

Michał Grzegorzewski

Socjologiczne oblicze jazzu

Pisma Humanistyczne 3, 235-248

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SOCJOLOGICZNE OBLICZE JAZZU

„... Czyż trąbka nowoorleańskiego Murzyna nie byłaby przed Sądem Ostatecznym najlepszym rzecznikiem ludzkiej niedoli?”.

Anonim (połowa XX wieku)

Jazz jest fenomenem, bo za fenomen może uchodzić fakt, że na pozór prymitywne muzykowanie murzyńskiego wieśniaka, przez niecałe sto lat kulturowej ekspansji i nieposkromionego samorozwoju muzycznej formy urosło do rangi społecznego architekta zbiorowych gustów, animatora stylów życia i sposobów myślenia, ludzi będących adresatem kultury masowej. Właśnie jej najsilniejszy nośnik, czyli współczesna muzyka rozrywkowa, jest niezaprzeczalnie mniej lub bardziej pośrednio sprzęgnięta z jazzem, który razem z własnymi protoplastami jest prazródłem stylów uprawianych dzisiaj w swych skomercjonalizowanych wydaniach na globalnej scenie potężnego biznesu muzycznego. Jazz narodził się pod koniec XIX stulecia w Ameryce, co już wiele mówi o jego genetycznym charakterze, plecionym misternie przez etniczno - obyczajową specyfikę Nowego Świata.

Korzenie jazzu, a raczej jego dziadka, bluesa, leżą w glebie udeptanej setkami niewolniczych stóp. Przewiezienie Murzynów do Ameryki i zdegradowanie ich do maszyn zbierających bawełnę, nie pozbawiło ich wrodzonego poczucia pulsacyjnego rytmu i synkopowej akcentacji, trzonów afrykańskiej muzyki. Charakterystyczne systemy tonalne wciśnęli oni w europejskie skale, tworząc tym samym innowacyjną jakość - ludową muzykę Afroamerykanów. Monotonne zawołania i prymitywne, zrytmizowane formy muzyczne typu *worksongs*, *field hollers* i *spirituals*, stworzyły podwaliny pod bardziej zaawansowanego rozwojowo

bluesa. Na plantacjach obok tytoniu, dojrzewały owoce murzyńskiej uczuciowości – erupcja smutku, poczucia beznadziei, ale i radości z rzeczy zupełnie prozaicznych. Muzykowano zarówno podczas pracy na polu, jak i w trakcie krótkich chwil wytchnienia późnym wieczorem, ale muzyka ta pełniła różne funkcje. W trakcie pracy stawała się wspólnym mianownikiem, porozumieniem na odległość, swoistego rodzaju galeryjskim bębniem, wyznaczającym rytm i mechanizującym wykonywane czynności. Najsilniejszy z pracujących intonował pieśń, niejako kolportując na innych własną energię i zmuszając grupę do utrzymania wspólnego taktu pracy. Często *worksongs* czy tzw. polne zawołania, budowano na schemacie question - answer, lider wyśpiewywał pytanie, reszta wspólnie odpowiadała, tym samym aktywnie uczestnicząc w danej sytuacji. W niewielu chwilach wolnych od pracy, muzyka rozwijała się nadal. Narodził się blues, często instrumentalny, gitara, harmonijka czy inny tani instrument urozmaicały wypowiedź bluesowego pieśniarza. Prosty zarówno w swej formie jak i treści blues, dzięki swej autentyczności, zaspokajał potrzeby artystyczne czarnych. „Blues to sztuka, która korzeniami tkwi w życiu jej twórców i z niego czerpie soki potrzebne do swego rozwoju”¹ - napisał historyk muzyki Paul Oliver. Tutaj na plan pierwszy wysuwa się społeczny wymiar zjawiska. W latach 50-tych i 60-tych dwudziestego stulecia, biali ze szczególnym zacięciem sięgnęli po czarną sztukę i choć od strony komercyjnej odnieśli sukces, to na polu artystycznym połamali zęby. Bluesy w ich wykonaniu nie były, jak to określają czarni, „mellow” - miękkie, dojrzałe, soczyste. Decydujące znaczenie ma tutaj kulturowy autentyzm ukuty przez warunki życiowe czarnych w niewoli czy później w gettach. Strukturalnie rysuje się tu podział na czarny plebs i biały „Olimp”. Joachim Berendt pisze: „Nie znam żadnego autentycznego i nieskażonego bluesa, w którym nie można by natychmiast stwierdzić, że jego wykonawca należy do proletariatu. Śpiewanie bluesów przez arystokratów jest sprzecznością samą w sobie. They don't have the blues. W nich nie ma bluesa”².

