

Megan Roy Will

Tłumaczenie z języka angielskiego: Krzysztof Hoffmann

Jazz. Celebrowanie wolności

Wprowadzenie

Jazz od dawna jest w Stanach Zjednoczonych symbolem wolności. Ta forma sztuki, wywodząca się z konfliktów rasowych i napięć etnicznych, obiecywała ucieczkę i szansę tym, którym przyszło żyć po wojnie secesyjnej. Rozwinąwszy się u progu XX wieku, jazz zyskał na popularności i – dostosowując się do ówczesnego klimatu kulturowego – zaczął się przeobrażać, zachował jednak wyźwźwięk wolnościowy i sens jednostkowej niezależności. Przesłania jazzu nie dało się powstrzymać i wkrótce rozprzestrzeniło się ono wokół globu drogami fal radiowych i dzięki podróżującym wykonawcom. Muzyka opatrzona znakiem wolności była witana z radością w wielu państwach, lecz mało które przyjęło ją równie entuzjastycznie jak Polska.

Konsekwencje drugiej wojny światowej pchnęły Polaków w ciemne wieki komunizmu. To właśnie wtedy uchwycono się jazzu jako symbolu wolności i środka indywidualnej ekspresji. Przyswojony i rozwijany przez polskich muzyków zaczął nabierać nowych i odmiennych brzmień, ostatecznie doprowadzając do wypracowania wyjątkowego polskiego stylu. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, dlaczego jazz funkcjonuje jako symbol wolności zarówno w kulturze amerykańskiej, jak i polskiej oraz w jaki sposób idee wolności i niepodległości zostają wyrażone poprzez muzykę obu narodów.

Kontekst historyczny i kulturowy

Jazz postrzega się jako prawdziwie amerykański wynalazek, który wyłonił się pod koniec XIX wieku głównie dzięki mieszanemu się odmiennych nacji i wskutek napięć powstałych po wojnie secesyjnej. Pośród elementów charakteryzujących kulturowy krajobraz amerykańskiego Południa po wojennej zawierusze znajdują się: wolni ludzie żyjący w restrykcyjnym społeczeństwie, rasizm, odbudowa, redystrybucja ziemi, słaba ekonomia i strajki.

Choć niewolnictwo zostało zniesione w Ameryce w roku 1863 przez Lincolnowską proklamację emancypacji, Afroamerykanie wciąż byli postrzegani jako pośledni; wielu, zwłaszcza w momencie gdy połownictwo stało się dominującą formą zatrudnienia, wpadło w pętlę „mentalności niewolniczej” [Lawson]. Siłą

napędową stojącą za niewolnictwem był rasizm, jednak problemy uprzedzeń i nierówności na gruncie społecznym, politycznym i podstawowych praw człowieka utrzymywały się nawet po jego zniesieniu. Pozostały one rozpowszechnione aż do momentu skonfrontowania ich z opinią publiczną w latach 50. i 60. przez amerykański ruch praw obywatelskich, a pozostają istotne do dzisiaj [Foner and Mahoney].

Odbudowa amerykańskiego Południa po wojnie secesyjnej była skomplikowana i przesycona przemocą oraz niepokojem. Śmierć około 650 tysięcy osób podczas wojny w połączeniu z napięciem ekonomicznym i całkowitym zatarciem linii Masona-Dixona, która dzieliła kraj na Północ i Południe, przyniosły Amerykanom cierpienie oraz pozostawiły ich w niepewności wobec dostosowania się do zjednoczonego państwa o współdzielonych przekonaniach i celach. Wielka migracja, cechująca się wędrówką Afroamerykanów na północ w poszukiwaniu pracy i lepszego życia, jeszcze bardziej przyczyniła się do zacierania podziałów narodowych [Foner and Mahoney]. Wskutek tych przemian upadająca ekonomia doprowadziła w roku 1877 do serii strajków pracowników kolei i poróżniła robotników z rządem [Mintz and McNeil].

