

## Wariacje jazzowe w kinie „młodych gniewnych”

Muzykę jazzową i wizję świata prezentowaną przez „młodych gniewnych” łączy tajemnicza więź, której podstawą nie jest proste cytowanie utworów muzycznych, lecz ich funkcjonowanie na zasadzie identyczności przekazywanych myśli i uczuć. Rzadko w przypadku korespondencji sztuk zdarza się tak niezwykła spójność myśli i sposobu patrzenia na świat. Zadaniem niniejszego tekstu nie jest pokazanie, w jaki sposób muzyka jazzowa funkcjonuje w obszarze filmów „młodych gniewnych”, ale przyjrzenie się owemu punktowi styczniemu, miejscu, w którym dochodzi do spotkania dwóch światów, zupełnie innych, a przecież w konsekwencji takich samych.

Pod koniec lat 50. grupa młodych twórców wzburzonych sytuacją filmu angielskiego zaczęła tworzyć dokumenty, które podpisano wspólną i wiele mówiącą nazwą: Free Cinema. Z właściwą młodym twórcom pasją zaczęły powstawać filmy, które utrwały codzienne życie Anglików. Z tych dokumentów właśnie wzięło początek kino „młodych gniewnych”, pochyłające się nad losem ludzi, którzy nie potrafili i nie chcieli żyć zgodnie ze społecznymi normami i nakazami. Filmy „młodych gniewnych” prezentowały ludzi z nizin społecznych, którzy nie mogli znieść zakłamania świata i pogardliwie przyglądali się życiu ludzi, cieszących się dostatnim, mieszczańskim życiem. W zamian pragnęli tylko jednego – żyć autentycznie i prawdziwie. Pytania, które stawiali sobie, nie dotyczyły wcale życia poza społeczeństwem, ale w jego obrębie, choć na innych zasadach – z wrażliwością i z dużą dozą otwartości.

Jazz powstał na drodze złożonego, wielofazowego procesu, w którym można wyróżnić etap rozwoju afrykańskiej muzyki ludowej i włączenia do niej elementów muzyki amerykańsko-europejskiej. Ludność murzyńska została sprowadzona do Ameryki Północnej już w wieku XVI i XVII – jej muzyka towarzyszyła ekstatycznym obrzędom, tańcom, zajęciom codziennym. Stawała się odpowiedzią na trudy dnia codziennego, pozwalała zachować tożsamość i wyrazić sprzeciw wobec zastanej sytuacji. Jednak jazz jako gatunek muzyczny rozwinął się w pierwszej połowie XX wieku na południu Stanów Zjednoczonych w Nowym Orleanie. Następne lata przynosiły kolejne etapy rozwoju muzyki jazzowej, aż do free jazz, który jest podstawą kultury jazzowej do dziś.

Julio Cortázar w *Grze w klasy* (Z tamtej strony, 17) pisze:

[...] jazz jest niby ptak, który odlatuje i powraca, przylatuje i przyfruwa, przeskakując bariery, kpiąc z kontroli celnych [...] coś poza narodowym

obyczajem, poza niewzruszonymi tradycjami, językiem i folklorem: chmura pozbawiona granic, szpieg powietrza i wody, forma archetypu, coś z przeszłości, coś z głębi, z dołu, coś, co godzi Meksykanów i Norwegów, i Rosjan, i Hiszpanów, coś, co z powrotem włącza ich w ciemny, wspólny, dawno zapomniany ogień [...] mówi im, że może były i inne drogi i że ta, którą poszli, nie jest ani jedyna, ani najlepsza, albo że może były i inne drogi i choć ta, którą poszli, jest najlepsza, istniały łatwiejsze, którymi nie poszli lub też poszli tylko kawałek [...] [1].

