

Maciej NOWAK

## FILMOWANIE JAZZU Między dokumentem a dziełem sztuki

*Jednym z obrazowych przejawów improwizacji jazzowej jest kolektywność: muzyka ta powstaje w twórczym dialogu muzycznych osobowości oraz słuchaczy. Rozumiejący te sprawy filmowiec potrafi wydobyć „magię” jazzu ze składowych takiego wydarzenia, jak koncert muzyki improwizowanej. Umiejętne posługiwanie się językiem filmu, pamięć o publiczności, która w jazzie nie spełnia wyłącznie funkcji scenografii, słuchanie muzyki, tak aby skoordynować pracę kamer z granymi dźwiękami – to podstawa sukcesu.*

Listen to the film... watch the music<sup>1</sup>.

Jazz zaczęto fotografować wcześniej, a tylko nieco później zaczęto go filmować. Obydwie dziedziny sztuki rozwijały równoległe i wzajemnie na siebie oddziaływały. Rozwojowi kina towarzyszyła ekspansja jazzu<sup>2</sup>, tej pierwszej muzyki pop dwudziestego wieku. Wiele mówi na ten temat głośny serial Kena Burnsa *Jazz* z roku 2001. Obfitemu materiałowi ikonograficznemu pochodzącemu z początków wieku dwudziestego towarzyszy w tym dokumencie komentarz, wyjaśniający społeczne tło, na którym zrodziła się muzyka synkopowana. Naturalnie pierwsze rejestracje filmowe nie przypominają późniejszych nagrań całych koncertów. To raczej migawki-ciekawostki, zapewne wyświetlane w kinach przed zasadniczymi projekcjami, jakieś ówczesne fragmenty kronik filmowych.

### JAZZ I FILM

„Poważne” filmowanie jazzu od początku odbywało się w kontekście filmu artystycznego. Na pewno było tak w przypadku Duke’a Ellingtona, jedne-

<sup>1</sup> „Słuchać obrazu... oglądać muzykę” – hasło przewodnie jednej z serii wydawniczych francuskiego stowarzyszenia La Huit, które zajmuje się produkcją filmów poświęconych między innymi muzyce. Zob. <http://www.lahuit.com//>.

<sup>2</sup> Jednym z pierwszych udźwiękowionych filmów był obraz Alana Croslanda *Śpiewak jazzbandu* (*The Jazz Singer*, USA, 1927). Na pewnym plakacie reklamującym *Śpiewaka...* napisano: „The Story of Melody and Love”. Był to pierwszy pełnometrażowy film, w którym zsynchronizowano wypowiedzi postaci, muzykę i efekty dźwiękowe. Zob. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/302090/The-Jazz-Singer//>.

go z najważniejszych innowatorów muzyki dwudziestego wieku. Kompozytor i pianista pojawił się w studiach filmowych już w latach dwudziestych i od tego czasu bywał tam regularnie<sup>3</sup>. Na początku były to filmy muzyczne pojawiające się w salach kinowych zapewne nie w roli dania głównego, ale raczej przystawki. Te krótkie formy muzyczno-filmowe przypominają raczej współczesne wideoklipy niż pełnometrażowe rejestracje odbywających się na żywo koncertów. Trudno bez głębszych studiów rozstrzygnąć, czy fotografowana orkiestra faktycznie gra muzykę, którą słyszymy, czy też dźwięk został zarejestrowany niezależnie od obrazu i dodany na etapie postprodukcji. A ma to dla moich rozważań istotne znaczenie. Podobnie do wideoklipów znanych nam dzisiaj choćby z MTV (Music Television), te dawne jazzowe wykorzystywały nowinki techniczne, co świetnie ilustrują ostatnie sekwencje *Symphony in Black*<sup>4</sup> z roku 1935 (z udziałem Billie Holiday). Orkiestra Ellingtona trafiała także do filmów długometrażowych, jak choćby do *Belle of the Nineties*<sup>5</sup> z 1934 roku. Zazwyczaj udział muzyków w tego typu produkcjach sprowadzał się do krótkich epizodów<sup>6</sup>. Występ orkiestry stanowił tło dla akcji głównej, jak na przykład w obrazie *Anatomy of a Murder*<sup>7</sup> – choć do tego filmu Ellington napisał także ścieżkę dźwiękową, wydaną później na płycie jako oddzielny tytuł<sup>8</sup>.

### ZWIĄZEK Z TECHNIKĄ

Przed nastaniem ery wideo dostęp do zarejestrowanych filmów i koncertów był bardzo ograniczony. Uzależniony był od widzimi się redaktorów programowych stacji telewizyjnych. Wynalazek magnetowidu i kasety VHS sprawił, że pojawiły się zupełnie nowe sposoby dystrybucji tego typu wydawnictw. Zbiegło się to z rozwojem samej telewizji, zjawiskiem kanałów tematycznych, wśród których pojawiły się także te poświęcone wyłącznie kulturze (np. Mezzo czy Arte) – dużo miejsca zajmuje w nich muzyka. Ale chyba dopiero technologia DVD zmieniła podejście samych artystów i producentów do filmowania mu-

<sup>3</sup> Por. [L. E.], *Duke, Miles: Le choix sans l'embaras*, „Jazzman” 2008, nr 12, s. 29.

<sup>4</sup> *Symphony in Black. A Rhapsody of Negro Life*, USA, reż. F. Weller.

<sup>5</sup> Reż. L. McCarey.

<sup>6</sup> Z podobnym sposobem wykorzystywania jazzu mamy do czynienia także dzisiaj, na przykład w przypadku występu Cassandry Wilson w filmie *Rozgrywka* (*The Score*, 2001, reż. Frank Oz) czy Diany Krall w komedii *Życie i cała reszta* (*Anything Else*, 2003, reż. Woody Allen).

<sup>7</sup> USA, 1959, reż. O. Preminger.