Kulturowy krajobraz powojennej Polski wykazuje zdumiewające podobieństwa wobec amerykańskiego Południa po wojnie secesyjnej. Po drugiej wojnie światowej Polska stanęła w obliczu ponad 40 lat komunistycznych rządów w rękach Sowie-
tów; jedna czwarta przedwojennej populacji albo zginęła, albo wyemigrowała, co doprowadziło do przekształcenia Polski z wieloreligijnego i zróżnicowanego kraju w państwo stosunkowo homogeniczne [Prażmowska 160]. Wlicza się w to śmierć sześciu milionów osób, spośród których trzy miliony stanowili Żydzi [Pietraszewski 48]. Owa zmiana w demografii Polski jest szczególnie uderzająca, jako że przed wybuchem wojny była ona domem dla największej populacji Żydów w Europie [“Introduction to the Holocaust”]. Tam, gdzie wcześniej Polacy żyli i pracowali ramię w ramię z Żydami i innymi migrantami, ludność stała się bardziej nacjonalistyczna, a większość identyfikowała się jako katolicy i Polacy. Naruszyło to w Polsce delikatną równowagę zróżnicowania i podniosło temperaturę napięć etnicznych.

Polska – jako kraj – przyjęła główne uderzenie wojenne. Stolica zamieniła się w zgliszcza, a granice wytyczono na nowo; po konferencji jałtańskiej jedna trzecia kraju została oddana Rosjanom, a Niemcy rzekły się ziemi na wschodzie, przesuując kraj na zachód. Tym samym, wskutek oddania Rosji Wilna i Lwowa, dwóch miast wysoko cenionych pod względem kulturowym, powstało pęknięcie. Nowy rząd był niesystematyczny i bezsilny wobec potrzeb narodu, jego istnienie sprowadzało się do roli marionetki potężniejszej władzy sowieckiej [Prażmowska 158]. Koszt odbudowy z ekonomicznej, demograficznej i kulturowej ruiny sięgnął w przeliczeniu na współczesny kurs 675 miliardów dolarów [Pietraszewski 48]. Na równi ucierpiały sztuka, architektura i inne instytucje kultury. Słaba ekonomia reżimu komunistycznego doprowadziła do wybuchu protestów i utworzenia związków zawodowych oraz Solidarności, których spełnieniem był powrót demokracji w 1989 roku [Prażmowska 225].

Polska i Stany Zjednoczone doświadczyły podobnych trudności, tak kulturowych, jak i społecznych, podczas rekonstrukcji z powojennej zawieruchy. Podobieństwo odnajdywalne w procesie reorganizacji obu narodów ukazuje, iż idiom jazzowy ma istotne znaczenie i rolę w powracającej do zdrowia kulturze. Napięcia i trudy

wytwarzają potrzebę ekspresji i tęsknotę za wolnością, a właśnie współdzielone umiłowanie wolności i niepodległości poprzez jazz spaja historie i kultury USA i Polski.

Symbol wolności

Adam Makowicz, polski muzyk jazzowy, twierdził, że „[jazz] związany jest z wolnością, ponieważ improwizacja jest zależna od nastawienia, nastroju. Jest wolna i pozwala wyrazić siebie – wszystko jest możliwe” [Ripmaster 54]. W celu ustalenia kulturowych implikacji jazzu istotne jest zrozumienie, dlaczego symbolizuje on wolność. Jego zogniskowanie na improwizacji oraz pozostałych ważnych czynnikach muzycznych (takich jak ekspresja melodyczna, reharmonizacja i swoboda strukturalna) pozwala mu być jedną z najbardziej wolnych sztuk muzycznych. W kategoriach społecznych jazz daje wykonawcy okazję do komunikowania się, podróżowania oraz dzielenia się ideami i osobistymi wartościami moralnymi.

W Stanach Zjednoczonych

Korzeni jazzu amerykańskiego upatruje się w Nowym Orleanie u progu XX wieku. Ten wynalazek muzyczny wyłonił się z mieszanki afrykańskiej, karaibskiej, europejskiej i amerykańskiej tradycji ludowej i zaowocował złożonym pod względem rytmicznym i harmonicznym językiem [„What is Jazz?”]. Istotny wkład muzyczny został wniesiony przez ówczesnych niewolników – w postaci pieśni wykonywanych przy pracy, *field hollers* oraz utworów *spirituals*. To z tych utworów wywodzą się *blue notes* oraz wszechobecne podteksty o tęsknocie za wolnością. Utwory *spirituals* często wyrażały pragnienie powrotu do domu i wolności od aktualnych okoliczności. Należy do nich popularny *Swing Low Sweet Chariot*, który w jasny sposób oddaje te uczucia:

