



Round Midnight, Bertrand Tavernier, 1986

OB RETROSPEKTIVI JAZZ IN FILM, KI SE BO OKTOBRA ODVILA V KINOTEKI, EKRAKNOVO GOSTUJOČE PERO PIŠE O SREČEVANJIH IN RAZHAJANJIH DVEH AVANTGARDNIH UMETNOSTI NOVEGA SVETA.

## PRISLUŠKOVANJA: JAZZ IN FILM

IČO VIDMAR

Kaj drugega sploh še ostane soničnemu prisluškovalcu, kot da se »podrt« sesede na tla v kotu stanovanja, ki ga je razdejal, in zapiha v saks. *Prisluškovanje* (*The Conversation*, 1974, F. F. Coppola) je film o marsičem, a med drugim oziroma predvsem je sonična mojstrovina filmanja »brisanja sledov« semantične vrednosti prisluškovane konverzacije in razbiranja tona, odtenkov besede, kar je prispevek mojstrskega oblikovanja tona Walterja Murcha. Ta preskok, profesionalna hiba/odlika specializiranega poslušanja, detektiva (*private ear* je Gene Hackman) spodnese pri kompleksnem primeru prisluškovanja pogovora, ki se je končal z umorom – »napačnega«. Vanj je šel subjektivno. Spoznanje, da je flopnil na vsej črti, se še stopnjuje, ko mu telefonirajo: »Vemo, da veš ...«; legendi vohljačev zavrtijo lastni posnetek vadbe bopovskega fraziranja na saksofonu ob predvajanju gramofonske plošče modernih jazzerjev. Če je bilo med filmom Hackmanovo igranje bolj robato tipanje za intonacijo in lovljenjem fraze, se pravi, osvajanje gradiva s posnemanjem »velikih«, konec filma, ko je res že vsega konec, postreže z vse bolj artikulirano, v zvenu sodobno »blue« igro saksofona, ki se spaja z disharmoničnimi klavirskimi kadencami glasbe v »offu« (ob modernem jazzu s plošč je avtorska godba v filmu delo Davida Shara in Duka Ellingtona). Coppolova in Murchova sklepna gesta sicer ponudi romantično individualistično dojetje jazza in inovacije v ekspresivni umetnosti, namreč, prava muzika se porodi iz največje stiske. Radi ji nasedamo in verjamemo, muzikant je pač

vedno osamljeni saksofonski jezdec. Solist je osamljeni človek proti svetu, je romantični model za vsakega pesnika, umetnika. Navsezadnje je tudi plodna povojna sociologija deviantnih družbenih skupin, na primer Howard Becker v *Outsiders*, opisala ideologijo glasbenikov plesnih skupin (generični naziv za plesne in jazzovske skupine), kjer glasbenik samega sebe vidi kot ustvarjalca, ki ga ne bi smeli nadzorovati od zunaj, sebe vidi kot boljšega, drugačnega od autsajderjev, ki so zanj konvencionalneži – ne razumejo ne njegove glasbe ne načina življenja.

Takšna prezentacija v sebi sicer nosi kanček resnice, a povsem drugje. Ravno v zasebni vadbi, solu, ki je posnemanje vzornikov in njihovo preseganje, ki ga zmorejo zares le »ljudje posebnega kova«. Ampak slednje se zmeraj zgodi v socialnem kontekstu, v igri z drugimi, na *jam sessions*, v špelunki, jazzovskem klubu, v studiu, pred občinstvom, kjer glasbenik stalno pada, ne zdrži pritiska, a poteptan goni svojo godbo (včasih je karseda osebna, drugič zakrito formalna).

Kaj pa je drugega vračajoči se *flash back* motiv činele, ki jo bobnar Jo Jones vrže mlademu Charlesu Parkerju pod noge, kar je – po resničnem dogodku – rahločutno glasbeno peljal Clint Eastwood v filmu o njem, v *Birdu* (1988). (Splošno rabljena pomanjševalnica Charlie – »pobček Karli« – kaže na inherentno moško postavljajstvo in hierarhijo podrejanj v ideologiji jazzovskega sveta, da moraš najprej oddelati – »pay your dues« – za stare mačke, preden si pripuščen zraven kot enakopraven tistim, ki so že oddelali.