<sup>8</sup> Bardzo trafnie oceniał tę muzykę Krzysztof Komeda: „Przykładem świetnej muzyki, jednak niefunkcjonalnej, jest muzyka Ellingtona do filmu *Anatomia morderstwa* Otto Premingera. Poza czołówką muzyka w tym filmie jest zupełnie niepotrzebna, nie spełnia żadnej roli” (wypowiedź kompozytora dla pisma „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2. Cyt. za: M. H e n d r y k o w s k i, *Komeda*, Wydawnictwo Miejskie w Poznaniu, Poznań 2009, s. 226).

zyki. Od momentu pojawienia się dysków z filmami zaczęto aranżować koncerty, specjalnie w celu ich zarejestrowania i wydania jako osobnego produktu.

Nowe możliwości techniczne w dziedzinie rozpowszechniania muzyki nie miały dla samego jazzu rewolucyjnego znaczenia. Korzystanie z nowoczesnych środków utrwalania i udostępniania sztuki wpisane jest bowiem w jego istotę. Od swych początków obywatel się on bez zapisu nutowego (co nie znaczy, że w ogóle z niego nie korzystał), a zatem uzależniony był od rozmaitych technik utrwalania dźwięku. Stefan Kisielewski opisał to zjawisko w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku: „Jazz nie zna nut, a improwizacje jego są niepowtarzalne – nigdy nie zagra się dwa razy tak samo. Toteż narzędziami rozpowszechniania jazzu są przede wszystkim płyta, taśma magnetofonowa, a także film, radio i telewizja. W rezultacie każdy, bezpośrednio, nawet u siebie w domu, na co dzień obcuje z wielkimi mistrzami jazzu”<sup>9</sup>. Między innymi właśnie z powodu niejako organicznego uzależnienia jazzu od zapisywania dźwięku archiwa pełne są nagrań pionierów tej muzyki (na przykład Scotta Joplina)<sup>10</sup>.

## ROZMAITOŚĆ

Obecnie liczba wydawanych płyt DVD i Blu-ray z jazzem jest ogromna i ciągle się zwiększa. Wśród ukazujących się tytułów przeważają nagrania historyczne. Są to albo niegdyś zarejestrowane koncerty, albo występy w audycjach telewizyjnych. W przypadku tych ostatnich odróżnić należy koncerty na żywo przed publicznością od aranżowanych w konwencji artystycznego programu bez udziału publiczności, ze specjalnie opracowaną scenografią czy oświetleniem. Zdarzają się też fabularyzowane reportaże z festiwali – jak film *Jazz on a Summer's Day* Berta Sterna z roku 1960. Obraz ten, poświęcony edycji festiwalu w Newport z roku 1958, ma swoje luźno związane „wątki”, które oplatają kolejne występy tak znanych artystów, jak Louis Armstrong, Thelonious Monk czy Anita O'Day<sup>11</sup>. Trafiają się także filmy poświęcone pojedynczym

<sup>9</sup> S. Kisielewski, *Perspektywy jazzu*, w: L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2008, s. 16.

<sup>10</sup> Wiele informacji na temat początków amerykańskiej fonografii zawiera książka Williama H. Kenneya *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory 1890--1945* (Oxford University Press, Oxford 1999).

<sup>11</sup> Sekwencje marynistyczne, które oddzielają fragmenty występów muzyków w filmie Sterna (premiera 28 marca 1960), być może zainspirowały spółkę Polański–Komeda do stworzenia „suity żaglowej” w *Nożu w wodzie* (premiera 9 marca 1962). Tak nazywa kilkunastominutową sekwencję filmu Polańskiego, błyskotliwie to uzasadniając, Marek Hendrykowski (por. M. Hendrykowski, *Modern jazz, czyli o „Nożu w wodzie”*, w: *Widziane po latach: analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk–Wydział Filozoficzno-Filologiczny, Poznań 2002, s. 133).

ważnym koncertom – na przykład *Miles Electric: A Different Kind of Blue*<sup>12</sup>, który szeroko opowiada o okolicznościach występu zespołu Milesa Davisa podczas festiwalu na wyspie Wight w roku 1970. Ukazuje się sporo filmów, które mają charakter monograficzny. W takim wypadku materiał koncertowy wykorzystywany jest jako ilustracja, gdyż w obrazach tych dominuje funkcja poznawcza – na przykład w filmach dokumentalnych: *Thelonious Monk: Straight, No Chaser*<sup>13</sup> czy *Trane Tracks: The Legacy of John Coltrane*<sup>14</sup>. Najbardziej rozpowszechnionym wydawnictwem stała się rejestracja koncertu bądź koncertów określonego wykonawcy, często podczas jakiejś ważnej imprezy – na przykład zapis koncertu kwartetu Enrico Rava *The Enrico Rava Quartet Live in Montreal*<sup>15</sup> czy serii koncertów zrealizowanych przez Thierry'ego Amsallema z festiwalu jazzowego w Montreux (obejmujący między innymi występy Charlie Mingusa i zespołu Weather Report). Osobnym gatunkiem filmów o jazzie i z jazzem w roli głównej są fabularne filmy biograficzne, na przykład poświęcony Glennowi Millerowi *The Glenn Miller Story*<sup>16</sup>, Charliemu Parkerowi – *Bird*<sup>17</sup> i Rayowi Charlesowi – *Ray*<sup>18</sup>.

#### ZE WZGLĘDU NA MUZYKĘ

Filmowanie jazzu, tak jak je tutaj rozumiem, odbywa się zawsze ze względu na muzykę; to ona stanowi punkt wyjścia, a obraz ma zmierzać ku wydobyciu właściwości w niej tkwiących. W związku z tym sam obraz to poniekąd wartość dodana, przy czym filmowanie może pewne jakości, nierozzerwalnie z muzyką związane, uwypuklić, ale może także muzyce po prostu zaszkodzić. W związku z tym ostatnim zjawiskiem Thierry Lepin zauważa, że najczęściej muzyka wymyka się z obrazu, a my, znudzeni nieudaną realizacją, wymykamy się wraz z nią<sup>19</sup>.