Swing low, sweet chariot
 Coming for to carry me home
 Swing low, sweet chariot
 Coming for to carry me home...
 If you get there before I do

Coming for to carry me home
 Tell all my friends I'm coming too
 Coming for to carry me home.
 [Tuskegee Institute Singers]

Kołysz się lekko, słodki powozie,
 Zbliżając się, by ponieść mnie do domu,
 Kołysz się lekko, słodki powozie,
 Zbliżając się, by ponieść mnie do domu...
 Jeśli dotrzesz tam przede mną,
 Zbliżając się, by ponieść mnie do domu,
 Powiedz przyjacielom, ja nadciągam też,
 Zbliżając się, by ponieść mnie do domu.

A zatem od zarania muzyki jazzowej kontekst emocjonalny zakładał tęsknotę za domem i wolnością. Muzyka afroamerykańskich pieśni rozwinęła się w ragtime, dixieland, swing i późniejsze formy, ale zachowała swą funkcję ujścia dla emocji [„African American Spirituals”]. Jakkolwiek publiczność różniła się pod względem rasy i klasy, wszyscy Amerykanie mogli celebrować swoje dziedzictwo kulturowe i wyrażać się poprzez własną formę artystyczną.

Napięcia rasowe w Ameryce przybierały na sile, a jazz zaczął odgrywać istotną rolę w ruchu praw obywatelskich. Wraz z początkiem lat 60., które cechowało „kilka programowych podejść do spowinowacenia jazzu z ruchem wolnościowym” [Saul 5], „Black Power” stało się powszechnie rozpoznawalnym hasłem. Był to okres formacji znanej jako Jazz Workshop Charlesa Mingusa, kwintetu Milesa Davisa, w skład którego wchodził John Coltrane, oraz *Freedom Now Suite* Maxa Roacha [Saul 5]. Afroamerykańscy muzycy pokroju Johna Coltrane’a czy Charlesa Mingusa komponowali utwory odzwierciedlające ich przekonania i wzywające do zaprzestania nierówności i niesprawiedliwości. Producent nagraniowy Norman Granz działał na rzecz równości pomiędzy białą i czarną populacją, dążąc do zniesienia segregacji rasowej na publiczności [Wright-Mendoza]. Nawet w amerykańskim demokratycznym społeczeństwie rozlegało się ponaglące wołanie o wolność. Jazz stał się „muzycznym aspektem ruchu wolnościowego – zwłaszcza ekspresją idei bezpośredniego działania w królestwie strukturalnie improwizowanej muzyki” [Saul 5]. W Ameryce wolnościowy apel nie tylko wyrażał się poprzez muzykę, ale także stał się muzyką. Poczawszy od nowoorleańskich

korzeni, idea wolności odgrywała zasadniczą rolę w rozwoju jazzu – a wówczas stała się jego nieodłączną częścią.

W Polsce

Śwą drogę do Europy jazz uTORował podczas pierwszej wojny światowej; przywieźli go amerykańscy żołnierze jako rozrywkę i antidotum na tęsknotę za ojczyzną [Pietraszewski 37]. Po tym pierwszym kontakcie okazało się, że jazz stał się w Europie popularny, a jej mieszkańcy zaczęli go kopiować i przyswajać. Jednak druga wojna światowa wstrzymała rozkwit artystyczny, zwłaszcza w Polsce. Państwa takie jak Niemcy czy Rosja miały pewne szanse na to, by jazz albo skrycie rozwijać, albo otwarcie wykorzystywać w propagandzie wojennej [Zwerin], lecz Polska była terytorium podbitym i wielu muzyków, o ile nie wyemigrowali do obcych krajów, musiało zawiesić swoje marzenia.

Przeplatanie się relacji pomiędzy polską kulturą i jazzem staje się najwidoczniejsze w powojennym okresie komunistycznym. W jego wczesnych latach jazz posiadał solidne osadzenie w kulturze podziemnej i ofiarowywał obywatelom – bez względu na ich wiek czy wykonywany zawód – mechanizm radzenia sobie z emocjonalną traumą wojny. W okresie tak zwanego jazzu katakumbowego wykonywany był – ze względów bezpieczeństwa i aby nie zanikł – głównie nieoficjalnie [Lerski], ponieważ – jak mawiał Andrzej Wajda – „amerykański jazz to była największa zbrodnia za czasów stalinowskich” [Buthenhoff-Duffy 00:04:04-00:04:10]. Odbywały się prywatne jam sessions, które dawały muzykom szanse na naukę i doskonalenie stylistyki jazzowej [Nicholson]. Rosnąca popularność jazzu szybko zwróciła na siebie uwagę władz państwowych, które zaprzestały wydawać licencje klubom i rozpoczęły więzienie muzyków.

