennedy Bridge. Manhattan spowity

³⁴ K. Burrell, *Midnight Blue*, Blue Note, BST 84123, 1963.

³⁵ Zob. R. DeCarava, L. Hughes, *The Sweet Flypaper of Life*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.

³⁶ Tłum. fragm. – M.N.

w mgły, przykryty niskimi deszczowymi chmurami. Właśnie skończyła się jedna z obfitych letnich ulew. Opary odbierają blask kolorom, wytłumiają dźwięki – miasto tętniące drażniącym rytmem odsłania na jakiś czas inne oblicze. Słyszymy je w niespiesznych bluesach, w jazzowych balladach, w przygaszonym tłumikiem dźwięku trąbki, w szurających szczotkach perkusisty. Ujęcie miasta w ramy kojarzy się z kategorią sceniczności – na różny sposób określa ona każde z prezentowanych tu zdjęć.

Fot. 2. „Na tle – Dave Liebman Quintet”, NYC 2016. Sylwetki budynków wraz ze światłami, które widać za zespołem, nie stanowią sztucznie stworzonego tła. To nie plakat, tapeta ani specjalnie przygotowana grafika. Za panoramicznymi oknami położonego na wysokości piątego piętra „Dizzy’s Club” rozciąga się prawdziwa panorama środkowego Manhattanu. Miasto spełnia tu funkcję autentycznej scenerii, w której występują muzycy, a nawet stanowi wizualne przedłużenie klubu.

Fot. 3. „«Anthropologie» – Anthropologie”, NYC 2017. Przykład typowej street photography z jej nastawieniem na to, co niespodziewane. Być może tej właśnie odmianie fotografii najbliższe jest do idei improwizacji. Ceni się w niej gotowość „improwizującego” autora do chwytania w kadr nieoczekiwanych kombinacji elementów. Osoby, miejska zabudowa, przypadkowe nazwy i przedmioty składają się na niejasne symbole i metafory. Gdyby pójść za sugestią podsuwaną przez nazwę kultowego nowojorskiego butik – „Anthropologie” – wraz z uchwyconymi tu postaciami i ich gadżetami, można by stworzyć błyskotliwy socjologiczny esej. Miłośnik jazzu na jego ścieżkę dźwiękową wybrałby klasyczną kompozycję Charlie Parkera *Anthropology*.

Fot. 4. „W klubie – kontrabasista”, NYC 2017. Scena z klubu „The Smalls” – improwizuje John Hébert. Jazz wyrósł w środowisku miejskim, ale zasadniczo przejawia się w formach kameralnych. Jazzmani nie występują na stadionach, nie potrzebują ton sprzętu nagłaśniającego – wystarczy im przekształcona w klub piwnica albo zaplecze baru, gdzie niekiedy obywają się w ogóle bez mikrofonów i wzmacniaczy. Takie okoliczności umożliwiają nieomal bezpośredni przepływ emocji, doświadczenie interakcji między muzykami a publicznością.

Fot. 5. „Samotność pośród tłumu”, NYC 2012. Uchwycony w kontrastowym świetle rozdawca ulotek („Flash Dancers”). Za nim rwąca rzeka pojazdów – autobus z reklamą piwa, nowojorska taksówka z „N” na drzwiach, pierwszą literą nazwy miasta. Wzrok zmęczonego człowieka – pracującego na ulicy w jeden z pierwszych dni grudnia. Słońce nie poprawia mu nastroju. Opatulony w gruby szal, z czapką przykrytą kapturem, w rękawiczkach wypatruje innego ciepła. Bluesmani mawiają, że ich muzyka jest stanem duszy – „I’ve got the Blues”.