Historia jazzu bierze swój początek w momencie zetknięcia się murzyńskiego niewolnika z kościołem chrześcijańskim, na obszarze, któ-

¹ Maria Jurkowska „Cały ten Jazz”, Warszawa 1990, s.87

² Joachim Ernst Berendt „Od Raga do Rocka-wszystko o jazzie”, przeł. S. Haraschin, Kraków 1979, s.173

rego wybujała negro - amerykańska prostota w interpretacji treści biblijnych. Jej nośnikami stały się muzyczne kadencje - *spirituals* i *gospels*, będące religijnymi odpowiednikami bluesa. Afrykańska obrzędowość z pomocą chrześcijańskiego systemu metafizycznych wyobrażeń, dokonała udanej reanimacji gorącej wyobraźni poetyckiej czarnych. Owinęli oni wielopokoleniową martyrologię w szatę sakralnej pieśni, dając wyraz swym prośbom oraz dziękczynieniu, skierowanym do bardzo bezpośrednio pojmowanego Boga. Powstał tym samym nowy ceremoniał, oryginalna forma nabożeństwa, którego kipiąca żarliwość idąca w parze z muzycznym spontanem, spowodowałyby atak serca u niejednego purytanina. Coniedzielny obrzęd stał się ogniwem scalającym murzyńską społeczność, zaspokajał potrzebę przynależności i poprzez ekstatyczne *katharsis* utrzymywał właściwą higienę psychiczną wiernych. Kościół dawał pierwszy muzyczny szlif późniejszym artystom, zapewniał pierwszy kontakt dziecka z pełną wiary pieśnią rodziców. Charyzmatyczny kaznodzieja wraz z zasiadającą za perkusją czy organami czarną zakonnicą, wcielali się w rolę afrykańskich szamanów, podsycając, ale i ukierunkowując zbiorowe szaleństwo.

Po zniesieniu niewolnictwa i zaniku systemu murzyńskich społeczności plantacyjnych, pozycja socjalna Afroamerykanów nie uległa gruntownej poprawie. Zaczęli oni, w poszukiwaniu pracy, emigrować do dużych miast, tam w ramach segregacji rasowej osiedlali się w gettach. Takim miastem był Nowy Orlean, który w wyniku meandrów historii, stał się bulgoczącym kotłem kulturowej zupy, zawierającej w sobie całą litanię komponentów pochodzących z różnych stron świata. Artystyczna mieszanina, bagienne usytuowanie oraz wszechobecna bieda, tworzyły specyfikę miasta. Wystarczy dodać do tego zatrważająco rozwiniętą przestępczość, prostytutkę i rekordowo nabrzmiałą korpucję, a tworzy się niezbyt optymistyczny wizerunek. Ale nawet na tych przedpolach piekła, było coś, co łączyło ludzi dawało im zapomnienie, oraz własny skromny udział w tworzeniu sztuki. Tym czymś była publicznie uprawiana muzyka i jej równie ważny partner – taniec. Muzyką tą był jazz, instrumentalny, żywiołowy, zbiorowy, dzięki dogodnościom klimatycznym grany na ulicach. Cały Nowy Orlean powleczony był jazzem, gościł on na weselach i na pogrzebach, w kościołach, na piknikach i w parkach. Każdy aspekt ludzkiego życia w jakiś sposób spleciony był z wszechobecnym jazzowym pulsem. James Collier, autor biografii Louisa Armstronga napisał: „Dla czarnych muzyka była

szczególnie ważna, bowiem ci ubodzy i źle wykształceni ludzie, nie znali zbyt wielu sposobów rozrywki. Nie czytali powieści ani poezji, gdyż większość z nich w ogóle nie umiała czytać. Nie znali malarstwa ani nie korzystali z opery, teatru czy baletu, ponieważ zakazywano im wstępu do muzeów i sal widowiskowych. Nie mieli radia, telewizji, kina, czasopism. Wszystko to, wyższych i niższych lotów, odgrywające tak ważną rolę w naszym życiu, było w ich kulturze nieobecne. Mieli tylko muzykę, którą tworzyli, i - w mniejszym stopniu tańce, które tańczyli. W nieuchronny sposób muzyka, zastępując telewizję, radio, stała się dla nich niezmiernie ważna³. Taniec, podobnie jak muzyka, był częścią składową nowoorleańskiej ulicy, zastępował sport i konsolidował społeczność. Biali tańczyli w jakimś celu, muzyka dostarczała jedynie tła dla towarzyskich i fizycznych kontaktów, bardzo zresztą oficjalnych, zracjonalizowanych i zdystansowanych. Murzyni traktowali go jako przyjemność samą w sobie, sztukę dla sztuki metamorfozy własnego ciała w instrument, przełożenia ładunku emocji świata dźwięku na unaoczniony świat ruchu. Prostota, indywidualizm i bezpośredniość, stały się fundamentalnymi założeniami czarnego tańca. Podobnie jak jazz, nowoorleański taniec był finezyjną hybrydą, nie tracącą bynajmniej czasu na wikłanie się w genealogiczne spory, a wykorzystującą spontaniczną energię zwolenników do intensywnego samorozwoju. Nocne kluby o nagannej reputacji, wypełnione podпиты muzykami, złodziejami i szukającymi zarobku prostytutkami, skupiały ludzi potrzebujących azylu od ciężkiej całodniowej pracy. Wielu z nich prowadziło podwójne życie rzemieślników, którzy zerwawszy okowy nudy własnej profesji, wieczorami wyciągali z szafy klarnet, puzon czy trąbkę. Otrząsając się z przeciętniactwa, przeobrażali się z tuzinkowych fryzjerów lub szewców w gorącokrwistych wyrazicieli zbiorowych emocji, przelamujących talentem i werwą własny muzyczny analfabetyzm. Integracja w takim mieście jak Nowy Orlean, była sposobem umożliwiającym życie w standardowych wymiarach miejskiego splotu interesów jednostek bądź całych grup. Nowoorleańska mapa struktury społecznej na początku XX wieku, przedstawiała powierzchnię gęsto poszatkowaną etnicznie, kulturowo oraz ekonomicznie. Przepaść pomiędzy starą miejską kulturą hiszpańsko – francuską a murzyńską ludnością stanowi najogólniejsze z ogólnych rozgraniczeń. Sieć pomniej-

