

Tomasz Kłusek: Milesa Davisa pamiętanie

Gil Evans twierdził, że Davis, kiedy coś mu się spodoba, to zaczyna się tego bać i w efekcie odrzuca. Prince of Darkness był w pewien sposób nieczuły na granie innych, nigdy nie przejmował się tym, że „wypadnie ze stylu”. Początkował nowe kierunki w jazzie i później nie tyle odrzucał je, ile przewycięzał – pisze Tomasz Kłusek w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Miles Davis. Muzyczna podmiotowość”.

Jerzy Waldorff, który sam entuzjastą jazzu nie był, przyznawał, że jest on „gatunkiem muzycznym odrębnym od wszystkich dotychczasowych”. Jeden z rozdziałów *Sekretów Polihymnii* z 1963 roku poświęcił temu sposobowi muzykowania, który w swojej historii przebył karkołomną drogę od miejsc poświadczających nędzę człowieczeństwa do przybytków największych wlotów ludzkiego ducha. Jeżeli zgodzić się z tym, że Nowy Orlean jest kolebką jazzu, że niezwykle istotny był rok 1900, bo wtedy fryzjer Buddy Bolden założył pierwszy jazzband i na świat przyszedł Louis Armstrong (tak przynajmniej utrzymywał), to wypadnie przy tym choćby na chwilę się zatrzymać. Jakie więc były początki:

Nowy Orlean, jak każde ówczesne miasto portowe, miał dzielnicę knajp i domów publicznych, która nazywała się Storyville. Szukający zarobku murzyńscy pieśniarze i muzycy znaleźć go mogli tam tylko, boć do dzielnic dla białych nie mieli prawa wstępu, a czarne getta zamieszkiwała biedota. Tak więc w pierwszym okresie

jazz rozwijał się wśród nierządu, co było płodne w skutki. Od portowej rozpusty bowiem prowadzi znak równania do rozpacz; czarne dziewczyny, gdy stawały przed orkiestrami jako pieśniarki, nie śpiewały wesoło. W pieśniach smętnych, często tragicznie smutnych użalały się na los własny i swoich pobratymców. Stąd powstała forma najbardziej typowa dla jazzu, mianowicie „blues”.

Zacząło się więc wszystko od smętnych bluesowych chorusów, a dotarło do nobliwych filharmonicznych sal, by tam dać o sobie znać w IX symfonii e-moll *Z Nowego Świata* Antonína Dvořáka, *Golliwog's Cakewalk* Claude'a Debussy'ego, *Ragtimie na 11 instrumentów* Igora Strawinskiego czy balecie *Stworzenie świata* Dariusza Milhauda.

Dalej czytamy u Waldorffa: „Dla trąbki i puzonu wynaleziono na użytek jazzu rozmaite nowe tłumiki, zmieniające ich barwę w sposób niezwykły. Wreszcie klarnciści jazzowi osiągnęli tak zawrotną wirtuozerię, że gdy Ravel i pewien klarncista europejski słuchali w Nowym Jorku jednej z orkiestr jazzowych, musieli obaj stwierdzić, iż żaden klarncista-symfonik nie potrafiłby wygrać ani połowy tego, co grał Murzyn-jazzbandzista”. Oczywiście w *Sekretach Polihymnii* Miles Davis nie zostaje przywołany, gdyż autor zatrzymuje się na nazwiskach ówczesnych klasyków, a więc Louisa Armstronga, Duke'a Ellingtona, Kinga Olivera, Counta Basiego, Sidneya Becheta, Colemana Hawkinsa, Fatsa Wallera, Earla Hinesa, Chicka Webba i Jimmy'ego Noona (to ten, który zachwyił Maurice'a Ravela).