Lepin punktem wyjścia do swoich inspirujących rozważań uczynił zasadnicze pytanie: czy w ogóle potrzebne jest filmowanie jazzu? Mamy przecież z jednej strony możliwość odsłuchu muzyki z płyt czy z innych nośników dźwięku, a z drugiej strony, chcąc zaspokoić potrzebę kontaktu z żywą muzyką, możemy po prostu udać się na koncert. Krytyk wysuwa wiele zastrze-

<sup>12</sup> USA, 2004, reż. M. Lerner, Eagle Vision EV426047.

<sup>13</sup> USA, 1988, reż. Ch. Zwerin, Warner Home Video 11896.

<sup>14</sup> USA, 2005, reż. A. Kramer, Efor Films 2869049.

<sup>15</sup> USA, 2006, Universal Music LC 00699.

<sup>16</sup> USA, 1953, reż. A. Mann.

<sup>17</sup> USA, 1988, reż. C. Eastwood.

<sup>18</sup> USA, 2004, reż. T. Hackford.

<sup>19</sup> Por. Th. Lepin, *L'art et la manière*, „Jazzman” 2008, nr 12, s. 36.

zeń wobec sposobów filmowania jazzu, które streścić się dają w zarzucie pomijania aspektu scenicznego fotografowanej muzyki i braku zrozumienia jej specyfiki. Mimo wszystko odpowiada pozytywnie na postawione wcześniej pytanie. Lepin klucza do fortunnego filmowania muzyki upatruje w wypowiedzi Lucasa Belvaux, reżysera tego rodzaju obrazów. Sedno tkwi w powstrzymaniu się od cięcia muzyki, w trosce o to, by nie przeszkadzać jej w narzuceniu obrazowi jej własnego trwania<sup>20</sup>.

Zastanawiamy się tutaj nad sposobem uobecnienia muzyki poprzez strumień ruchomych obrazów, a ściślej nad tym, w jaki sposób fotografowanie wydobywa muzykę. Filmowanie jazzu ma bowiem wspomagać muzykę – oglądamy, aby lepiej usłyszeć. W tym zjawisku nie idzie zatem o proste rejestrowanie zdarzenia o charakterze artystycznym. Nie idzie o dokument, czyli reporter-skie sprawozdanie z miejsca akcji, lecz o takie utrwalenie muzyki, które wydobędzie jej specyfikę, doprowadzi do ewokacji właściwych jej jakości. A to staje się możliwe jedynie wtedy, gdy obcujemy z filmowym dziełem sztuki.

#### IMPROWIZACJA: MIĘDZY JAZZEM A OBRAZEM

Uświadommy sobie specyfikę sytuacji oglądania (słuchania) jazzu. Otóż dzieło musi zadowolić w takiej sytuacji przynajmniej dwa nasze zmysły: wzroku i słuchu. Na nic zda się źle sfilmowany koncert. Gdy widzimy na przykład tylko usta trębacza, palce pianisty czy wykrzywioną w ekstazie twarz perkusisty, a nie widzimy całości, czyli reszty muzyków, ich gry, czujemy się dezorientowani. Przedstawia się nam jakieś niesamowicie wyolbrzymione fragmenty, bez pamięci o reszcie i z pominięciem kontekstu. Taka obsesja zbliżeń klóci się z doświadczeniem, którego nabywa się podczas koncertów. Słuchając improwizujących muzyków, nawet w małym klubie, w intymnej atmosferze, nie widzimy nabrzmiałych krwią żył na dłoniach saksofonisty ani kropel potu, którymi sperliło się czoło bębniarza. A nawet, gdy to dojrzymy, to natychmiast możemy przenieść wzrok, zwiększyć dystans – zobaczyć i usłyszeć resztę. Odnoszę wrażenie, że nadmierne kadrowanie przy realizacjach DVD po prostu uniemożliwia nam słuchanie muzyki. Doznajemy wrażenia oddzielenia jej od obrazu. Nasza uwaga skupia się na zbliżeniach, które odwracają uwagę od dźwięków, a nawet odwracają uwagę od sztuki w ogóle. Zmieniamy się wówczas w widzów jakiegoś programu popularnonaukowego, na przykład traktującego o chorobach dermatologicznych. Widzowie wychowani na peerelowskich filmach oświatowych mogą mieć z tym jeszcze większe problemy. Te produkcje wielokrotnie ilustrowane były bowiem muzyką zbliżoną do jazzu cool. Nie-

<sup>20</sup> Por. tamże, s. 37.

odłącznym tłem dla rozmaitych narracji o obleńcach i rozmnażaniu się żab było swingujące w stylu Modern Jazz Quartetu – dyskretny wibrafon – combo.

Reżyser świadom filmowanego przedmiotu potrafi wydobyć jego piękno. Droga do tego wiedzie przez zrozumienie s p e c y f i k i j a z z u, w którego centrum stoi i m p r o w i z a c j a<sup>21</sup>. Przy czym, jak się wydaje, twórca filmu nie musi wcale być miłośnikiem jazzu. Bert Stern, twórca pomysłowego *Jazz on a Summer's Day*, nie był zdeklarowanym jazzfanem. Przyjechał do Newport zrealizować po prostu film o festiwalu, a jego obraz pozostaje nadal niedościgłym wzorem.

Thierry Lepin twierdzi: „Najbardziej trafną relację między jazzem a obrazem stanowi improwizacja. Najważniejszą zasadą kręcenia filmu jest spojrzenie w celu bezpośredniego ujęcia spontaniczności gestu i ruchu ciała”<sup>22</sup>. Oglądając improwizujących instrumentalistów, widzimy, że ten proces mocno angażuje pojedynczych muzyków, a także całe zespoły. Ciało poniekąd zespala się z instrumentem, którym włada muzyk. Ruchy, gesty, mimika, „taniec” z instrumentem oddziałują na pozostałych członków zespołu, a także na publiczność – jeśli taka jest – zgromadzoną na koncercie<sup>23</sup>. Udane filmowanie jazzu poszerza zatem wiedzę na temat improwizacji, poszerza świadomość tego, w jaki sposób przebiega to zjawisko w swym naturalnym środowisku. Widz utrwalonego fortunnie procesu improwizacji ma zatem okazję doświadczenia złożoności tego procesu, poprzez uchwycenie jego „socjologii”.