³ James Lincoln Collier „Louis Armstrong”, przeł. M. Jabłoński, Warszawa 1997, s.13

szych tworzy chociażby wewnętrzne zróżnicowanie kultur o rodowodzie europejskim, ale przecież także część kolorowa nie była monolitem. Tworzyli ją miejscowi Murzyni jak i ich rasowi krewniacy, napływający do Nowego Orleanu z różnych agrarnych obszarów amerykańskiego południa, nie mówiąc już o śladowych ilościach przedstawicieli innych ras⁴. Obok rasowej biegunowości, dość silnie utrzymywała się świadomość przynależności klanowej, pielęgnowanej od pokoleń i stanowiącej ważną rodzinną wartość. Z wyjątkiem okresu napływu czarnych, ruchliwość nowoorleńczyków była niewielka, dominowało przywiązanie do więzów krwi, wspólnoty sąsiedzkiej i zawodowej. Na początku XIX stulecia istniała oryginalna jak na ówczesne warunki, warstwa wolnych Murzynów, których to potomkowie zrodzeni w wyniku często pozamażeńskich eskapad Francuzów - Kreole, dzięki jaśniejszej cerze awansowali społecznie gdyż status socjo - ekonomiczny był wprost zależny od udziału białej krwi. Murzyni pochodzenia czysto amerykańskiego, pogardzani zarówno przez swych skoli-gaonych z białymi krewnych jak i samych białych, pozostali na ubo-czu towarzyskich kręgów kreolsko - europejskich, wchodząc tym samym w skład negroidalnej biedoty. W sferze muzyki rozbrat był również wyraźnie zauważalny i choć nie przybierał tak dramatycznych rozmiarów to rzutował na sposób interpretacji jazzu. Grupy kreolskie, ściśle związane z francuskim tradycjonalizmem, zaadoptowały stricte francuski klarnet i czerpiąc inspiracje z kunsztu białych muzyków, grały jazz krystaliczny i sprawny technicznie. Czarni jak heban twórcy z proletariackich dzielnic odpowiedzieli wzmożoną żywiołowością, wlewając w swą muzykę narkotyczne uniesienie i nieokiełznany witalizm, tuszując braki w teoretycznej edukacji. Czarne jazz-bandy nie miały bynajmniej monopolu na ukwiecanie nowoorleańskich ulic jaz-zowymi aranżami. Nader często naprzeciw siebie stawały grupy złożo-ne wyłącznie z czarnych lub wyłącznie białych jazzmanów, rozpoczynając uliczną szermierkę na dźwięki, jako swoisty wyraz rasowej rywalizacji, często kończącej się kolektywnym obijaniem instrumentami głów przeciwników. Arbitrem konkursu stawała się okoliczna ludność, gwiazdami i aplauzem wyrażająca swoją wolę oraz ochoczo uczestni-

⁴ Stanisław Brodzki „Czarny problem USA”. Warszawa 1968. Państwowe Wydawnictwo Naukowe

cząca zarówno w części artystycznej jak i tej mniej podniosłej, lecz wymagającej twardych pięści.