Przeczytaj również: Bruliony zamiast testamentu

Żywotność jazzu zasadza się na tym pomieszaniu nędzy i wielkości, tego, co diabelskie z tym, co posiada naturę anielską, odrażającego często – powiedzmy – brudu z krystaliczną czystością. Jazz zajmuje miejsce w sztuce muzycznej na granicy kiczu i arcydzieła. Wszystko polega na tym, aby umiejętnie lawirować między tą Scyllą i Charybdą, kto tego nie potrafi, spadnie w odmęty rozrywkowej chałtury bądź zostanie z mumifikowany w takim lub innym muzycznym muzeum. Każdy, kto słuchał wyfraczonych filharmoników, udających, że grają jazz, wie, o co mi chodzi. Miles Davis potrafił lawirować – w najlepszym rozumieniu tego słowa – jak nikt inny. No, było jeszcze kilku takich genialnych jazzowych lawirantów, ale to temat na inną okazję. Siła Davisa w tym, że zachowując krystaliczną czystość (swing, blues, blue note itd.), nie bał się pokalać. Z tych pokalań powstały *E.S.P.*, *In a Silent Way*, *Bitches Brew*, *The Man with the Horn*, no i dorzucimy jeszcze *Tutu*.

*

Dla nas Miles Davis to przede wszystkim 1983 rok, a dokładnie niedziela 23 października godzina 22.10. Za ledwie trzy miesiące przedtem zniesiony został stan wojenny. Po 21.20 do Sali Kongresowej wkroczyli akustycy Davisa. Sprawdzili aparaturę nagłaśniającą, echo z jednej i z drugiej strony, mikrofony i ustawienie instrumentów. Około 22 publiczność wraca na salę. Tomasz Szachowski w „Jazz Forum” (6/1983) relacjonuje:

W przeciągu kilku minut zapełniają się wszystkie wolne miejsca, siedzące, stojące, wiszące, jest nas ponad 4 tysiące. Wchodzą. Miles lekko kulejący w ciemnych okularach, w czarnym kapeluszu, czerwonej skórzanej kurtce z frędzlami, czarnych spodniach i czerwonych butach na wysokich obcasach. Owacja... Muzyka pojawia się prawie natychmiast, brzmienie silne, ale selektywne, czyste, pełne [...] Był to wielki, niezapomniany koncert, bodaj największe wydarzenie jazzowe jakie miało kiedykolwiek miejsce na polskiej estradzie. Było to wydarzenie również na skalę światową, jak sądzić z opinii dziennikarzy zagranicznych, choć dla jednych miarą była sama muzyka, dla innych bezprecedensowe trzy bisy i zdjęcie kapelusza przez Milesa! Był to wspaniały akord kończący festiwal i zamykający pierwsze ćwierćwiecze tej ogromnej imprezy. Imprezy ponad nasze możliwości, ale na miarę naszych tęsknot, ambicji i marzeń

. Na 25-lecie Jazz Jamboree Davis bisował *Open, That's Right* i *Speak*. Wspomniany numer „Jazz Forum” w dużej mierze został poświęcony występowi Davisa w Warszawie. Opublikowano list od Wojciecha Karolaka, w którym przywołał on słowa Stanisława Sojki i oświadczył, że: „Z estrady mówił do nas Bóg”, była też rozmowa Pawła Brodowskiego i Janusza Szprota z Davisem, wypowiedali się jego piloci i ówczesny impresario Bo Johnson, zdjęcie przed wejściem do windy w hotelu Victoria. Dla mnie najciekawsza jednak w tym numerze „JF” była rozmowa Brodowskiego z nadwiślańskim geniuszem trąbki Tomaszem Stańką. Odnosząc się do niesnasek Davisa z Wyntonem Marsalisem (notabene wystąpił ze swoim kwintetem na JJ trzy dni wcześniej), Stańko orzekł:

JF: Marsalis powiedział, że nie podoba mu się to, co Miles teraz robi, bo to nie jest jazz.