Jednym z obrazowych przejawów improwizacji jazzowej jest kolektywność: muzyka ta powstaje w t w ó r c z y m dialogu muzycznych osobowości oraz słuchaczy (nieco inaczej rozkładają się akcenty przy występach solowych). Rozumiejący te sprawy filmowiec potrafi wydobyć „magię” jazzu ze składowych takiego wydarzenia, jak koncert muzyki improwizowanej. Umiejętne posługiwanie się językiem filmu (operowanie planami, kadrowanie, ruch kamery), pamięć o publiczności, która w jazzie nie spełnia wyłącznie funkcji scenografii, słuchanie muzyki, tak aby skoordynować pracę kamer z granymi dźwiękami – to podstawa sukcesu.

<sup>21</sup> Refleksja nad filmowaniem jazzu z dwóch konstytutywnych dla niego składników, czyli swingu i improwizacji (zob. liczne wypowiedzi na ten temat Wyntona Marsalisa), zdecydowanie dowartościowuje improwizację. Zgodnie zresztą z najnowszymi trendami, w których coraz częściej muzyka ta rozumiana jest po prostu jako sztuka improwizacji, wyrosła i zakorzeniona w jazzie.

<sup>22</sup> L e p i n, dz. cyt., s. 37 (tłum. fragm. – M. N.).

<sup>23</sup> Nikolaus Harnoncourt wskazuje na somatyczny aspekt działania muzyki na człowieka, który – dodaję od siebie – objawia się w spojrzeniu: „Wystarczy przyrzeć się ludziom słuchającym muzyki, aby spostrzec, że pobudza ich ona do ruchu; aby usiedzieć spokojnie, bez poruszenia, trzeba się na tym skoncentrować. Ruchy pobudzone przez muzykę mogą stawać się coraz bardziej intensywne, aż po stan ekstazy” (N. H a r n o n c o u r t, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995, s. 17). Tylko jednak w jazzie pobudzeni słuchacze mają wpływ na sam przebieg akcji muzycznej.

## CAŁOŚĆ

Fortunne filmowanie muzyki umożliwia nam odbiór całości, którą stanowi wykonywana w czasie rzeczywistym kompozycja jazzowa. To jednak oferuje także zwykłe nagranie audio. Obraz zawiera i czyni widocznymi dodatkowe składniki tej całości. Są to osoby muzyków i wiążące je relacje (muzyczne na scenie). Obraz oddaje także coś, czego zaistnienie możliwe jest wyłącznie dzięki niemu: umiejętne filmowanie potrafi wydobyć materialność, czy wręcz cielesny aspekt muzyki. Podstawą do ewokacji tych jakości są przede wszystkim mimika i motoryka ciała ujmowane tak indywidualnie, jak i kolektywnie. Jazz ma bowiem – jak pisze Joachim Ernst Berendt – oprócz formy strukturalnej, również formę emocjonalną<sup>24</sup>. Pokazać ją może wyłącznie film, gdyż wyraża się ona w zachowaniu muzyków<sup>25</sup>. Rozpędzonych w improwizacji albo kontemplacyjnie na niej skupionych członków zespołu łączy wspólny rytm czy puls, wspólnie rozwijana „narracja” modelująca i modelowana przez rozwój muzycznej interakcji. Świetnie ilustrują to zapisy występów kwartetu Wayne’a Shortera, którego obecną muzykę określiłbym mianem intuicyjnie rozwijanej improwizacji. Wymaga ona od artystów dużego skupienia i reagowania na najmniejsze niuanse. W materiale wyemitowanym przez francuską telewizję M3, na który składał się zapis koncertu kwartetu Shortera podczas festiwalu Jazz à Vienne w roku 2003, obserwujemy, jak zostaje wciągnięta w ten proces także dostojna L’Orchestre national de Lyon, towarzysząca Amerykanom. Oglądając sfilmowany jazz, otrzymujemy okazję do zobaczenia i usłyszenia w jednej osobie kompozytora, aranżera, improwizatora i wykonawcy. Rzecz spotykana dzisiaj nieomal wyłącznie w jazzie.

Przykład realizacji z wykorzystaniem najnowszych osiągnięć technicznych – dynamiczny montaż, obraz z dwunastu kamer, wysmienity dźwięk – stanowi wykonanie przez The Norwegian Wind Ensemble pod batutą Marii Schneider programu z płyty Milesa Davisa *Sketches of Spain*<sup>26</sup>. Dzięki znakomitemu montażowi i wysmakowanym ujęciom powstaje wrażenie obcowania z całością rozbudowanej orkiestry, filmowanej z różnych miejsc. Widzimy w odpowiednich

<sup>24</sup> Por. J. E. Berendt, *Ein Fenster aus dem Jazz. Essayz. Portraits. Reflexionen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1978, s. 314. Wszystkie informacje z książki Berendta zawdzięczam Jarosławowi Mereckiemu.

<sup>25</sup> Naturalnie do tego typu zachowań zaliczają się także rozpoznawane przez zmysł słuchu okrzyki, wezwania i inne „interwencje” słowne. Jeśli realizator nagrania audio wydobędzie te werbalne gesty, to można je potraktować także jako ślady owej Berendrowskiej formy emocjonalnej jazzu. Dobry tego przykład stanowi zapis koncertu kwintetu Charlesa Mingusa na festiwalu w Antibes (Charles Mingus & Eric Dolphy, *Immortal Concerts: Jazz Festival, Antibes, July 13, 1960*, Promo Sound 53013 (CD)).