W literackiej definicji Cortáзара mieści się nie tylko istota jazzu, lecz także podstawa myśli twórczej „młodych gniewnych”. Czy właśnie ten pierwotny ogień, droga, która nie jest najprostszą, a każdy kolejny krok na niej odbiera pewność podjętych decyzji, nie są postawą tego kina? Bunt „młodych gniewnych” rozgrywa się na wielu płaszczyznach i dotyczy różnych obszarów życia. W pierwszej kolejności jest buntem przeciw trzymaniu w ryzach, przeciw niewoli. Dla czarnoskórych niewolników był to bunt przeciw kajdanom, wyzyskowi, odbieraniu wolności i godności. W kinie „młodych gniewnych” istota buntu pozostaje taka sama. Bohaterowie tego kina w pierwszej kolejności nie chcą pozwolić, aby ktoś decydował za nich. Jimmy Porter (Richard Burton), bohater *Miłości i gniewu* (*Look Back In Anger*, reż. Tony Richardson), nigdy nie zgodzi się na życie dostatnie i wygodne, zgodne ze schematem, według którego żyją jego teściowie. Rafał Marszałek pisze:

Adaptacja powszechnie uznawanych perspektyw wydaje się Jimmy’emu nie tylko aktem kapitulactwa, ale i bezmyślności. Racją bytu buntownika jest pogarda dla wartości stadnie akceptowalnych. „Porter, lew penklubu, uśmiechnięty Porter z ekranu telewizyjnego, lord Porter, kult osobowości Portera” – nie, to wszystko byłoby śmiechu wartą maskaradą, zabawą pośród fetyszów, którym nie warto hołdować. „Młody gniewny” wolałby raczej przeciwstawić tym mirażom program minimum – swobodę i naturalność, choćby za cenę biedy, żywiołowe kosztowne życie zamiast smakowania hierarchii zasług i zaszczytów [2].

Podobnie jak Porter, bohater *Z soboty na niedzielę* (*Saturday Night and Sunday Morning*, reż. Karel Reisz) będzie krzywdził wszystkich wokół siebie w imię wolności, która staje się wartością absolutną. A zniechęconą melodię fabrycznych maszyn chętnie zamieni na lekkie, jazzowe brzmienie, które towarzyszy jego nocnym eskapadom, obfitującym w dobrą zabawę i egoistyczne wykorzystywanie każdej nadarzącej się okazji.

Ograniczeniem wolności w kinie „młodych gniewnych” nie zawsze jest sytuacja społeczna bądź przymus życia zgodnie z mieszczańską wygodą i przyjętą normą. Więzieniem może stać się również druga osoba, nawet taka, którą darzy się głębokim uczuciem. Każdy krok Jimmy’ego z *Miłości i gniewu*, Franka Machina (Richard Harris) ze *Sportowego życia* (*This Sporting Life*, reż. Lindsay Anderson) czy Jo (Rita Tushingham) ze *Smaku miodu* (*Taste of Honey*, reż. Tony Richardson)

[1] J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2008, s. 88–89.

[2] R. Marszałek, *Nowy film angielski*, Warszawa 1968, s. 33.

son) jest próbą uwolnienia się z pułapki, jaką staje się druga, kochana osoba. Dla Jimmy’ego i Franka ową pułapką jest związek z kobietą. Dla Jo – relacja z matką, której toksyczna miłość, a może raczej jej brak, popycha dziewczynę w ramiona przypadkowego chłopaka. Z drugiej jednak strony, miłość, uczucie może się stać siłą wyzwalającą z klatki. Jo spróbuje zbudować dom z młodym homoseksualistą, z którym łączy ją więź niemożliwa do utrzymania z matką. Rafał Marszałek podaje dwa sposoby patrzenia na ten związek. Druga z wymienionych przez niego metod ukazuje złożoność relacji głównych bohaterów i istotę ich buntu, który tu nosi barwy stonowane i skrojony został na użytek prywatny:

Ale istnieje jeszcze inne spojrzenie na losy tych młodych „outsiderów” – spojrzenie od wewnątrz. Ono tylko może określić prawdziwy sens wydarzeń w mikrokosmosie Jo i Geoffa. Chłopak, który przełamał własne zahamowania i kompleksy poprzez udział w życiu drugiej osoby, który potrafił zbudować przyjaźń z dziewczyną mimo wszystkich jej oporów, który wreszcie nadaje tej przyjaźni od siebie dobrowolne zobowiązania i utrzymuje je w chwili decydującej próby – może wyglądać śmiesznie, ale jest godny solidarności. Dziewczyna, która potrafiła odnaleźć elementarne, najbardziej naturalne uczucia w świecie pozbawionym tych uczuć – ta dziewczyna zasługuje na sympatię, choćby jej ekranowe losy nie zmierzały do happy endu. SMAK MIODU stara się wydobyć całą istotność życia prywatnego, niezależnie od tego, czy zgadza się ono z obiegowym ideałem szczęścia. Pokazuje dążenie bohaterów do zaznaczenia swej odrębności i wyjątkowości. Poczucie tej odrębności kształtuje się w oparciu o życie uczuciowe – to jest jedyny, ale też niezawodny punkt odniesienia. Sfera prywatności jest barierą, którą bohaterowie oddzielają się od nieprzychylnego im świata i afirmują swoją osobowość. „Moje zwykłe «ja» jest bardzo niezwykle” – powiada bohaterka filmu i o utwierdzenie tej właśnie świadomości twórcom SMAKU MIODU chodzi[3].