TS: Stary, wy wszyscy wczytujecie się w tę wypowiedź jak w biblię, że to Marsalis powiedział. Jedna rzecz – Marsalis jest zjawiskiem jako trębacz, a do tego najbardziej dziś modny. A inna sprawa to charakter człowieka. On jest taki *cat*. A po trzecie – artysta może mówić, co mu ślina na język przyniesie. Swego czasu Archie Shepp z cynicznym uśmiechem twierdził, że on nie zna ani jednego białego muzyka – po koncercie, na którym grał z Roswellem Ruddem! Czyli wiesz, jest to pewnego rodzaju gra. Miles podobnie. Swego czasu Feather robił taką ankietę i spytał Milesa, kto jest najlepszy na trąbce. Miles odpowiedział: Armstrong. A przecież grali wtedy: Clifford, Fats, było paru kotów, którzy grali nieźle na trąbce. Miles się tym nie przejmował i mówił, że Armstrong jest najlepszy. Jestem przekonany, że Miles ma dokładnie w dupie to, co powiedział Wynton. Nawet powiem ci szczerze, że pewno go darzy większą estymą po tej wypowiedzi, bo Wynton to twardy kot. Wszyscy się boją Milesa, bo to jest świętość. Powiedzieć na niego coś złego, to jest bluźnierstwo.

„Nie chcę być tak, jak dawniej” – obwieścił Davis Brodowskiemu oraz Szprotowi i dorzucił taką herezję na zapytanie o to, czego teraz słucha:

Stockhausena. W muzyce jazzowej, to znaczy w muzyce, którą nazywają jazzem – nie podoba mi się to określenie – czego tam można słuchać? Niczego. Wolę raczej słuchać Stockhausena, gdyż w jazzie nic się teraz nie dzieje... Muzyka jazzowa jest... Muzykę

jazzową trzeba pomnażać [...] Jazz trzeba wzmocnić stylem dnia dzisiejszego. Nie można wciąż polegać na schematach, które się słyszy od stu, pięćdziesięciu czy dwudziestu lat. Trzeba zaczynać od teraz, bez względu na to, czego najpierw zacząłeś słuchać. Bo zbyt łatwo jest nasłuchać się stereotypów i grać. Tak można robić zawsze. Jeśli zżynasz z płyt, jedna płyta powie ci wszystko. Wystarczy skopiować jedną płytę i już wiesz, co jest grane. Wiecie, o czym mówię? Zamiast kopiować, trzeba myśleć, rozumiecie? Poza tym, nie chodzi o to, żeby być najlepszym, ale żeby tworzyć coś razem z innymi.

W październiku 1983 roku w warszawskiej Sali Kongresowej tworzył z Robertem Irvingiem, Billem Evansem (saksofonistą), Daryllem Jonesem, Alem Fosterem, Johnem Scofieldem i Mino Cinelu. Do tego, co wyżej zostało powiedziane, że w swoim muzykowaniu unikał sterylnej czystości, trzeba teraz dopowiedzieć, że w równym stopniu bał się powtarzalności. Kiedy tylko orientował się, że zaczyna kopiować, naśladować i powtarzać, brutalnie zrywał więzy i zaczynał od nowa. Wynton Marsalis odczytał to na początku lat osiemdziesiątych jako zdradę jazzu. Żadnej zdrady nie było, a może i była, bo kto wie, czy w naturę jazzu nie jest wpisana już zdrada. W formie polemiki przytoczę tu taki opis: „Kwintet Wyntona Marsalisa już w momencie wejścia na estradę zaskoczył nas iście salonową elegancją i kulturą rodem niemal z filharmonii”. Jednak w niczym nie chcę pomniejszać samego Marsalisa, bo to również wielki artysta. Dalszy ciąg opisu: „Potem już tylko muzyka, prawdziwy fajerwerk techniki, pomysłów, swingu”. Dobrze, że był Miles Davis, dobrze, że był Wynton Marsalis. Zresztą ten ostatni doskonale wpisywał się w linię rozwojową jazzu współczesnego, zainicjowaną niegdyś przez ostatni akustyczny kwintet Davisa. Są tacy, którzy uważają, że to combo z Herbie Hancockiem jako pianistą, Waynem Shorterem na saksofonie, Ronem Carterem na basie i

Tonym Williamsem na perkusji to najlepszy zespół w jego życiu, a może nawet w całej historii jazzu (*Miles Smiles, Sorcerer, Nefertiti, Miles in the Sky, Filles de Kilimanjaro*). To wtedy wspaniale kończył się Miles Davis akustyczny i zaczynał elektryczny, nie mniej – jak się okazało – wspaniały.