Po śmierci Stalina w 1953 roku Polska przeszła tak zwaną odwilż. Pozbawione twardej ręki dyktatora i usytuowane w znacznym oddaleniu od Rosji surowe rządy władzy osłabły i jazz miał szansę ponownie wypłynąć w polskim społeczeństwie [Pietraszewski 97]. Masowa publiczność najwcześniejszy kontakt z jazzem (w połowie lat 50.) zawdzięczała programowi radiowemu Willisa Conovera *Voice of America Jazz Hour*. Polacy co dzień dostrajali odbiorniki,

aby posłuchać amerykańskiego jazzu i doświadczyć wyczuwanej w nim wolności. Tomasz Stańko, światowej sławy trębacz jazzowy, w komentarzu do *Jazz Hour* podkreśla: „Dla nas było to brzmienie wolności, przeciwieństwo komunizmu” [Nicholson]. Adam Makowicz, ważny pianista polski, rozwija tę uwagę: „Sądzę, że nawet politycy nie rozumieli, jak bardzo Willis nam pomógł” [Ripmaster 54]. Jakkolwiek Conover nigdy nie podejmował na antenie tematów politycznych, jego obecność pomogła Polakom w dwójnasób: poprzez słuchanie jazzu i poprzez naukę angielskiego. Jego powolny, wyraźny głos łatwo było zrozumieć i wielu Polaków zdobyło elementarną znajomość angielskiego właśnie dzięki tejże audycji radiowej [Ripmaster 54].

Istnieje również parę świadectw polskich jazzmanów o tym, że z audycji Conovera poznawali jazz i uczyli się go. Makowicz wyjaśnia: „Trzeba pamiętać, że na naszych konserwatoriach nie było jakichkolwiek studiów jazzowych. Tego, jak robi się jazz, musiałem się uczyć poprzez słuchanie Willisa i ćwiczenie. To było niesłuchanie porywające” [Ripmaster 54]. O Krzysztofie Komedzie, polskim kompozytorze i pianiście, mówi się, że wraz z członkami swej grupy spisywał całe utwory z audycji na żywo; każdy notował po jednym taktie, dopóki utwór się nie skończył [Pietraszewski 60]. Ta metoda pamięciowa przypomina źródłową, opartą na powtórzeniach, naukę „na słuch” prawie wiek wcześniej stosowaną przez inicjatorów nowoorleańskiego jazzu.

W roku 1959 w Polsce po raz pierwszy odbyła się trasa koncertowa pod auspicjami Departamentu Stanu. Dave Brubeck przemierzył kraj, zatrzymując się po drodze na 12 koncertów – większość z nich odbyła się w nieoficjalnych miejscach koncertowych. Ciepło Polaków zaskoczyło Brubecka, tym bardziej że za uczestnictwo w owych koncertach jazzowych mogła ich czekać kara ze strony rządu [Gerlach]. W jednym z wywiadów Brubeck powiedział, iż Polacy postrzegali jego grupę jako „zesłaną z niebios”, i dodawał: „Nie pojmowaliśmy, dlaczego jesteśmy tak ważni. Nie mieliśmy pojęcia, że pomagamy ludziom wyrwać się z komunizmu” [Gerlach]. Paru muzyków, włączając w to Komedę, podążało za Dave Brubeck Quartet od miasta do miasta, chłonąc amerykański jazz i rozkoszując się nim [Nicholson]. Po koncercie zamykającym trasę podziemnego klubu wyraził

podziękowania i zapewnił Brubecka, że „[m]y, Polacy, kochamy wolność tak samo jak wy, Amerykanie” [Gerlach]. Trasa była przykładem prawdziwej wymiany kulturowej w tym sensie, że koncerty oddziaływały nie tylko na Polaków. Dave Brubeck był poruszony do tego stopnia, że skomponował utwór zatytułowany po polsku *Dziękuję*.