Fot. 6. „51st Street albo klucz wiolinowy”, NYC 2018. Stacja metra, na której najlepiej wysiąść, aby dostać się na ulicę 52 (informuje o tym tablica po lewej stronie). Wspominam o niej, gdyż na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dwudziestego wieku właśnie tam narodził się jeden z najbardziej wpływowych nurtów nowoczesnego jazzu – be-bop. W klubach przy ulicy 52 występowali Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk i wielu innych twórców. Dzisiaj po tych klubach nie ma śladu, a słynny „Birdland” znajduje się w zupełnie innym miejscu. Kształt, który przyjęła postać na ławce, wywołuje skojarzenie z nieco przekrzywionym kluczem wiolinowym. Człowiek-klucz ujęty w jednej z najbardziej intymnych ludzkich sytuacji – snu. Śni w miejscu, które sprawia wrażenie skrajnie nie-intymne, bo na peronie metra wielomilionowej metropolii. Zderzenie różnych emocjonalnych odniesień, niczym we wciągającej jazzowej kompozycji.

Fot. 7. „Brooklyn – Past and Present”, NYC 2014. Na tle bogatej faktury, współtworzonej przede wszystkim przez poziome i pionowe linie, pojawia się dynamiczna ludzka postać. Na tle motywów regularnych, powtarzalnych ujawnia się motyw nieregularny, dynamiczny. Rzecz uchwycona na jednej z brooklyńskich ulic, które zachowują pamięć o minionej już świetności. Opowiada o niej podniszczona fasada domu z czymś w rodzaju drewnianej – delikatna snycerka – podwójnej witryny. Być może był to kiedyś sklep. W oknach wiszą lampy jarzeniowe, które być może oświetlały kiedyś wyłożony towar. Dzisiaj wszystko popadło w ruinę: łuszcząca się farba odpada zarówno z elementów drewnianych, jak i żeliwnych. Nie sposób zajrzeć do środka – widok zasłaniają rolety i sporych rozmiarów flaga. Dziewczyna spogląda na telefon. – Dostała smsa? Maila? Wiadomość na Messengerze? Stare i nowe współistnieje przez moment, przenika się, wpływa na siebie nawzajem. Zjawisko znane z ciągle ponawianych interpretacji standardów z *The American Songbook*. Po te kompozycje sięgają nawet tacy awangardziści jak Anthony Braxton.

Fot. 8. „Aria w metrze”, NYC 2018. Niespodziewane spotkanie z muzyką w wielkim mieście. Grupa śpiewaków operowych prowadziła zbiórkę pieniędzy w pasażu jednej z dużych stacji metra. Śpiewak z fotografii wykonywał jakąś angielską pieśń – może coś Purcella. Na widok aparatu zareagował z sympatią i do śpiewu dołożył serię teatralnych gestów. Stałem się świadkiem improwizowanego z humorem przedstawienia. Donośnie brzmiał jego głos w otaczającym nas zgłębku. Głos z innej epoki, sprzed okresu, gdy lokomotywa wywiozła miasto na wieś.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Auden, Wystan Hugh. *Uwagi o muzyce i operze*. Translated by Anna Tanalska. In Auden, *Ręka farbiarza i inne eseje*, edited by Michał Sprusiński and Jan Zieliński. Translated by Anna Tanalska, et. al. Warszawa: PIW, 1988.
- Berendt, Joachim Ernst. *Od raga do rocka: Wszystko o jazzie*. Translated by Stanisław Haraschin, Irena Panek, and Wacław Panek. Kraków: PWM, 1979.
- Cawthra, Benjamin. *Blue Notes in Black and White: Photography and Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- Claxton, William, and Joachim Ernst Berendt. *New Orleans: Jazzlife 1960*. Hongkong: Taschen 2006.
- . *Jazzlife: A Journey for Jazz Across America in 1960*. Hongkong: Taschen, 2010.
- Collier, James Lincoln. *Duke Ellington*. Translated by Aleksander Glondys. Warszawa: Amber, 1996.
- DeVito, Chris, ed. *Coltrane według Coltrane'a: Wywiady z Johnem Coltrane'em*. Translated by Filip Łobodziński. Warszawa: Kosmos Kosmos, 2017.
- DeCarava, Roy. *The Sound I Saw: Improvisation on a Jazz Theme*. New York: Phaidon, 2001.
- DeCarava, Roy, and Langston Hughes. *The Sweet Flypaper of Life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