<sup>26</sup> Arve Henriksen, Maria Schneider, The Norwegian Wind Ensemble, *One Night at The Opera: „Sketches of Spain”*, Nor Wind Records NWD072, 2009.

muzycznie momentach właściwe dla nich sekcje instrumentów w interakcji zarówno z solistą (trębaczem Arve Henriksenem), jak i z prowadzącą orkiestrę Marią Schneider<sup>27</sup>. Uwzględnienie w realizacji osoby prowadzącej zespół, wydobycie jej ruchu, gestykulacji wykraczającej poza zwykłe dyrygowanie, wydaje się pomysłem bardzo szczęśliwym. Widać osłuchanie i wsłuchiwanie się reżysera w muzykę. Schneider nie tylko bowiem prowadzi zespół, ale nieomal tańczy wokół pulpitu z nutami, ruchem ciała prowadzi muzyków i zarazem komentuje ich grę, poddając się płynącym dźwiękom. Odbiorca pozostaje z wrażeniem uczestniczenia w spektaklu, w którym ważna staje się także jego wizualna strona. Z ekranu przenika coś z atmosfery andaluzyjskich bodegas, w której raz lirycznej, to znowu dramatycznej grze towarzyszy taniec. Obraz przekazuje napięcie, jakie powstaje między improwizującym solistą (Henriksenem) a orkiestrą, która związana została partyturą i poddana woli dyrygentki (Schneider).

Spontaniczność to kategoria łącząca się nie tylko z improwizującymi muzykami, ale także – to osobliwość muzyki jazzowej – z publicznością<sup>28</sup>. Uchwycenie jej reakcji, które niekiedy mocno inspirują muzyków, stanowi istotne wyzwanie dla realizatorów. Nieporozumieniem jest „ustawianie” publiczności przed rejestrowaniem koncertu. Byłem świadkiem takiej sytuacji. Przed występem jednego ze znanych polskich pianistów poproszono publiczność o „odpowiednie” zachowanie, gdyż koncert miał być rejestrowany i później wydany w postaci płyty DVD. Powiedziałbym przewrotnie, że akurat w odniesieniu do jazzu pożądane są zachowania „nieodpowiednie”, czyli spontaniczne, wywołane przez muzykę i muzyką inspirowane.

Filmowanie uwypukla pewne aspekty jazzu docierające do słuchacza także w realizacjach audio, ale wydobywa też inne, które przekazuje wyłącznie obraz: ruch ciała, mimikę, „taniec”. Również ludyczność jazzu, tę pojawiającą się obok dźwięków czy ponad nimi, wyrażaną ciałem, relacjami między muzykami, potrafi przekazać wyłącznie obraz. Niekiedy jednak obraz odgrywa rolę wzmacniacza jakości, których już przedtem byliśmy świadomi. Tak jest z filmem poświęconym Theloniousowi Monkowi *Thelonious Monk: Straight, No Chaser*, w którym widzimy „dziecinnie” niezdarny taniec pianisty wokół instrumentu, jego ekscentryczne nakrycie głowy – zamierzona niezdarna dzie-

<sup>27</sup> Oryginalna aranżacja Gila Evansa, utrwalona na płycie Milesa Davisa *Sketches of Spain* (Columbia CS8271, 2009), stała się punktem wyjścia dla Marii Schneider, która stworzyła wraz z norweskimi muzykami rodzaj muzycznego remake’u (powtórnej realizacji) dzieła Evansa i Davisa. Warto nadmienić, że utwór *Solea* z tej płyty wykorzystany został przez Pedro Almodóvara w fabularnym filmie *Kwiat mojego sekretu* (*La flor de mi secreto*, Hiszpania, 1995).

<sup>28</sup> Temat publiczności jazzowej porusza między innymi Ed Van Der Elsken we wprowadzeniu *A Few Remarks About Young People and Jazz* do albumu fotografii *Jazz* (Edition 7L, Paris 2007; reprint wydania holenderskiego z roku 1959). Jest to album interesujących zdjęć sławnych jazzmanów (m.in. Milesa Davisa, Oscara Petersona czy Elli Fitzgerald), w których istotne miejsce zajmuje publiczność.



cinność czy ekscentryczność to jakości obecne już w jego kompozycjach. Na pewno do jakości wydobywanych przede wszystkim przez strumień obrazów należy sceniczny charakter muzyki synkopowanej. Gdy widzimy orkiestrę Woody'ego Hermana w programie angielskiej telewizji<sup>29</sup>, uświadomiamy sobie, że samo ustawienie muzyków zgromadzonych w studiu przed publicznością ma wymiar inscenizacyjny. Instrumentaliści w czasie trwania koncertu sięgają po repertuar gestów tyleż muzycznych, co scenicznych: dialogi, sprzeczki, komentarze na stronie czy indywidualne monologi na tle innych postaci.

Oczywiście nie każdy z jazzmanów postępuje w ten sam sposób. Jednym z najbardziej widowiskowych i zaskakujących swym zachowaniem instrumentalistów jest Keith Jarrett. Krążą legendy na temat jego wyczynów. Obecnie mamy okazję zobaczenia na płytach DVD wielu jego występów. Ich oglądanie bywa jednak szokiem: gdy dźwięki lirycznej ballady konfrontujemy z obrazem pianisty konwulsyjnie wijącego się nad klawiaturą i wydającego z siebie na przemian chrapliwe, to znów piskliwe pomruki, stajemy przed trudnym do rozwiązania dylematem z pogranicza estetyki odbioru i psychologii show-biznesu.

## STRONA LUDZKA

Strona ludzka jazzowej muzyki improwizowanej, jej k o m p o n e n t h u m a n i s t y c z n y, na pewno odsłania się wyraźniej przy oglądaniu niż przy słuchaniu. I nie myślę wyłącznie o tym, że po prostu przez pięćdziesiąt czy sześćdziesiąt minut widzimy grających ludzi. Bo widzimy coś więcej – zostajemy dopuszczeni do świata interakcji, w których muzyka ta się rodzi. W sali czy w filharmonii trudno nam niekiedy dostrzec drobne gesty, uważne wsłuchiwanie się muzyków w siebie. Świadomy realizator potrafi podpowiedzieć widzowi pewne rzeczy, a nawet je przed nim odsłonić, choćby to, kto z kim aktualnie wchodzi w dialog – Miles Davis mawiał, że wykonując solo, zawsze gra z perkusistą, nastawiony jest na dialog z nim, na inspirację idącą od jego strony. Zatem dobrze sfilmowany jazz odsłania nam coś z istoty tej muzyki. Ba, uczy nas jej odbioru.