Szczególnej okazji do ekspresyjnych wynurzeń, dostarczał półtora-miesięczny nowoorleański karnawał Mardi Gras, obyczaj przywleczony przez miłujących splendor i barwne korowody Francuzów. Nowy Orlean jako odosobniona wyspa tolerancji na amerykańskim morzu południowego zaciętrzewionego rasizmu przymknął konserwatywne oko na udział kolorowych w miejskich Dionizjach, przemilczając ich afrykańskie ceremoniały i orgiastyczne tradycje Voodoo. Oczywiście jest to, że nie wszyscy mieszkańcy bogatych białych dzielnic wraz z kreolskimi gentlemanami, przyklasnęli żarliwie tej egzotycznej jak na Amerykę eklektycznej koncepcji, lecz po wojnie secesyjnej pozostawało im tylko zabarykadowanie się na sześć tygodni w swych arystokratycznych domostwach. Specyfikę karnawału opisał Blesh: „Dzień i noc procesje i pochody przeciągają ulicami, wypełnionymi rozbawionym, rozkrzyczanym tłumem. W poniedziałek wieczorem przedmieście Algiers zza rzeki urządziła wspaniałą paradę wodną: niezliczone barki obwieszane lampionami i pełne dekoracji, płyną wolno wśród ogłuszających fanfar, ryku syren, gwizdów z leżących w porcie parowców. We wtorek rano ruszają na miasto karnawałowe stowarzyszenia. Na ich czele prowadząc za sobą tłumy Murzynów z uboższych dzielnic, wkracza od strony New Basin Canal sam Zulu, król Afryki: pochód jego posuwa się od strony portu, a Canal Street i NorthRampart Street rozbrzmiewają dźwiękami orkiestr ulicznych, jakich nie słyszało nigdy żadne miasto na świecie... . W godzinę później pojawia się bez maski Rex, potomek starego King Cole i Terpsychory, Król Karnawału i Radosnego Nieładu: otrzymuje on klucze miasta i od tej chwili bezmierny tłum masek, maszkar i kostiumów rozlewa się po ulicach. Według starej tradycji maski muszą być zdjęte wraz z zachodem słońca. W wigilię Środy Popielcowej rozpoczyna się ostatni korowód spod znaku Camusa, boga Radości i Upojenia – przez wąskie, cieniste uliczki Starego Miasta płyną symboliczne żywe obrazy, jadą wozy z Bitwą pod Cavadonga i z dworem hiszpańskiego kalifa w Kordobie... I co za muzyka wokoło! Jakby złocona słońcem, urzekająco krzykliwa – miedziane dźwięki rozlegają się dniem i nocą wśród odwiecznych balkonowych domostw, odbijają się echem od zacisznych romantycznych dziedzińców, łącząc się w podrywające melodie prastarych marszów: High Society, Panama, Gettysburg March, If I ever cease to love... Słuchając tych marszów, które w

wykonaniu białych orkiestr pułkowych odznaczają się tylko wojskową precyzją, zaś w murzyńskiej interpretacji objawiają się naraz w niepowtarzalnej krasie ekscytującego, synkopowanego rytmu – dochodzimy olśnieni do samych źródeł jazzu”⁵.

Innym obyczajem przeszczepionym z francuskiej kulturowej gleby do bujnie zachwaszczonego nowoorleańskiego ogródka stały się tzw. „funerals” – umuzykalnione obrzędy pogrzebowe, w rozumieniu czarnych ujazzowane. Zmarłemu w ostatniej drodze obok smutku najbliższych, towarzyszyły sentymentalnie nabrzmiałe refleksyjnym chłodem stare spiritualsowe motywy, rytmizujące marsz konduktu i dające upust emocjonalnemu napięciu. Do momentu złożenia ciała obecnych otulała filozoficzna zaduma misternie snuta przez kornet, klarnet i trąbkę, po opuszczeniu murów cmentarza, w drodze na stypę wzmagał się puls bębna, zaostrzała partia puzonu, cały jazz-band zachęcał żalobników do tańca. Serce nowoorleańskiej ceremonii pogrzebowej stanowił dualizm nastrojów i zachowań - serce raz bijące w takt kontemplacyjnej harmonii, za chwilę wybija tętno oszałamiającego tańca krewnych i znajomych chowanego.

Obok jazzowych, ulicznych pojedynków, pogrzebów i karnawału, jazz żył również w pomieszczeniach: tancbudach, domach schadzek, pospolitych knajpach jak i w restauracjach. Zarząd miasta starając się ukrócić rozpustę, a przynajmniej usunąć ją z oczu, co bardziej rozwiniętych moralnie obywateli, w 1899 roku wyznaczył niewielki obszar, który skupiając na swoim terenie wszystkie podejrzane lokale rozrywki, stał się obyczajowym śmietnikiem Nowego Orleanu. W krótkim czasie awansował on do rangi ojczyzny wszelkiego typu ladacznic, nożowników, rozmytych alkoholem lub wypalonych kokainą robotników, szukających damskiego towarzystwa marynarzy i różnego kalibru muzyków. Dzielnica ta od nazwiska pomysłodawcy Josepha Story`ego powszechnie zwana „Storyville”, będąca zarówno wylęgarnią muzycznych sław jak i często ich cmentarzyskiem, wewnątrz była rozgraniczona rasowo. W części białej, raczej rzadko można było spotkać Murzyna, chyba, że pełnił on jakąś szczególnie ważną funkcję. Istniały dwa białe burdele specjalizujące się w serwowaniu czarnych usług, ale zwykle swymi wdziękami handlowały tam kobiety jedynie z domieszką czarnej krwi. Wielu białych erotycznych eksploratorów odczuwających