*

Zatrzymałem się na tym niedzielnym wieczorze z października 1983 roku, bo było to zdecydowanie najważniejsze zdarzenie w historii pod tytułem „Miles Davis a sprawa polska”. Ani kolejny występ na Jazz Jamboree, już po pięciu latach, ani polsko-davisowskie kontakty płytowe, to nie było to. Marek Olko na *You're Under Arrest* to tylko wstawka lektorska, a Michał Urbaniak na *Tutu* to solówka zarejestrowana w studiu i później wmontowana na ścieżkę dźwiękową. Szkoda, bo miało być tego więcej, gdyż nasz wirtuoz skrzypiec mówił o trzech utworach. Skończyło się na *Don't Lose Your Mind*. Z perspektywy minionych lat trzeba powiedzieć, że było to jakieś dowartościowanie polskiego jazzu. Nie dziwię się, że Urbaniak mówił o tym euforycznie: „Przeszło moje najśmielsze oczekiwania. Będąc tam w studiu powróciłem myślami do swego dzieciństwa, do czasów kiedy słuchałem *Green Dolphin Street, Kind of Blue* i tych wszystkich płyt. Grać z Milesem? To przecież było moje największe, zupełnie nieosiągalne marzenie! [...] Trudno było tylko przewidzieć, kiedy Miles wreszcie odważy się sięgnąć po skrzypce, bo o ile wiem, to nigdy przedtem z tego instrumentu nie korzystał”. Z samym Davisem Urbaniak spotkał się dość przypadkowo, usłyszał kilka grzecznościowych pochwał, potem dał adres do paryskiego krawca, bo mistrzowi spodobał się garnitur. W trakcie nagrań pośredniczył Marcus Miller, który w imieniu Milesa prosił o jak najwięcej elektroniki.

Przeczytaj również: Słucham Milesa Davisa

Co jeszcze dziś można napisać o Davisie? Jest on chyba tym muzykiem jazzowym, któremu poświęcono najwięcej książek i artykułów. Był rozpoznawany biograficznie, muzykologicznie, ideologicznie i na wszelkie inne możliwe sposoby. Geniusz muzyczny, niewątpliwie! Wirtuoz trąbki, ale było przecież przynajmniej kilku, którzy mu dorównywali, a ja nawet zaryzykuję twierdzenie, że Freddie Hubbard, Dizzy Gillespie, Fats Navarro i Clifford Brown byli lepsi. Odkrywca, innowator, pionier – tu trudno wskazać kogoś, kto by mu dorównywał. Wielu twierdziło, że nigdy nie był on mistrzem w technice gry na trąbce, ale to nieprawda. Gdyby to wszystko mierzyć siłą zadęcia, opanowaniem szkolarskich sztuczek, to może byłaby prawda. Jednak gra na trąbce to nie tylko technika, a uwzględniając wszystko inne, można i trzeba mówić o wirtuozerii. Ostatecznie Thelonious Monk też nie był Arturem Rubinsteinem, wielu zarzucało mu, że właściwie nie umie grać na fortepianie, ale mimo wszystko tak potrafił uderzać palcami w klawisze, że budził w słuchaczach niesamowite, wręcz metafizyczne doznania. Gil Evans twierdził, że Davis, kiedy coś mu się spodoba, to zaczyna się tego bać i w efekcie odrzuca. Prince of Darkness był w pewien sposób nieczuły na granie innych, nigdy nie przejmował się tym, że „wypadnie ze stylu”. Początkował nowe kierunki w jazzie i później nie tyle odrzucał je, ile przewyciężał. Jako muzyka z natury permanentnie innowacyjnego dogłębnie rozpoznał Davisa Andrzej Trzaskowski. W haśle pomieszczonym w jazzowym suplemencie *Leksykonu kompozytorów XX wieku* z 1965 roku napisał:

Dokładna analiza ostatnich nagrań pozwala wysnuć wniosek, że eksperymenty Davisa wraz ze wszystkimi typowymi dla nich prawidłowościami nie są wynikiem koncepcji o charakterze

techniczno-konstrukcyjnym (jak np. u Horace'a Silvera), mającej na celu sformułowanie nowych norm porządkowania materiału dźwiękowego i kalkulacje formalne, ale służą przede wszystkim czynnikowi barwy i ekspresji. Właśnie bogata skala środków ekspresji melodycznej, silny, zarazem liryczny i dramatyczny emocjonalizm, subtelność i wrażliwość smaku artystycznego – oto główne cechy łatwo rozpoznawalnego stylu tego wielkiego muzyka.