Taką szansą wyzwolenia, jaką dla Jo było spotkanie Geoffa (Murray Melvin), będzie związek Alicji Aisgill (Simone Signoret) i Joe Lamptona (Lawrence Harley) z filmu *Miejsca na górze* (*Room At the Top*, reż. John Clayton). Bohater w finale wybiera jednak uczucie innej kobiety, takie, które zapewni mu karierę i życie w dostatku. Nie wie jeszcze, że tytułowe miejsce na górze jest kolejnym krokiem w kierunku zniewolenia. Tuż przed rozstaniem ukochana ostrzeże go przed konsekwencjami wyboru: „Jednej rzeczy nigdy nie zrozumiałeś. Ci ludzie na górze są tacy sami jak my. A ty byłeś większy od każdego z nich. Wystarczyło, że byłeś sobą. A przy mnie byłeś. Tylko przy mnie”. Jednak dla Joe jest już za późno. Chęć odniesienia sukcesu jest ważniejsza od uczucia. Nieco inaczej potoczą się losy Franka ze *Sportowego życia*. Dzięki temu, że ukochana kobieta, a potem przyjaciel uświadamiają mu, jak nieistotna jest w życiu kariera, za którą podąża się ślepo (niejako w amoku), bohater zda sobie sprawę z mirażu sukcesu. Kobieta wyrzuca bohaterowi: „Wszyscy się śmieją z ciebie, wszyscy wytykają

[3] Ibidem, s. 72.

cię palcami [...], ponieważ ty co sobotę popisujesz się przed tysiącami widzów, ponieważ szalejesz jak małopod na boisku”. Wtórjuje jej przyjaciel, któremu Frank zwierza się w ten sposób: „Słyszałeś, co oni o mnie myślą. Im potrzeba wielkiej małpy na boisku. Oni wymagają od kogoś wielkiej akcji, bo nie mają dość własnych sił, aby się mogli popisać... Ich ciągła pogoń za bohaterstwem... no i to, że ja muszę być tym bohaterem”. Jednak sam czuje się jak „wielki małopod”, na co przyjaciel odpowiada: „A czym innym jesteśmy?” Właśnie w tym momencie Frank zdaje sobie sprawę, że im większe sukcesy odnosi, tym bardziej odsuwa się od społeczeństwa, tym większą czuje do niego wrogość. Przez co wpada w pułapkę, z której nie ma wyjścia – z jednej strony zna skutki swoich działań i gardzi nimi, z drugiej zaś nie potrafi zakwestionować przyczyn takiego stanu rzeczy. Podjęty trud i aktywność w takiej sytuacji oznaczają przekreślenie indywidualizmu, ale Frank nie jest w stanie już zrezygnować z siły, jaką daje mu działanie. Dlatego w kłótni z ukochaną wykrzykuje: „Wolałabyś, abym był podobny do tych mikrusów? Wolałabyś, abym zaczął pełzać jak te drobne mrówki? Przyjrzyj im się tylko, czy widać wśród nich jakiegoś chłopca na schwał? Wszyscy leżą na obie łopatki, a świat traktuje ich... A to wszystko dlatego, że brak im odwagi. Czy ty to rozumiesz? Oni nie mają dość siły, aby powstać i kroczyć przed siebie jak ja”. Joe z *Miejsca na górze* nie chciał zrozumieć, że nie jest człowiekiem wolnym, największą tragedią Franka ze *Sportowego życia* jest świadomość klatki, w której żyje i jednoczesna niemożność wyrwania się z pułapki, dopiero losy Colina Smitha (Tom Courtenay) z *Samotności długodystansowca* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, reż. Tony Richardson) pokazują drogę ku wolności. Bohater w finałowym biegu, na złość wszystkim, zwalnia tempo, by specjalnie przegrać. W życiu nie chodzi przecież o wygraną, ale o bieg, o siłę, którą daje właśnie bunt, a nie spokojne dryfowanie i podążanie utartym szlakiem.