⁵ Leopold Tyrmand za Bleshem w „U brzegów jazzu”. Kraków 1957, s.156

ochotę na pierwszoligowy czarny seks, zapuszczało się w odmęty murzyńskiej części „Storyville”, ryzykując często życiem gdyż strzelaniny i burdy z użyciem noży uchodziły za chleb powszedni. Własnoręcznemu wyhodowaniu amoralnego wrzoda na i tak już nie najzdrowszym nowoorleańskim ciecie, towarzyszyła silnie poparta ekonomicznie argumentacją elit wysysających niebotyczne sumy z rozpasanej swawoli popółstwa. Równocześnie te same elity stanowiły obsadę rad miejskich, w których to rękach leżała chęć całkowitego ukrócenia bądź cichego podsycania procederu. Leopold Tyrmand pisze: „Faktem jest, że przez wiek XIX rozpusta stanowi w Nowym Orleanie całą dziedzinę, a więc: formę działalności gospodarczej, potężne środowisko socjalne, koloryt lokalny, przedmiot patriotycznej dumy, nawet czynnik polityczny. Sfer polityczne są w niej zainteresowane ekonomicznie, nie mówiąc już o pełnym udziale w jej urokach, nowoorleańscy notable czerpią grube zyski i obfite przyjemności z potajemnego patronatu nad zorganizowaną sprężystością frywolnością, szanowni armatorzy i adwokaci finansują lub są finansowani przez sławne domy publiczne, gazety nie skąpią tchnących fantazją aluzji dochodowym swawolom, starający się o wpływy politycy nie lekceważą wpływów przywódczyni półświatka na masy wyborców. Zwycięstwo Północy w wojnie secesyjnej było pierwszą skazą na niezmaconym dotąd firmamencie; trzydzieści następujących po nim lat stanowi powolną, lecz nieustającą ofensywę ducha jankeckiego purytanizmu na Południu”⁶. W 1917 roku konserwatywni piewcy surowości obyczajów, odnieśli sukces w batalii o duchowe uzdrowienie miasta zamykając nowoorleańskie pandemonium i przyczyniając się do masowej emigracji dzielnicowej hałastry związanej z amputowaną właśnie branżą rozrywkową. Wzmózona ruchliwość ludności spowodowana była, obok likwidacji „Storyville”, kruszącym się prestiżem ekonomicznym miasta. Pod koniec XIX wieku transport rzeczny, będący dotąd siłą napędzającą rozwój kapitałowy miasta, stał się mało konkurencyjny wobec rozrastającej się sieci kolei żelaznej, która łącząc inne miasta odebrała Nowemu Orleanowi prymat w handlu bawełną, cukrem i żywym inwentarzem. Pozbawieni środków utrzymania jazzmani wyjeżdżali do Nowego Jorku, Luizjany, Georgii i do utożsamianego we wczesnych latach dwudziestych z rajem Chicago. Czarni emigrowali nie tylko z Nowego Orleanu, ale z całego południa gdzie

⁶ Leopold Tyrmand „U brzegów jazzu”, Kraków 1957, s. 180

ich pozycja społeczna spadła w wyniku rozwoju technologicznego farm, które przewyższały konkurencyjnością zacofane gospodarstwa Afroamerykanów. Prężnie rozwijający się na południu przemysł obsadzony wykwalifikowaną kadrą białych fachowców oferował niewykształconym czarnym jedynie najcięższe prace za nieproporcjonalnie małe wynagrodzenia. Północ natomiast cierpiała na głód siły roboczej i co ważne, duże miasta tam zlokalizowane zwiększały anonimowość i tym samym szansę na mniejsze natężenie represji na tle rasowym. Razem ze skromnym dobytkiem uchodźcy z Południa przywieźli swą kulturę i swój jazz. To właśnie Chicago przejęło z godnością spuściznę artystyczną Nowego Orleanu dodając do niej własny twórczy dorobek. Chicagowscy Murzyni stanowili największą i najlepiej zorganizowaną w owym czasie czarną społeczność na kuli ziemskiej, choć nadal często biedną i wyzyskiwaną to w porównaniu z południowymi stanami lepiej usytuowaną. Charakter struktury mieszczańskiej bardziej plastycznej i z większą możliwością przepływu pomiędzy warstwami niż w Nowym Orleanie, powodował możliwość awansu dla ludzi przedsiębiorczych nie skrzepowanych sztywną nowoorleańską klanowością. Generalnie zasada ta dotyczy białych mieszkańców Chicago, chociaż zdarzały się kariery Murzynów święcących tradycyjnie sukcesy na gruncie muzyki, której egzotyka determinowała, w oczach białych, jej komercyjną atrakcyjność. Jazz w Chicago zmienił swą celowość porzucając czysto rozrywkowe aspiracje na rzecz uproduktowania i zaistnienia na konsumenckim rynku. Wynalezienie i upowszechnienie gramofonu oraz radia spowodowało zmianę rodzaju relacji muzyka – odbiorca na bardziej pośrednie, ale przez to popularniejsze. Lubujący się w technicznych nowinkach bogaci biali Amerykanie stali się adresatami radiowych audycji oraz nabywcami płyt; dwóch najważniejszych kolporterów będącej wówczas na topie muzyki czarnych wykonawców. W latach dwudziestych XX wieku zaszły na siebie dwie tendencje kulturowe, które skomercjonalizowały muzykę jazzową. Od dłuższego czasu rosnące zainteresowanie czarnym folklorem, skupiło się na elemencie, który silnie wyeksponowany wewnątrz tego folkloru i połączony z nowymi technicznymi narzędziami umasawiania, w białych rękach dalekowzrocznych biznesmenów, mógł stać się dojrną finansowo krową. Wykorzystali oni dobrą pogodę na zwodowanie w społecznym morzu potrzeb flagowej galery komercji napędzanej, twórczością czarnych artystów a dowodzonej przez białych dyktatorów mody. Wiedzieli oni,