Včasih je padla tudi kakšna »na gobec«, tako zares je šlo. Ko je leta 1960 z Zahodne obale ZDA naravnost v newyorški klub Five Spot prišel osvajat teren »razvpiti nihče« Ornette Coleman z novo stvarjo, se je razkače-

*Tako denimo pred drugo svetovno vojno obstajata zares le dve avantgardni umetnosti, ki so ju priznavali vsi praporščaki novotarij v umetnostih. Obe sta izviralni iz novega sveta: to sta bila film in jazz.*

ni bobnar Max Roach odpravil kar k njemu na dom in pod oknom razgrajal, da ga bo razbil.)

Med filmom *in jazz* je šlo za prisluškovanja, težko bi rekli, da za sprijetost in kontinuirano vzajemno prepletanje. Izjeme so zgolj potrjevale pravilo. Razmerja med njima so bila karseda različna. Jazz, vedno izjemno spektakularna vizualna umetnost, se je filmu pravzaprav izmikal. Pravzaprav filma niti ni potreboval. Narobe se je film vedno trudil na različne načine osvojiti jazz, ga inkorporirati, ga uporabljati kot glasbo v filmu, vsaj kot glasbeno kuliso, ga ambicioznejše uprizarjati kot subjekt filma, celo glasbeno improvizacijsko formo prevajati v filmsko govorico, kar je bil izziv posebne vrste samo pri najbolj posebnih cineastih, potopljenih v jazzovski milje, njegovo govorico, *jive*

talk, vrednostni sistem umetnostnih marginalcev. To ni bilo kar tako. V časih odkritega in institucionaliziranega rasizma je bilo predstavljanje črnskih izvajalcev kočljivo, podvrženo stereotipiji, poniževanju, kar je moč razbrati iz filmov, posnetih v času druge svetovne vojne in takoj po njej. Nekaj drugega je bila evropska recepcija jazza, stalna fascinacija z njim, kjer se je sukalo v obratno smer, v pravo heroizacijo črnškega uporniškega glasbenika, slavospeve boemstvu, jazzovskemu banditizmu.<sup>1</sup>

Tu je potrebno nekaj zgodovinske resnosti in strogoosti, ki gre skupaj z ljubeznijo do jazza. Ne bomo prebirali specifičnega žanra in tipa diskurza o jazzu – famoznih jazzologij, jazzovskih zgodovin, raje odprimo duri v socialno zgodovino oziroma sociologijo jazza, kot jo je pod psevdonimom Francis Newton v številnih delih priobčil angleški socialni zgodovinar Eric Hobsbawm.<sup>2</sup>

Tako denimo pred drugo svetovno vojno obstajata zares le dve avantgardni umetnosti, ki so ju priznavali vsi praporščaki novotarij v umetnostih. Obe sta izviralici iz novega sveta: to sta bila *film* in *jazz*. Vendar je bil jazz zanje bolj simbol modernosti, dobe strojev, glasnik razvoja, preloma s preteklostjo, še en manifest kulturne revolucije: »*Pristna strast za tisto vrsto jazza, ki jo zdaj priznavajo za glavni prispevek ZDA h glasbi dvajsetega stoletja, je do druge polovice stoletja ostala redka med uveljavljenimi intelektualci, naj so bili avantgardni ali ne. Tisti, ki so jo gojili – kot jaz sam, potem ko je Duke Ellington leta 1933 obiskal London –, so bili neznatna manjšina.*« (Čas skrajnosti: 190)

Zato se mora razprava o jazzu (kot tudi o filmu) začeti kakor vse socialno zgodovinske analize družbe v sodobnem kapitalizmu, s *tehnologijo* in *poslom*, s poslom, ki zapolnjuje prosti čas in zabavo naraščajoče urbane množice nižjih in srednjih družbenih razredov.

Mar ni dovolj zanimivo, kaj se je pravzaprav tako hitro razširilo po svetu. Jazz je bil ena od vrst novih kulturnih in umetniških form, ki so izšle iz plebejskega, v glavnem urbanega miljeja zahodne industrijske družbe; največkrat je izhajal iz posebnih lumpenproletarskih okolij, zabaviščnih četrti mest s svojimi specifičnimi subkulturami, moškimi in ženskimi stereotipi, običaji in predvsem – godbo.