Bohater *Miłości i gniewu* mówi: „Któregoś dnia napiszę książkę o nas wszystkich. Będzie napisana płomieniem. Nie będą to wspomnienia spokojne o zrywaniu kwiatów z ciotunią – będą napisane ogniem i krwią. Moją krwią”. Jazz na poziomie przesłania jest przecież buntem przeciwko schematom, buntem zamkniętym w niepokojących, często nieprzyjemnych dźwiękach. Jazz zawsze był traktowany jako wyraz buntu inteligencji, jako tęsknota za wolnością. W imię tej wolności Jimmy z *Miłości i gniewu* wygrywa każdy swój bunt na trąbce (muzyka skomponowana przez Chrisa Barbera). Tym sprzeciwem może być protest wobec żony, mieszczańskiego kołtuństwa, w końcu – wobec religii. Wymowna jest scena, w której bohater próbuje przekrzyknąć odgłosy dzwonów kościelnych, a dźwięki trąbki są azyłem, który uwalnia go od niechcianej i drażniącej ucho melodii, wzywającej wiernych na kolejną mszę. Buntownicze wygrywanie melodii na trąbce staje się azyłem bohatera, który nie akceptuje norm społecznych.

Wbrew obiegowym poglądom bunt „młodych gniewnych” nie był skierowany przeciw całemu światu. Bohaterowie filmów, choć

gniewni i zbuntowani, próbowali odnaleźć swój azyl i swoje miejsce na świecie. Podobnie jak dla Afroamerykanów grających jazz zgodnie z dzikim i pierwotnym rytmem, tak i dla „młodych gniewnych” ukojeniem często stawało się pragnienie życia prostego, w swej naturze wręcz prymitywnego. Bohater *Miłości i gniewu* najbardziej ceni styl życia swojej dawnej niani, osoby prostej i biednej. Podążając jej tropem, decyduje się – wbrew wykształceniu i wiedzy – zostać sprzedawcą na straganie. Marszałek pisze: „W MIŁOŚCI I GNIEWIE po raz pierwszy, w formie jeszcze uproszczonej i sentymentalnej pojawi się nuta przywiązania do życia «człowieka prostego», do naturalności pragnień i uczuć, które gdzie indziej nieuchronnie rutynizują się, martwieją” [4].

Drugim z możliwych azyli, w którym chętnie szukali schronienia „młodzi gniewni”, był obszar zachowań dziwnych, dzikich, wyrwanych spod kontroli. Tu po raz kolejny pojawia się punkt styczny, łączący jazz i przestrzeń ekranową. Nie tylko dlatego, że bohater *Billy’ego Kłamcy* (*Billy Liar*, reż. John Schlesinger) w rytm dzikich jazzowych utworów przechadza się ulicami miasta, nie dlatego, że bohaterka *Darling* (reż. John Schlesinger) dzięki jazzowi wyrwa się z gorsetu sztuczności i konwenansu, a nawet nie dlatego, że dzikie, nieoswojone dźwięki idealnie komponują się z ekscentrycznymi zachowaniami bohaterów *Sposobu na kobiety* (*The Knack... and How To Get It*, reż. Richard Lester), lecz przede wszystkim dlatego, że w wypadku obu sztuk odmienność ta jest metodą twórczą. Według niektórych muzykologów jazz jest formą interpretacji, a nie stylem muzycznym. I co najważniejsze, królują w nim dwa pojęcia: rytm i improwizacja. Dla Jimmego z *Miłości i gniewu* życie jest sceną, na której co chwilę wygłasza on swoje monologi i odgrywa scenki rodzajowe, raz w asyście przyjaciela, innym razem żony. Sam siebie nazywa lwem, a swoją żonę wieiórką i wokół tej historii buduje przedstawienie na własny użytek. Para improwizuje, tworząc przestrzeń teatru i zabawy. Podobnie dzieje się w *Sposobie na kobiety*, w którym bohaterowie, dusząc się w schemacie codzienności, próbują go przełamać, improwizując i prowokując. Nancy (Rita Tushingham) przedrzeźnia sprzedawcę, który każdej klientce powtarza tę samą formułkę, Tom (Donal Donnelly) z doniczką w ręku podbiega do samochodu biznesmana i wykrzykuje: „Przepraszam, do pana dzwoni asparagus”, Colin (Michael Crawford) barykaduje drzwi wejściowe do domu, żeby nie wpuścić kolegi, a cała trójka odbywa beztronską podróż przez miasto, jadąc na znalezionym łóżku. Absurd goni absurd – w tle słychać cały czas komentarze przechodniów, którzy są zbulwersowani postawą młodych. Ekscentryczność znajduje swój punkt kulminacyjny w scenie zabawy w poskramianie lwów, w której Tolen (Ray Brooks) „tresuje” Colina i Nancy. Początkowo onieśmieleni bohaterowie wchodzą w końcu w swoje role i beztronsko stają się lwami, które mogą pozwolić sobie na każde,