W kolejnych latach ponowne zjawienie się jazzu było entuzjastycznie witane przez społeczeństwo. Festiwal Jazz Jamboree, rozpoczynający się skromnie w Sopocie, a teraz odbywający się w Warszawie, pozostaje jednym z największych i najstarszych festiwali jazzowych w Europie [Nicholson]. W 1969 roku otwarto pierwszy uczelniany program studiów jazzowych i muzyki popularnej w Państwowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Ów punkt zwrotny to znak zaakceptowania jazzu jako formy artystycznej o ustalonej reputacji. Po okresie rozruchów i wprowadzeniu stanu wojennego we wczesnych latach 80. Polska odzyskała wolność w roku 1989 i stała się demokratycznym państwem. Zwycięstwo to oznaczało, że w nadchodzących latach jazz zachowa pozycję i celebracyjną rolę [Pietraszewski 75].

Zarówno czarni Amerykanie, jak i Polacy walczyli o swe prawa obywatelskie w opresyjnych systemach. Jazz, dostarczając okazji do interpersonalnej komunikacji i jednostkowej ekspresji, w obu krajach stał się społecznie kojarzony z wolnością i niepodległością. Był środkiem, dzięki któremu można było cieszyć się zabronionymi przez rządy prawami i wolnością. Jazz był ideą niepodległości, smakiem wolności zaklętym w muzyczną formę.

Wyraz wolności

Zarówno muzycy amerykańscy, jak i polscy posługiwali się jazzem, aby wyrażać idee wolności i niepodległości, które częstokroć komunikowane były poprzez tradycję ustną. Choć polscy jazzmani przyswoili formę sztuki amerykańskiej i zaprzęgli jej narzędzia do skutecznej komunikacji, to kontynuowali jednocześnie rozwój idiomu i przekształcanie go w ich własny. Dwójka najbardziej wpływowych muzyków jazzowych w Ameryce i Polsce to Miles Davis i Krzysztof Komeda. To dzięki często stosowanym przez nich mechanizmom improwizacyjnym, sposobowi opracowania motywów, formie i brzmieniu pierwiastki wolności dają się wyraźnie usłyszeć i wyinterpretować spośród głosów obu narodów.

Igor Pietraszewski, autor i muzyk jazzowy, twierdzi, że „koniec końców [jazz] jest uosobieniem wolności, z improwizacją w samym jego sercu” [9]. Improwizacja jest jednym z czynników określających idiom jazzu, a zarazem tym, dzięki czemu wolność może zostać zręcznie wyrażona. Podczas improwizacji muzycy mogą interpretować harmonię i nastrój utworu podług własnego upodobania, a następnie wyrazić siebie, wynajdując niepowtarzalną melodię. Może być ona gładka i liryczna, jak w wielu solówkach Milesa Davisa, może być również krzykliwa, rwana i pełna napięcia niczym partie solo Johna Coltrane’a. Fortepianowe solówki Krzysztofa Komedy bardziej przypominają cool jazz popularyzowany przez Davisa, podczas gdy partie solo Zbigniewa Namysłowskiego niewątpliwie noszą ślady wpływu Coltrane’a [Roy]. Otwartość improwizacji daje wykonawcy nieskończoną mnogość rozwiązań i zapewnia mu podczas solo całkowitą wolność. Upragniona wolność,

której muzyk może nie doświadczać – zważywszy na dane mu okoliczności – jest osiągalna dzięki jazzowi. W ten sposób improwizacja staje się wyrazem wolności.

Miles Davis był znany ze względu na stosowaną metodę rozwijania motywów, od repetytywnych melodii do stylu improwizacyjnego. Motyw muzyczny to krótki pomysł lub zdanie, które jest powtarzane i rozszerzane przez całą melodię. Krzysztof Komeda był wielbicielem Davisa i chętnie w swe utwory wpisywał motywy. Uznaje się go za jednego z wpływowych twórców, którzy rozwinęli styl polskiego jazzu. Jeden ze sposobów, na jakie Komeda przejął amerykański styl Davisa cechujący się opieraniem melodii na motywach i przekształcił go w odmienny pomysł, polegał na obieraniu jakiegoś motywu i nieustannym powtarzaniu go to tu, to tam, poddając transpozycji, lecz w większym stopniu opierając się na repetycji niż na tworzeniu wrażenia melodii. Technika ta jest wszechobecna w albumie *Astigmatic* [Roy]. Ewidentne i porywające powtórzenia wzbudzają w słuchaczu poczucie niepokoju i oczekiwania, odsłaniając faktyczną transmisję emocji doświadczanych przez Komedę. W ten sposób jazz dostarczał środków swobodnej ekspresji w wyizolowanym i bezpiecznym środowisku.