Innymi słowy, Miles Davis nigdy nie był matematykiem, ale zawsze psychologiem. I czy sam zrobił trzy rewolucje w jazzie, jak chce Joachim Ernst Berendt, czy tylko przyłączał się do ruchów, które inicjowali inni (bop, cool, jazz-rock), jak chce tego Arrigo Polillo – to mniej ważne. W każdym razie pozostały po nim wspaniałe płyty. Wymienię tu tylko te, które w *The Virgin Encyclopedia of Jazz* Colina Larkina dostały pięć gwiazdek, a więc przysługuje im ocena: „Outstanding in every way. A classic and therefore strongly recommended. No comprehensive record collection should be without this album”. Posługuję się wydaniem z 1999 roku, mam wielkie zaufanie do Larkina i moje poglądy pokrywają się najczęściej z jego opiniami. Ad rem: *Classics in Jazz, Birth of the Cool, Miles Ahead, Milestones, Kind of Blue, In a Silent Way* oraz *Bitches Brew*.

*

Może na koniec coś bardziej osobistego w związku z Milesem Davisem. Dla mnie jest on kimś mocno powiązany z Viterbo. To kilkudziesięcioletnie miasto w okolicach Rzymu. Przy Piramidzie Cestiusza na Roma Ostiense wsiadałem do pociągu do Viterbo. Poznałem dość dobrze to miasto i później jeździłem tylko po to, aby

godzinami spacerować po dzielnicy średniowiecznej, z doskonale zachowaną trzynastowieczną architekturą, a przede wszystkim via San Pellegrino. Miałem już *Kind of Blue* na CD i winylowy reprint. Właśnie w Viterbo udało mi się kupić coś bardziej zbliżonego do winylowego oryginału z 1959 roku. Nie był to pierwszy krążek Columbii, ale dość stare wznowienie, na tyle stare, że sporo musiałem zapłacić ulicznemu sprzedawcy. Później przemierzałem via San Pellegrino z tym Davisem pod pachą.

Na cmentarzu protestanckim w Rzymie pochowany jest Gregory Corso, poeta amerykański, przedstawiciel Beat Generation. Zmarł w 2001 roku w Robbinsdale w Minnesocie, ale chciał być pochowany na rzymskiej nekropolii, gdzieś pomiędzy Keatsem a Shelleyem. Tak też się stało. Bliżej Shelleya można odnaleźć płytę nagrobną z epitafium:

Spirit
is Life
It flows thru
the death of me
endlessly
like a river
unafraid
of becoming
the sea

Dlaczego piszę o Gregorym Corso? Otóż był on zafascynowany jazzem, a Milesem Davisem szczególnie. Przed kilku laty, w upalne lipcowe popołudnie, czytałem przy grobie sławnego bitnika wiersz *Dla Milesa*. Przytoczę go w tłumaczeniu Marzenny Rączkowskiej:

Twe brzmienie jest bezbłędne
czyste i okrągłe
święte
niemal dogłębne
Twe brzmienie jest twym brzmieniem
prawdziwym i ze środka
spowiedzią
uduchowioną i piękną
Poeto którego brzmienie wygrane
czy zginęło
czy też zapisane
jest wysłuchane
czy pamiętasz
54-tą noc w Open Door
kiedy ty i Bird
wyłakaliście o piątej rano
jakąś cudną
choć nieprawdopodobną
muzykę?

Tomasz Kłusek

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [530]:
„Miles Davis. Muzyczna podmiotowość”**