[4] Ibidem, s. 33.

nawet najdziksze, zachowanie. Jazz dodaje pikanterii całej historii. Podobnie jak bohaterowie *Sposobu na kobiety* pozostaje on w kontra-punkcie do świata, wychodząc poza ramy muzyki, która komentuje, zmierzając raczej w stronę swobodnej improwizacji.

Duke Ellington powiedział kiedyś: „Będziemy grać w ten sposób, dopóki wasz puls i mój nie staną się jednym!” W improwizowanych ujęciach z *Miłości i gniewu* oraz *Sposobu na kobiety* widać doskonale chęć przełożenia zasad rządzących jazzem na kategorie ekranowe. Rytmizacja, współodczuwanie, a jednocześnie efekt zaskoczenia stanowią stałą cechę tych filmów. Stąd też w filmach „młodych gniewnych” improwizacja przybiera jeszcze jedną postać. Jest nią ucieczka w świat wyobraźni. Widać to w filmie *Darling*, w którym bohaterka chce uciec z nudnego i codziennego życia w świat znany z reklam i filmów. Jednak majstersztykiem w tym sposobie obrazowania jest z całą pewnością *Billy Kłamca*. Billy (Tom Courtenay) funkcjonuje w dwóch różnych przestrzeniach, to jest w codziennej przestrzeni nudnych angielskich przedmieści oraz w wymyślonej i rządzonej przez niego Ambrozji. Muzyka jazzowa, która tu stapia się w jedno z militarnymi odgłosami Ambrozji, przenosi nas w świat fantazji i marzeń. Smutne i nudne życie bohatera nabiera kolorów tylko wtedy, gdy bohater odbywa podróż w świat wyobraźni. Jak pisze Marszałek,

Billy ze swoim pragnieniem ucieczki od przeciętności dusi się wśród atakujących go zewsząd sloganów i komunałów. W ostrym montażowym cięciu, maszynka do golenia trzymana w rękę Billy’ego zamienia się w karabin maszynowy strzelający do rodziny. Dotychczasowy obraz niknie i ze świata drobnomieszczańskiego przenosimy się w urojoną krainę bogactwa. Straszni mieszczańscy przeistaczają się w wytwornych posiadaczy, bohater znajduje ukojenie w zbytku i luksusie, w propozycji ojca: „Chodź, porozmawiamy o sprawach finansowych” [5].

Gdy w realnym życiu pojawia się możliwość wyrwania się z nudnej codzienności, Billy wycofuje się i ucieka. Finał ten można rozumieć dwójako. Bohater jest tchórzem i nie potrafi wyrwać się ze świata, w którym żyje. Jednak gdy zwróci się uwagę na fakt, iż w finałowej scenie Billy dzielnie kroczy do domu w rytm muzyki jazzowej, która na stałe łączy się z Ambrozią, łatwo zinterpretować decyzję bohatera w inny sposób: Billy zdał sobie sprawę, że jego azylem jest wyobraźnia. Śmieszny defiladowy krok i jazz, które towarzyszą mu przez cały film, są jego improwizacją, zdecydowaną odpowiedzią na schemat. Inna ucieczka nie jest już konieczna.

Miles Davies powiedział: „Sometimes you have to play a long time to be able to play like yourself”. Krótki epizod kina brytyjskiego pokazuje, że próba dotarcia do istoty tego, czym jest granie w unikatowy, własny sposób, jest jedną z najważniejszych wartości w życiu. A droga, która prowadzi do samopoznania, jest tylko jedna – zarówno w jazzie, jak i w kinie, przez śmiałe zachowania, bunt i improwizację.

[5] Ibidem, s. 83.