Tak jak wielu innych jazzmanów, Davis często eksperymentował z formą. Jego *Flamenco Sketches* z albumu *Kind of Blue* nie mają żadnej wyraźnej melodii, a długość każdego z solówkowych refrenów dyktowana była „rozszerzaniem lub skracaniem przedziałów różnych trybów wewnątrz jednego refrenu” [Jost 21-22]. Jednakże forma utworu nie jest tematyczna, przejścia pomiędzy trybami lub skalami oraz od solisty do solisty zawarte są w fakturze dźwiękowej. Odmiennie Komeda, który na *Astigmatic* do organizacji swobodnej w innych miejscach formy posługuje się strukturą formy tematycznej, zwłaszcza w częściach *Astigmatic* oraz *Svantetic*. Struktura tematyczna oznacza tu, iż to skrajne wychylenia emocjonalne sygnalizują przejście do kolejnego fragmentu formy [Roy]. Jest to kolejny sposób na dodanie kontekstu emocjonalnego i na to, by przekazać nastrój słuchaczowi.

Być może najistotniejszym narzędziem w przekazywaniu publiczności pojęcia wolności jest brzmienie. Jazz to bogaty gatunek, obejmuje pokolenia o różnorodnych doświadczeniach i preferencjach stylistycznych. Jednakowoż muzyka tworzona przez tych,

którzy doświadczyli opresji, współdzielili specyficzny aspekt brzmienia niezależnie od czasu. Po polsku jest ono opisywane jako „żał”. Manfred Eicher, szef ECM, opisuje je jako „pewien rodzaj zawodzącej melancholii i pewien rodzaj intonacji oraz kolorytu” [Williams]. Jan Kopinski, Polak urodzony w Wielkiej Brytanii i saksofonista jazzowy, dodaje do tego sformułowania: „Oznacza on tęsknotę za czymś, co zniknęło. [...] Daje się wyczuć u Coltrane’a tak samo, jak i u Chopina. W tym znaczeniu obaj tworzyli muzykę romantyczną” [Williams]. „Żał” to poczucie nostalgii, a dla tych, którzy żyli w powojennych, restrykcyjnych społeczeństwach, była to tęsknota za wolnością. Muzycznie wyraża się poprzez odmienne brzmienia i intonacje. Dźwięk „żalu” tworzą *blue notes*, tak samo jak tonacje i tryby minorowe, glissanda i letargiczna artykulacja pomagają komunikacji ciężaru oraz powagi. Afroamerykanie tęsknili za swym domem, Polacy – za przywróceniem państwa. „Żał” był obecny w muzyce obu narodów, jako że jazz stał się ujściem dla smutku i zagnieżdżonej w ich duszach zdeterminowanej wytrwałości.

Celebrowanie wolności

Jazz i w Stanach Zjednoczonych, i w Polsce wciąż oznacza dziś swobodę ekspresji oraz niezależne myślenie. Wyrósł poza prosty symbol wolności i stał się jej celebrowaniem. Odczucie wolności oddziałuje tak na amerykańskie jazzowe serce, jak i na polską muzyczną duszę. Odsłania głębię znaczenia, są istotność dla obu kultur, ukazuje jedność w duchu i podzielaną przez oba państwa wartość wolności.

Podtrzymywanie wykonawstwa i jazzowe celebrowanie pomagają nam zachować pamięć o trudach przeszłości i przemieniają je w coś poręcznego, pewną formę postępu, którą możemy nieść ku naszej przyszłości. Dopóki istnieje jazz, dopóty będzie też istnieć powojenna pamięć obu narodów. We wspomnieniach tych mieszczą się wdzięczność, docenienie i wezwanie do strzeżenia wolności, o którą ci, co byli przed nami, z takim umiłowaniem walczyli.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

"African American Spirituals". *Library of Congress*, www.loc.gov/item/ihas.200197495/.

Buthenhoff-Duffy, Claudia, director. "Komeda: A soundtrack for a life". Vimeo, uploaded by Claudia Buthenhoff-Duffy, 5 Oct. 2013, www.vimeo.com/76231948.