Jednym z najpiękniejszych dokumentów, który właśnie dzięki swoim walorom artystycznym uznany może być za filmowe dzieło sztuki, jest sfilmowany koncert septetu Milesa Davisa na wyspie Wight (z roku 1970). W filmie *Miles Electric: A Different Kind of Blue* Carlos Santana ten występ słusznie nazywa arcydziełem. Świetnemu obrazowi towarzyszy bardzo dobrej jakości strona dźwiękowa, na co także chciałbym zwrócić uwagę. Widzimy tutaj, jak wiele znaczył w muzyce Davisa pojedynczy dźwięk: użycie takiego, a nie innego tonu czy frazowania zmieniało przebieg muzycznej akcji. A występy zes-

<sup>29</sup> *Jazz Icons: Woody Herman Live in '64*, Naxos 2.119016, 2009.

połu twórcy *Bitches Brew* składały się w tym czasie z otwartych odcinków, które swobodnie przechodziły jedne w drugie, nieco na kształt klasycznej suity. Następstwem części i ich dramaturgią kierował „tu i teraz” sam Davis, na którego muzyczne gesty reagowali partnerzy. Przejmujące wrażenie robi ujęcie samotnego Milesa. Kadr został tak skomponowany, że widzimy skupionego na grze muzyka stojącego prawie na krawędzi sceny – tłem staje się dla niego wielotysięczny tłum słuchaczy<sup>30</sup>. Temu obrazowi towarzyszy jedyny liryczny moment całego koncertu. Całość przypomina o samotności tego muzyka, o jego trudnym, pełnym konfliktów życiu, co wedle niektórych krytyków przekładało się na grę trębacza, ewokującą jakość egzystencjalnie rozumianej samotności. Ale – dodam od siebie – koncert na wyspie Wight odejmuje tej jakości zarówno odcień dramatycznego smutku, jak i – także możliwy – sentymentalnego rozpamiętywania. Na pewno zawdzięczamy to odczucie obrazowi – świetnie utrwalonemu występowi całego zespołu.

Wpisany w jazz element zaskoczenia, nieprzewidywalności czyni z każdego koncertu wydarzenie, czyli coś niepowtarzalnego. To w sposób radykalny odróżnia jazz zarówno od muzyki klasycznej, jak i od rocka czy popu. W tych rodzajach muzyki idzie przede wszystkim o to, aby odegrać coś, co zostało wcześniej napisane, utrwalone i znane publiczności oraz wykonawcom. Nie ma wielkiej różnicy, czy wykonuje się *Rapsodię węgierską* Franciszka Liszta, czy *Bohemian Rhapsody* grupy Queen. Dlatego występy gwiazd muzyki pop zamieniają się w gigantyczne przedstawienia, w które zaangażowane są setki osób i tony sprzętu<sup>31</sup>. Dzieje się tak między innymi po to, aby nieomal dokładnemu odgrywaniu znanej z płyt muzyki przydać zdecydowanie odmiennych okoliczności. Natomiast wolność w wykonywaniu klasyki czy stopień zaskoczenia, na jaki pozwolić sobie może wykonawca, ograniczony jest przez pojęcie i praktykę interpretacji. Zasłużony wykonawca muzyki dawnej tak pisał na ten temat: „Rzadko się zdarza, by wielokrotnie wykonywane dzieło poruszało w wykonawcach jakieś całkiem nowe struny. Na ogół gra się je w bardzo podobny sposób, czasem nie tak dobrze. Piękne wykonania pozostają w naszej pamięci, ale niczym istotnym nie wyróżniają się spośród wszystkich pozostałych”<sup>32</sup>.

## WTÓRNA AKTUALNOŚĆ I ODBIORCA

Oglądamy i słuchamy czegoś, co nie ma statusu fikcji, co nie zostało uprzednio zaplanowane ani wyreżyserowane – sytuacja odmienna niż w tak zwanym

<sup>30</sup> Festiwal rockowy na wyspie Wight miał zgromadzić około sześciuset tysięcy ludzi.

<sup>31</sup> Zob. liczne relacje z tras koncertowych zespołów typu The Rolling Stones, U2 czy Radiohead.

<sup>32</sup> N. H a r n o n c o u r t, *Dialog muzyczny. Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, tłum. M. Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1999, s. 96.

filmie artystycznym<sup>33</sup>. Sfilmowany koncert kiedyś miał faktycznie miejsce, był zdarzeniem realnym, a obecnie – już wtórnie – odbywa się na naszych oczach. W obrazie pozostaje ślad jednorazowości, tak charakterystyczny dla dziedziny sztuki, której fundament stanowi improwizacja. Związek z autentycznym dzianiem się kiedyś, co określić chciałbym jako wtórną aktualność<sup>34</sup>, wydaje mi się czymś dla oglądania sfilmowanego jazzu istotnym.

Wtórna aktualność nie dotyczy wyłącznie faktu pojawienia się na ekranie obrazu i dźwięku w głośnikach. Potrzebny jest jeszcze ten ktoś po drugiej stronie, czyli odbiorca. Dopiero on ustanawia relację ponownej aktualności, stając się – na mocy własnych aktów intencjonalnych – uczestnikiem całego wydarzenia i jego adresatem. W pewnym sensie dochodzi tutaj do sytuacji, którą Walter J. Ong w odniesieniu do mediów nowoczesnych nazywał wtórną oralnością<sup>35</sup>. Oderwanie w kontakcie z muzyką tego, co obejmowane wzorkiem, od tego, co uchwytnie słuchem, nastąpiło wraz z pojawieniem się technik rejestracji dźwięku i jego przekazu na odległość. Umożliwiły to dopiero wynalazki fonografu i radia. Wcześniej muzykę zawsze się również oglądało, a nawet w niej uczestniczyło (przykładem może być taniec czy spontaniczne dołączanie się do jam session). Jak mówi Joachim Ernst Berendt, przeżycie muzyczne jest przeżyciem totalnym i filmowanie jakoś to wskrzesza<sup>36</sup>.