Jazz je bil tako novost kot izvorna umetnost avtonomne subkulture zaradi mašinerije komercialnega razširjanja, ki ga je ujela sredi največjega zamaha, sredi njegove formacije in razvoja. In nikdar ga niso sprejemali kakor vrsto »uporabne« glasbe, skupek zvokov za ples in pivopivske aktivnosti, marveč kot nekaj simbolnega in zato po sebi pomembnega. To je postal izredno pomemben element v evropski in svetovni recepciji jazza. Zato bidejo v oči razlike v odnosu do jazza in načini njegove reprezentacije (ter načini inkorporacije) med ameriškim in evropskim filmom. Vloga evropske recepcije jazza in krepitev njegovega ugleda je marsikdaj povratno vplivala na ameriško. Recepcija popularnih glasbenih oblik, ki so izšle iz jazza ali je jazz na njih vplival, je bila pravzaprav univerzalna. Sprejemanje jazza kot oblike, ki je postala visoka umetnost, je bilo omejeno na manjšino, takšno je ostalo; celo tako, da je poznavanje jazza s časom postalo sprejeti del izobraženske kulture. Jazz je ves čas ostajal manjšinska, diasporična, nomadska umetnost, kar, vzemimo, rock nikdar ni bil. Njegovo praktično

ranje izdaja demokratično, alternativno umetnost, saj v njem skupina sodeluje in tekmuje, a jazz še vedno ostaja skupinsko ustvarjanje.

Kakopak je v oči bijoče dejstvo, da se je prvi »govorni« film imenoval *Pevec jazza*, ki je med drugim povzemal in razgrnil kulturno hierarhijo tedanjega in sedanjega časa med »visoko« in »nizko« glasbeno umetnostjo, pri čemer je jazz dolgo časa veljal za glasbo razuzdanega zanosa, nizkotnosti, kriminala, za brezdelno kulturo omamljanja, včasih celo vsega, kar poosebljajo črni Američani. Da so sledovi vztrajni, pričajo vročekrvne polemike med filmskimi ustvarjalci. Tako je Spike Lee napadel Clint Eastwooda, da je Parkerja prikazoval v temačnem, morečem vzdušju in okolju ter ga degradiral v navadnega džankija. Njegov *Mo' Better Blues* (1990) so spet drugi obtoževali, da jazzovsko življenje in pogosto glasbeniško zasvojenost z drogo idealizira in retušira realne razmere.

Povojni časi v Ameriki so jazzu na nadvse dvoumen način priznavali njegovo vlogo in ga skušali »kultivirati«. Zgled je idealističen prikaz razmerja med visoko »evropsko« simfonično in operno umetnostjo ter jazzom v filmu *New Orleans* (režija Arthur Rubin, 1947), v katerem med drugim z nekaj glasbenimi točkami v miljeju špelunk podzemlja nastopajo Billie Holiday, Louis Armstrong, Woody Herman, Zutty Singleton. Ker gre za upodabljanje formacije neworleanskega jazza v njegovi »zibki«, se njegovo povzdignjenje zgodi na skupnem gala koncertu bele operetne pevke, ki je odraščala ob črnških varuškah in črnških godbah, in Louisa Armstronga. Film med drugim povzema znani mit, da so se morali črnški muzikantje skupaj s prostitutkami, zvodniki, žeparji in ostalimi izseliti, ko je župan New Orleansa ukinil njihovo »rdečo četrt« – zibelko jazza Storyville – in so se zato ob spremljavi simfonično aranžirane žalostinke odpravili na industrijski sever. Mit vztraja v spreobrnjeni obliki ob današnji rekonstrukciji »čokoladnega mesta« po razdejanju orkana Katrina, po »ne-naravni nesreči«. Član odbora za obnovo mesta, jazzovski »revivalist«

*In vendar se zdi, da jazz filma le ni toliko potreboval, kot je film, predvsem avtorski cineasti, njega. Še najbolj sta oba sprijeta v glasbenih dokumentarjih, kjer je v ospredju filmanje glasbe, osebnosti, kolektivnega muziciranja, ki sproti razodeva neponovljivost in posebnost jazzovske prakse.*

in trobentar Wynton Marsalis je kot eno odločilnih točk za kulturno revitalizacijo mesta predlagal ravno ponovno izgradnjo drugačnega, olepšanega, umetniško dostojnega jazzovskega Storyvilla, vendar na območju mesta, kjer so bili razdejani domovi revnih črnških prebivalcev. Ti so prvič odšli – zgodovina se ponavlja – predvsem zaradi neznosnih ekonomskih razmer izkoriščanja, rasizma in dominacije.