Davis, Miles. *Kind of Blue*, Columbia Records, 1959.

Foner, Eric, and Olivia Mahoney. *America's reconstruction: People and politics after the Civil War*. Louisiana State University Press, 2003, www.digitalhistory.uh.edu/exhibits/reconstruction/credits.html.

Gerlach, David. "Dave Brubeck on Fighting Communism with Jazz". *YouTube*, uploaded by Blank on Blank, 10 Jan. 2013, www.youtube.com/watch?v=CVfVTQmiRJs&index=42&list=PLL-trnf4MEFp4-cXQFJs_gHGt56-saZKF.

"Introduction to the Holocaust". *United States Holocaust memorial museum*, www.encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/introduction-to-the-holocaust.

Jost, Ekkehard. *Free jazz*. Da Capo Press, 1981.

Komeda, Krzysztof. *Astigmatic*. MUZA Polskie Nagrania, 1966.

Lawson, R.A. *Jim Crow's counterculture: The blues and black southerners, 1890-1945*. Kindle ed., Louisiana State University Press, 2013.

Lerski, Cezary. "Polish jazz-freedom at last". *Culture.pl*, www.culture.pl/en/article/polish-jazz-freedom-at-last#2.

Mintz, Steven, and Sara McNeil. "The Great Railroad Strike". *Digital history*, www.digitalhistory.uh.edu/dispatch_textbook.cfm?sm-tid=2&psid=3189.

Nicholson, Stuart. "Krzysztof Komeda: The lost leader". *Jazz Forum*, no. 4-5, 2009, www.jazzforum.com.pl/main/artykul/krzysztof-komeda-the-lost-leader.

Pierce, Wendell. "Dave Brubeck and Ramsey Lewis: Jazz and fame". *Jazz at Lincoln Center radio*, 7 Feb. 2009, www.jazz.org/media/radio-shows/jalc-radio-ramsey-lewis-and-dave-brubeck-jazz-fame/.

Pietraszewski, Igor. *Improvised Freedom: Jazz under State Socialism*. Peter Lang, 2014.

Prażmowska, Anita. *Poland: A Modern History*. I.B. Tauris, 2010.

Ripmaster, Terence. *Willis Conover: Broadcasting Jazz To The World*. iUniverse, 2007.

Roy, Megan. "Polish Jazz: An Analysis of Style and Meaning in Krzysztof Komeda's *Astigmatic*". Order No. 10119296 The William Paterson University of New Jersey, 2016. *ProQuest*. Web. 21 Dec. 2018.

Saul, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Harvard University Press, 2003.

Tuskegee Institute Singers, et al. "Swing Low, Sweet Chario". Victor, Camden, New Jersey, 1916. Audio. *Library of Congress*, www.loc.gov/item/jukebox.4076/.

"What is Jazz?". *Smithsonian*, 5 Dec. 2018, www.americanhistory.si.edu/smithsonian-jazz/education/what-jazz.

Williams, Richard. "From bop to łał: how jazz became the voice of freedom in Poland". *The Guardian*, 7 Nov. 2014, www.theguardian.com/music/2014/nov/07/how-jazz-became-voice-of-freedom-in-poland.

Wright-Mendoza, Jessie. "How Jazz and the Civil Rights Movement Came Together in the 1960". *Blank on Blank*, 20 Dec. 2018, www.blankonblank.org/2015/05/jazz-civil-rights-movement/.

Zwerin, Mike. *Swing under the Nazis: Jazz as a Metaphor for Freedom*. Kindle ed., Cooper Square Press, 2000.

ABSTRACT

Megan Roy Will

Jazz: A Celebration of Freedom

This article explores the idea of jazz as a symbol of freedom, both in the United States and in Poland. In examining the historical and cultural contexts of both countries when jazz first appeared and gained prominence, the function of jazz as a proponent of the ideology of freedom becomes clear. Through musical analysis, the development of both American and Polish jazz is broken down into devices and related to specific emotions and values that these musical elements suggest. It is through the introduction, growth, and development of the jazz idiom in each nation that it has become an essential musical genre within each culture and continues to stand for and symbolize freedom today.

Keywords: jazz, wolność, niepodległość, Krzysztof Komeda, Miles Davis