Odbiorca zasiadający przed telewizorem (monitorem, ekranem) zajmuje pozycję obserwatora i uczestnika. Jako „trzecie oko”, obserwuje zarówno muzyków, jak i publiczność, widząc dużo więcej od niej, a niekiedy i dużo lepiej od niej słysząc. Jego sytuacja zbliżona jest do tej, w której znajduje się widz utrwalonego na taśmie filmowej spektaklu teatralnego. Zdecydowanie bliżej mu jednak do postawy uczestnika (świadka) wydarzenia niż do jego bohatera, zatem jego wirtualne miejsce jest po stronie publiczności. Choć fortunna realizacja uwzględnia istnienie publiczności w wydarzeniu, jakim jest koncert jazzowy, to przecież nie ze względu na nią powstała.

Widz słuchający koncertu w domowym zaciszu poprzez udostępniony mu obraz łatwiej, bo naocznie, doświadcza wewnętrznego bogactwa jazzu. Dobra realizacja doprowadza do wizualizacji zjawiska interakcji, która stanowi fundament tej muzyki w każdym momencie jej przebiegu. Wpatrując się w występ kwartetu Wadady Leo Smitha<sup>37</sup>, widzimy jego „życie wewnętrzne”, które

<sup>33</sup> Zob. R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 299-316.

<sup>34</sup> Rozumiem przez to terażniejszość uchwyconą przez filmowców, artystycznie przygotowaną i gotową do intencjonalnego zaistnienia, czyli ponownego ukonstytuowania.

<sup>35</sup> Zob. zbiory pism Waltera Jacksona Onga: *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii* (tłum. J. Japola, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992) i *Osoba – świadomość – komunikacja* (tłum. J. Japola, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010).

<sup>36</sup> Por. Berendt, dz. cyt., s. 305.

<sup>37</sup> *Eclipse: Wadada Leo Smith Golden Quartet*, Francja, 2007, reż. J. Goldstein, La Huit EDV1489.

natychmiast przekłada się na muzykę. Podobnie jest z większym aparatem wykonawczym. Dopiero wgląd w relacje między muzykami Chicago Tentetu Petera Brötzmanna, kontrolowane nie tylko przez lidera, uświadamia nam, jak przemyślaną konstrukcję stanowi muzyka tej grupy, często odbierana w wersji audio jako zgiełkliwa i chaotyczna<sup>38</sup>.

Na oczach słuchającego widza spełniają się słowa producenta muzycznego Michaela Cuscuny, który tak charakteryzował sytuację sztuki jazzowej: „W przeciwieństwie do innych artystów jazzman nie tworzy sztuki w domu, lecz przed publicznością oraz pod wpływem chwili. Nie ma żadnego wentylu bezpieczeństwa, jego dzieło jest poddane natychmiastowej ocenie”<sup>39</sup>. Odbiorca widowiska muzycznego także dopuszczony zostaje do owego procesu weryfikacji, ale – tak wygląda jego sytuacja – dostrzega również tamtą, wcześniej zarejestrowaną reakcję publiczności na przebieg akcji muzycznej.

Od strony poetyki – konstrukcji obrazu – filmu miejsce widza wyznacza za każdym razem reżyser (twórca dzieła). Odpowiednio kreując obraz, przewiduje w nim odbiorcę. Tak rozumiany widz, jako wirtualny element filmowego dzieła sztuki, najczęściej zajmuje miejsce, które Lepin nazywa nieco żartobliwie „fotelem marzeń”. Dodam od siebie, iż najnowsze realizacje rzadko traktują ten „mebel” jako obiekt statyczny. Filmowany z dwunastu kamer koncert Norwegian Wind Ensemble, który prowadzi Maria Schneider, oglądamy zarówno z różnych punktów na scenie, jak i z łoży, znacznie od muzyków oddalonej. Mamy tu zatem do czynienia z klasyczną grą planami. Występów takich słuchamy – na szczęście – z jednego miejsca, dźwięk (mikrofon) nie podąża bowiem za obrazem (kamerą). Muzyka podawana jest statycznie<sup>40</sup>, co wprowadza ucho i oko w stan pewnego konfliktu, jednak najczęściej niezauważalnego. Z tego wykreowanego miejsca odbiorca ogarnia całość niedostępną przed zrealizowaniem gotowego filmu.

## EWOKACJA

Proste uwiecznienie muzyków przy pracy nie stanowi przezroczyściego medium, nie jest oczywistym świadectwem, które daje bezpośredni wgląd w rzeczywistość<sup>41</sup>. Dokument określić można jako sprawozdanie z miejsca akcji.

<sup>38</sup> Nawiązuję do koncertu, który miał miejsce podczas festiwalu Europa Jazz du Mans, zarejestrowanego przez telewizyjny kanał Mezzo (realizacja Jean-François Lebossé, emisja w styczniu 2008).

<sup>39</sup> Wypowiedź w filmie *Jazz Kena Burnsa*, odcinek 12: *A Masterpiece by Night* (tłum. fragm. – M. N.).

<sup>40</sup> Dynamiczność (zmiennność) obrazu dźwiękowego i synchronizowanie go z ruchem kamery dopuszczalne, a niekiedy pożądane jest w realizacjach dokumentarnych czy reportażowych.

<sup>41</sup> Por. uwagi na temat rozumienia fotografii w: J. B e r g e r, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 72n.

Filmowanie bywa jednak sztuką, zatem przekracza granice prostej sprawozdawczości. Dokument (wyłącznie) dotyczy jazzu (tak jak dotyczy sportu, polityki, historii), natomiast dzieło sztuki filmowej ewokuje jazz w jego istotnych aspektach<sup>42</sup>.