Michel Chion (*Glasba v filmu*, 2000) poudarja, da je jazz v jazzovskem valu glasbe v ameriškem povojnem filmu skoraj vedno simfonični jazz, ki ga igrajo





Straight, No Chaser, Charlotte Zwerin, 1989



Bird, Clint Eastwood, 1987



John Cassavetes na snemanju filma Sence

belci; z občasnim dodatkom jazzovskih solistov in značilne ritemske sekcije. Ob njegovih zgledih velja izpostaviti izjemno partituro Eddieja Sauterja s solistom, saksofonistom Stanom Getzom za film Arthurja Penna *Mickey One* (1965).

Sodoben jazz postane zvočna mreža, prevajalec in podčrtovalec občutij junakov, preganjanih, osamljenih, psihotičnih v velemestih. Odličnost »nedoločnosti in eruptivnosti eksistence«, ki je izražena z modernim jazzom basista Charlesa Mingusa, predstavlja filmski prvenec Johna Cassavetesa *Sence* (Shadows, 1959). »Jazz«, piše Zdenko Vrdlovec, »je vsaj v tolikšni meri kot gledališče vir cassavetesovskega filma, pri čemer bi imel jazz celo vlogo 'politične' glasbe, prek katere Cassavetes izraža svojo avtorsko 'politiko'. /.../ jazz naj bi bil glasba življenjskega nagona in izraz še nekodirane govornice, 'svobodnjaškega' diskurza, v katerem so intenzivnost diha, izraznost zvoka in razpoložljivost za igro privilegirane stvari v odnosu do formalne koherentnosti.«<sup>3</sup> Za Charlesa Mingusa je bil prekratek čas za povsem razdelano kompozicijo, kar je večna tema podrejenosti in naglice ustvarjanja glasbe za film, poseben izziv. Navajal je, da je bilo njegovo sodelovanje pri filmu in pisanje glasbe za *Sence* ključni motiv pri prehodu v kompleksnejšo glasbeno-skladateljsko držo. Zares je dovršil in posnel le en daljši pasus, ki prehaja in odhaja v prostor filmskega dogajanja. Amerika je

v filmu končno začela uporabljati avtorsko jazzovsko godbo v času njegovega ustvarjalnega viška, kar je francoski film, in z njim evropski, že počel; za primer, režiser Louis Malle s povabilom Milesu Davisu za glasbo v filmu *Dvigalo za morišče* (Ascenseur pour l'échafaud) ali John Lewis z Modern Jazz Quartetom v filmu Rogerja Vadima *Nikoli ne veš* (Sait-on jamais...), oba iz leta 1957, deset let pozneje pa poljski jazzovski pianist Krzysztof Komeda z avtorsko glasbo za prve filme Romana Polanskega.

In vendar se zdi, da jazz filma le ni toliko potreboval, kot je film, predvsem avtorski cineasti, njega. Še najbolj sta oba sprijeta v glasbenih dokumentarjih, kjer je v ospredju filmanje glasbe, osebnosti, kolektivnega muziciranja, ki sproti razodeva neponovljivost in posebnost jazzovske prakse. Še tam ves čas uhaja naprezajoči kameri.

Stanje stvari se je nekoliko zasukalo v obratno smer približevanja, ko so si sodobni glasbeniki začeli zamišljati godbo kot imaginarni *soundtrack* za neposnete filme, vzemimo newyorški bend The Lounge Lizards z njihovim prvencem leta 1980, predvsem pa skladatelj John Zorn v nekaterih smereh svojega kompleksnega snovanja.

Je jazz – in iz njega izvedene godbe – dosegel spravo s filmom? Težko, njunim stikom bi raje rekli »začasne ohlapne koalicije«.



Pevci Jazza, Alan Crosland, 1927

[1] Francoski ironični izraz jazzbandisme je skovanka Jeana Cocteauja že iz leta 1919. Paris je bil že »jazzovsko mesto«, preden so ZDA stopile v sofisticirano, mestno »jazz age« v dvajsetih letih.

[2] Trobentar Frankie Newton je bil glasbenik v spremljevalnih skupinah Billie Holiday, eden redkih črnskih jazzovskih glasbenikov, ki je bil komunist. Glej Hobsbawm: *The Jazz Scene* (1961), *Čas skrajnosti* (2000), *Uncommon People* (1998), *Interesting Times* (2002). The Jazz Scene so že leta 1966 prevedli v francoščino kot »Sociologijo jazza«, in to v zbirki, ki jo je uredil maitre annalovske zgodovine »dolgega trajanja« Fernand Braudel.

[3] Zdenko Vrdlovec, John Cassavetes, *Kinotečni zvezki* (1994: 9-10).