iż siła negroidalnej kultury leży w jej niepowtarzalności, odrębności i przeciwstawie wobec bardziej lub mniej znanej białym Amerykanom kulturze europejskiej. Dokładniej rzecz ujmując w jej, nieskrępowanej więzami staroświeckiego rygoryzmu, zmysłowości. Postafrykańskie ociekające szalonym erotyzmem ceremonie, pełne nagości i pulsacyjnego rytmu tam-tamów kusily swą lubieżnością taktownych białych dżentelmenów, którym nie wypadalo z gołym torsem wić się w gorącym, śmiałym transie, ale którzy z płonącymi policzkami mogli obserwować rozwiązane harce czarnych wykonawców. Biali by utrzymać murzyńskie przedstawienia tzw. minstrelki, składanek tańca, piosenek i skeczy a samym oglądając je zachować zdrowe obyczajowo oblicza, degradując Murzynów do roli zacofanych duchowo „dzikusów”, odzyskiwali moralną równowagę. Czarnoskóry poeta James Welton napisał: „Pieśni Murzynów i cała ta moda, znana pod nazwą < coon >, wypełniały część rozrywkową na rozmaitych zlotach towarzyskich, pełnych pieczonych kurczaków, wieprzowych kotletów, oraz rozpalonych do czerwoności < mamusiek > i niezbyt wiernych < tatuśków >”⁷. W kręgach elit finansowych bądź intelektualnych w dobrym tonie leżało żywe zainteresowanie murzyńską subkulturą, raczenie swych uszu jazzem, którego jakoś w wyniku częstych tandetnych podróbek fabrykowanych przez zwykle kapele taneczne, diametralnie spadła. Okrojenie jazzu z muzycznego arcyzmu bynajmniej nie spowodowało redukcji poziomu zasłuchania amerykańskiej burżuazji w jazzowe dźwięki, gdyż lwia ich część nie odróżniała jakościowej muzyki od szablonowo preparowanych imitacji hojnie serwowanych przez liczne stacje radiowe. Lata dwudzieste to renesans formy bluesowej, która dzięki kilku wybitnym i silnie promowanym artystom, oraz szerokiemu uśmiechowi białej publikki w stronę czarnej sztuki, osiągnęła szczyt popularności. Po raz pierwszy w historii tego gatunku na klubowy występ czarnego wykonawcy spieszyły gromady białych Amerykanów. Co ważne kilka czarnych śpiewaczek jak np. Bessie Smith powszechnie tytułowana Cesarzową Bluesa, zdobyła ogromne uznanie kontynuując dzieło zapoczątkowane przez jej nauczycielkę Gertrudę „Ma” Rainey, mianowicie nadania bluesowi wiejskich podwórek rangi miejskiej sztuki. Jej zaledwie ośmioletnia kariera jest najlepszym przykładem na to, jak prestiż arty-

⁷ James Lincoln Collier za J. Weltonem „Louis Armstrong”, przeł. M. Jabłoński, Warszawa 1997, s. 78