Filmy poświęcone jazzowi różnią się między innymi ze względu na dominujący w nich punkt widzenia na muzykę. I tak obraz, w którym uwaga skupiona zostaje na wybitnym soliście, wydobywa aspekt wirtuozowski czy gwiazdorski jazzu. Ciekawe wnioski nasuwa tu porównanie dwóch filmów poświęconych triu amerykańskiego pianisty Keitha Jarretta. O ile w nagraniu z roku 1993<sup>43</sup> demokratycznie filmowany był cały zespół, o tyle w rejestracji z roku 1985<sup>44</sup> uwaga skupiona została na pianiście (raczeni jesteśmy nawet ujęciami jego obuwia). Warto zauważyć, że obydwie koncerty odbyły się w Tokio, a co o wiele ważniejsze, zrealizował je ten sam reżyser, Kaname Kawachi. W przypadku filmów poświęconych występom artystów na festiwalach muzycznych można wyróżnić obrazy skupione na pojedynczym koncercie (na przykład *Charles Mingus Live at Montreux 1975*<sup>45</sup>) i takie, które występ starają się osadzić w szerszym kontekście, na przykład historycznym (na przykład *Miles Electric: A Different Kind of Blue*). Wyjątkowy na tym tle pozostaje obraz *Jazz on a Summer's Day* Berta Sterna. Reżyser oddał w nim coś z atmosfery czy ethosu jazzu, ujmując rzecz w aspekcie społeczno-socjologicznym. Fotografując publiczność w jej intymnych zachowaniach, wybierając pojedyncze osoby, aby uchwycić indywidualne reakcje na muzykę, stworzył całą galerię tymczasowych bohaterów; zapadają nam w pamięć: blondynka w słomkowym kapeluszu i czerwonym swetrze, dżentelmen w ciemnych okularach, wełnianej marynarce i kapeluszu w kratkę, nocny tancerz w tweedowym garniturze i wielu innych. Ta galeria postaci zostaje następnie wtopiona w tło innych uczestników festiwalu<sup>46</sup>. Stern nie pominął przy tym szerzej pojętego otoczenia, w jakim rozgrywał się festiwal w Newport – jeden z najważniejszych w historii muzyki jazzowej. Część dzienna filmu ma bowiem fragmenty, w których muzyka spełnia funkcję tła dla obrazów spoza stadionu, na którym ustawiono scenę: zabawy w wo-

<sup>42</sup> W rozumieniu ewokacji korzystam z koncepcji poezji wypracowanej przez Stefana Sawickiego. Badacz ten rozumie poezję jako sztukę językowej ewokacji jakości i wartości pozajęzykowych.

<sup>43</sup> Keith Jarrett, Gary Peacock, Jack DeJohnette, *Live in Japan 93/96*, ECM 1772710, 2008.

<sup>44</sup> Keith Jarrett, Gary Peacock, Jack DeJohnette, *Standards*, Eagle Vision EREDV277, 2001.

<sup>45</sup> USA, 2004, reż. Th. Amsellem, Eagle Vision 3022223.

<sup>46</sup> Jako komentarz mogą służyć tutaj słowa Stefana Kisielewskiego: „Jazz jest kolektywny i jednostkowy, standardowy i indywidualny, masowy i intymny”. Jazz – wedle niego – przynależy bowiem do nowego modelu kultury: „kultury przystosowanej do epoki masowości, w której żyjemy, a jednocześnie kultury wyrosłej z potrzeb, pragnień i dążeń każdego «prywatnego», również bezimienne-go jej odbiorcy” (Kisielewski, dz. cyt., s. 16).

dzie, taniec dziewczyny na dachu, sceny z komicznym kelnerem, któremu „wybuchają” butelki piwa, krążąca po uliczkach stara limuzyna z muzykami – obrazy te ewokują stronę ludyczną jazzu. Filmowanie regat odbywających się w czasie trwania festiwalu przywołuje wolnościowy, romantyczny potencjał tej muzyki. Sceny nocne tymczasem zdają się ewokować inną stronę jazzu, tę bluesową, ciemną, nawet bolesną. Przy okazji warto zauważyć, że w koncertach dziennych, „swingowych” występują raczej muzycy biali, natomiast w nocy nieomal bez wyjątku czarni, z przypominającym początki jazzu Louisem Armstrongiem i jego źródła Mahalią Jackson (pieśniarką gospel). Większość scen z udziałem koncertujących muzyków filmowana jest spod sceny, z punktu widzenia publiczności. Nie dostajemy się „między” instrumentalistów, nie śledzimy ich współpracy. Reżysera zdaje się to nie interesować. To spojrzenie z zewnątrz osiąga kulminację podczas nocnego występu Mahalii Jackson. W pewnym momencie podczas ostatniej pieśni artystka filmowana jest z dalekiego planu, znajduje się jakby na końcu odwróconej lunety – biały punkt otoczony gęstym mrokiem. Nadaje to obrazowi sensy nieomal symboliczne. Wszystkich tych rzeczy nie usłyszymy nawet na najdoskonalszej ścieżce dźwiękowej<sup>47</sup>.

#### ELEMENT LUDZKI

Wydaje się, że najprostszą odpowiedzią na pytanie, co wnosi oglądanie muzyki jazzowej do życia duchowego jej miłośnika, powinna przybrać postać pleonazmu: bliższa staje mu się sama j a z z o w o ś ć j a z z u. Otrzymujemy szansę – odmienną niż przy samym słuchaniu – doświadczenia pewnych jakości tej muzyki, inaczej do doświadczenia niemożliwych. Trochę to podobne do stanu, w jakim znajdujemy się po udanym koncercie. Wracamy do domowego zacisza, nastawiamy płytę i wydaje się nam, że teraz słuchamy inaczej, w rezultacie słyszymy inaczej, w inny sposób odbieramy muzykę. Staje się ona dużo mniej abstrakcyjna: nabiera „ciała” i znajduje miejsce w przestrzeni, staje się sytuacją dużo bardziej osobową. W ten sposób za pośrednictwem coraz doskonalszej techniki dochodzi do ocalenia i spotęgowania elementu ludzkiego w sztuce.

<sup>47</sup> Z tego samego festiwalu, tylko z innego dnia, pochodzi nagranie sekstetu Milesa Davisa *Miles Davis At Newport 1958* (Sony Music CK 852022, 2001). Jedyne otwierająca płytę zapowiedź Willisa Conovera stanowi ślad miejsca i czasu, w jakich zostało dokonane nagranie.