- Goia, Ted. *How to Listen to Jazz*. New York: Basic Books, 2016.
- Hentoff, Nat. *The Jazz Life*. Boston: Da Capo Press, 1961.
- Holiday, Billie, and William Dufty. *Lady Day śpiewa bluesa*. Translated by Marcin Wróbel. Wołowiec: Czarne, 2017.
- Huyssen, Andreas. *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2015.
- Lechoń, Jan. *Dziennik*. Vol. 3. Edited by Roman Loth. Warszawa: PIW, 1992.
- Mak, Geert. *Śladami Steinbecka: W poszukiwaniu Ameryki*. Translated by Małgorzata Diederer-Woźniak. Wołowiec: Czarne, 2014.
- May, Chris. "How Roy DeCarava's Jazz Photographs Captured the Soul of Harlem and Influenced a Generation." <https://thevinylfactory.com/features/roy-decarava-kahlil-joseph-fly-paper-harlem/>.
- Schafer, R. Murray. *Le paysage sonore: Le monde comme musique*. Translated by Sylvette Gleize. (Marseille:) Éditions Wildproject, 2010.
- Vonnegut, Kurt. *Pianola*. Translated by Waław Niepokólczycki. Poznań: Zysk i S-ka, 2007.
- Tanner, Lee. *The Jazz Image: Masters of Jazz Photography*. New York: Abrams, 2006.
- Teachout, Terry. *Pops: Życie Louisa Armstronga*. Translated by Piotr Grzegorzewski and Marcin Wróbel. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2009.

DYSKOGRAFIA / DISCOGRAPHY

- Burrell, Kenny. *Midnight Blue*. Blue Note: BST 84123, 1963.
- Coltrane, John. *Blue Train*. Blue Note: BLP 1577, 1957.
- Dylan, Bob. *Slow Train Coming*. Columbia: COL CD 32524, 1979.
- Ellington, Duke. *Daybreak Express*. RCA-Victor: LPV-506, 1964.
- Ellington, Duke, & His Orchestra. *Harlem Air-Shift / Five O'clock Drag*. His Master's Voice: E.A.3563, 1947.
- (The) Oscar Peterson Trio. *Night Train*. Verve Records: V-8538, 1963.
- Reich, Steve, (The) Kronos Quartet, and Pat Metheny. *Different Trains / Electric Counterpoint*. Elektra Nonesuch: 9 79176-2, 1989.
- Sinatra, Frank. *Strangers in the Night*. FS: FS 1017, 1966.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Maciej NOWAK – Miasto – jazz – fotografia

DOI 10.12887/32-2019-2-126-18

Esej poświęcony został konsekwencjom pojawienia się nowoczesnego miasta jako podstawowego środowiska, w którym rozwija się od ponad stu lat twórczość artystyczna. Autor wskazuje na konsekwencje tego zjawiska w dziedzinie mu-

zyki, skupiając się na jazzie. Następnie przechodzi do problemu możliwości reprezentacji wizualnej miejsc i muzyki w nich zrodzonej przez fotografię. Bliżej omawia twórczość amerykańskiego fotografa Roya DeCarvy.

Słowa kluczowe: miasto jako środowisko, jazz, fotografia, estetyka, proces twórczy

Kontakt: Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną, Wydział Humanistyczny, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: https://www.kul.pl/kontakt,art_7220.html

Tel. 81 4453052

https://www.kul.pl/pracownicy,art_143.html

<https://pracownik.kul.pl/maciej.nowak/dorobek>

Maciej NOWAK – The City—Jazz—Photography

DOI 10.12887/32-2019-2-126-18

The focus of the essay is the impact of the modern city as the fundamental environment for the development of art. The author outlines the consequences of this phenomenon, which has manifested itself for over a century now, for the creation of music, in particular jazz. Against this background, the author discusses the problem of the possibility of photography as visual representation of urban spaces, as well as that of the music created in them, and specifically analyzes the output of the American photographer Roy DeCarva.

Translated by *Dorota Chabrajka*

Keywords: the city as an environment, jazz, photography, aesthetics, creative process

Contact: Institute of Research on Religious Literature, Faculty of Humanities, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: https://www.kul.pl/kontakt,art_7220.html

Phone: +48 81 4453052

https://www.kul.pl/pracownicy,art_143.html

<https://pracownik.kul.pl/maciej.nowak/dorobek>