sty uzależniony jest od szybko zmieniających się mód i trendów. W chwili, gdy blues był na społecznej tapecie życia kulturalnego, na moment zapomniano o kolorze skóry Bessie Smith, lecz gdy moda na Swing wyparła bluesa jej czarne pochodzenie praktycznie od zaraz wykluczyło ją z show biznesu. To właśnie Swing, rozumiany jako styl lat trzydziestych, stał się złotym cielcem, tuczących go intensywnie tysiącami dolarów Amerykanów, którzy przed wielkim kryzysem mieli, z czego wydawać i ich wymagania, co do sztuki wzrosły. Zaczęto wyżej cenić nie tylko walory artystyczne, jak również rozmach i oprawę występów, co właśnie było przyczyną powstawania w owym czasie tzw. big-bands - wielkich orkiestr, które by sprawnie funkcjonować musiały składać się z doskonałych muzyków, na tle których, także znani soliści wypadali korzystnie. Zaczęto nawet, popadając w samozadowolenie, w kolektywnej perfekcyjności big-bandów doszukiwać się modelu amerykańskiego społeczeństwa, które niejako miało równie jak orkiestry swingowe, składać się z wybitnych jednostek, które jednak, gdy trzeba potrafią zdusić indywidualizm na rzecz dobra ogółu. Mocno podkreślano tutaj relacje jednostka - grupa, oraz harmonię i współzależność będących podstawą zarówno orkiestry muzycznej jak i społecznego ładu. Dobrobyt amerykańskich elit pozwalał im z pełnym zadowolenia uśmiechem snuć podobne hipotezy, które z pewnością nie cieszyły się poparciem robotników czy mniejszości etnicznych. Najprościej rzecz ujmując, w latach trzydziestych jazz stał się dzieckiem kultury masowej, która bodaj po raz pierwszy zaczęła w tak silny sposób organizować ludziom styl życia. Pod szyldem „Swing”, sprzedawano najprzeróżniejsze towary nic z muzyką nie mające wspólnego. Nazwiska muzyków swingowych, którzy urosli do rangi bohaterów narodowych, wykorzystywano do promocji papierosów, ubrań czy papieru toaletowego, jazz kreował i ujedynolicał gusta, tworzył niejako system wyobrażeń statystycznego Amerykanina oraz wypełniał jego wolny czas. Wielka swingująca maszyna komercji przetoczyła się przez Amerykę i wyciągnąwszy z murzyńskich gett sztukę, ugładziwszy ją na europejską modłę, za pomocą reklamy i zawansowanego marketingu, sprzedała ją milionom zunimorfizowanych konsumentów kultury. Dzięki tej maszynie poznali oni tę sztukę, lecz w postaci już przetrawionej, o odmiennym, lecz łatwiej przyswajalnym dla przeciętnego przedstawiciela amerykańskiej „middle class” smaku. Po wprowadzeniu przez rząd prohibicji, zmieniło się środowisko słuchaczy jazzu, nastąpił podział na tych,

którzy mają kontakt z muzyką poprzez radio i płyty, oraz na tych, których stać na wizyty w nielegalnych lokalach tanecznych. Przestaje on być muzyką dla każdego, bowiem tylko wtajemniczeni odwiedzają podziemne drogie kluby. Dopiero w latach 40-tych grupy awangardowych muzyków walcząc ze sztywnym gorsetem komercji i powielania muzycznych szablonów, zaczęły eksperymentować z formą, wynajdując „bebop” a później „cool” oraz „hard bop”. Nurty, których daleko posunięta innowacyjność jest równie niezwykła na obszarze stricte muzycznym jak i obyczajowym ich wyznawców. Jazz stał się głosem protestu młodego pokolenia tzw. „Beat Generation”, pierwszej opozycji wobec amerykańskiej rzeczywistości. Buntowniczym kopniakiem wymierzonym w konsumencki model amerykańskiego stylu życia, beatnicy lub inaczej hipsterzy, stworzyli podwaliny, stali się ojcami założycielami subkultury, będącej ośrodkiem koncentracji ludzi o specyficznych zapatrywaniach na sztukę, życie i społeczne normy zachowań. Norman Mailer opisał klasycznego beatnika z lat 50-tych jako: „ucywilizowanego prymitywa z gigantycznej dżungli wielkomiejskiego miasta..., który wchłonał w siebie egzystencjalne zagrożenie Murzyna..., a także żołnierza, przestępcy-psychopaty, narkomana i jazzmana, prostytutki i aktora”⁸. Podziemne grupy afiszujące się własną awangardą rekrutowały się spośród młodych intelektualistów, muzyków, wszelkiego rodzaju ekscentryków i włączających się autostopem czy koleją domorosłych filozofów. Jancenty Witt tak określił to zjawisko: „Choć ruch ten jako całość ma charakter rozproszony, wielogłosowy, a czasem i wewnętrznie sprzeczny, można w nim jednak wyróżnić pewne cechy wspólne, takie jak dążenie do wolności osobistej, poszukiwanie oczyszczenia i oświecenia, które osiągalne są poprzez narkotyki, jazz, seks czy buddyizm zen. <Święci> poeci nawiązywali do uwolnienia poezji od akademickiego fałszu i wyprowadzenia jej z powrotem na ulice. <Wtajemniczeni> pisarze wsłuchiwali się i rejestrowali prawdę własnego instynktu, gardząc racjonalnymi, intelektualnymi prawdami <kwadratowego> społeczeństwa”⁹. Jazz stał się świętością dla odrzuconych przez społeczny ogół obyczajowych awanturników, grających bądź też słuchających nerwowego „bopu”, czy pełnego chłodnej rezygnacji jazzu „cool”. Ich walka z miejskim materializmem i hipokryzją polegała w

⁸ Norman Mailer w Jack Kerouac „Podziemni”, Poznań 1995, przeł. J. Witt, s.5

⁹ Jancenty Witt w Jack Kerouac „Podziemni”, Poznań 1995, przeł. J. Witt, s. 6

gruncie rzeczy na jej braku. Robili to, w co wierzyli: filozofowali, włóczyli się, pili i słuchali jazzu beznamietnie lekceważąc oficjalny system zwyczajowych nakazów i zakazów. Zapotrzebowanie na odmiennosc spowodowało rozkwit artystycznego podziemia egzystencjalistów, tworzących sztukę dla elit kontrkulturowego bractwa skłóconych ze światem. Jazz na nowo odżył w swej pierwotnej formie sposobu ucieczki od wszystkiego, od czego pragnie się uciec. Pozwalał wtajemniczonym na percepcyjne wojaże po niezbadanych wcześniej rejonach ludzkiej wrażliwości. Poszukujący azylu beatnicy adoptowali jazz jako idealny środek do wzniesienia się na inne poziomy intensyfikacji wrażeń i jednoczesnego odseparowania się od wszystkiego, co stare i konwencjonalnie znane. Muzyka stała się pewnego rodzaju używką. Od lat czterdziestych jazzmani tworzyli bardziej lub mniej barwną subkulturę czy to związaną z pokoleniem „beat”, czy kręgami miłośników orientalnej stylistyki czy po prostu z obraną z ideologicznej skorupki czystą muzyką. Poprzez lata 50-te, 60-te, jazzowe uniwersum, w wyniku mody na prostsze koncepcje, oddaliło się od głównego nurtu muzyki rozrywkowej. Uwaga szerokiej publiczności skupiła się na łatwiej dla laików przyswajalnym bluesie, potem na „rocku” i jego odmianach. Formy te bezsprzecznie powiązane genetycznie z jazzem, atrakcyjność swą zawdzięczają większej przejrzystości stawiającej mniejsze wymagania słuchaczom jak również, co ważne obniżającej poprzeczkę profesjonalizmu instrumentalistom, których talent nie musi być już tak nieskazitelny jak w jazzie. W drugiej połowie XX wieku jazz przynajmniej w swej naładowanej eksperymentalnymi zapędami postaci, egzystował już na stałe w podziemiu komercyjnego rynku fonograficznego, skupiając wąskie w porównaniu z dekadami wcześniejszymi, ale obdarzone bardziej wysubtelnionym muzycznie podniebieniem grono jazzfanów. Jazz stał się poniekąd niezależnym strumieniem, i choć sam czerpie i jest czerpany inspiracyjnie przez inne gatunki to zmierza w swobodnym jedynie artystycznie proponowanym kierunku. Tego samego nie można powiedzieć o uwikłanych w marketingowe spekulacje a pochodzących od jazzu stylach, a wpisanych ściśle we współczesną muzykę rozrywkową. Większość przebojów wściekle promowanych przez MTV i stacje radiowe, są mieszaniną ugładzonego „soulu” i „funkcy” czyli uogólniając, usamodzielnionych części starego poczciwego jazzu. Innymi słowami, twór ulepiony sto lat temu przez afroamerykańskich poszuki-

waczy ekspresji, dzisiaj jest wszechobecny i w bardziej bądź mniej za-walowanej postaci wpływa na kulturowy wymiar ludzkiego życia.

MICHAŁ GRZEGORZEWSKI - II rok socjologii Uniwersytet Śląski

Recenzja

Artykuł studenta II roku socjologii Michała Grzegorzewskiego jest interesującą próbą spojrzenia na początki muzyki jazzowej w USA. Powstał jako praca semestralna z przedmiotu *Teoria Rozwoju Społecz- nego*, choć bardziej pasowałby na zajęcia seminaryjne z *Socjologii Kul- tury*. Zwróciłem już wówczas uwagę, autorowi, że choć tekst jest świetnie napisany i bardzo interesujący, to *socjologii jazzu* tam niewiele. Czuć pasję autora i sporą wiedzę na temat, o którym pisze. Jednak tytuł zobowiązuje. Odniesień socjologicznych mogłoby być więcej. Szkoda np., że autor całkowicie pominął problem miejsca jazzu w naszym spo- łeczeństwie. Choć to pewnie temat na zupełnie inne opowiadanie

Zeszyty nie są jednak pismem wyłącznie socjologicznym i tekst pokazujący narodziny i rozwój jednego z większych fenomenów maso- wej kultury mogłby znaleźć w nim miejsce. Oczywiście jeżeli pasowałby do przyjętej przez redakto- rów koncepcji numeru (tekst ma charakter *eseju* z zakresu historii kultu- ry a nie typowej rozprawy naukowej i nie wiem, czy na taką formę znaj- dziecie Państwo w swym piśmie miejsce). Przemawia za tym ciekawe ujęcie problemu, pasja i duża łatwość pisania, która prezentuje autor.

Jeżeli zapadnie decyzja o druku, to autor powinien wyraźniej wy- odrębnić akapity w tekście. Dotyczy to zarówno budowania zbyt dłu- gich akapitów, które spokojnie można byłoby podzielić na mniejsze (związane z szczegółowymi tezami tekstu), jak i ich typograficznego wyróżnienia.

dr Tomasz Nawrocki Instytutu Socjologii
Uniwersytetu Śląskiego