

Olga Kwaczyńska

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Recepcja amerykańskiego jazzu w Japonii: zarys problematyki

Abstract

The Reception of American Jazz in Japan: An Outline of the Problem

The following article presents the history of Japanese jazz from the first musical contacts to contemporary successes and problems of the jazz music market. For the development and evolution of jazz in Japan, an important role was played by the presence of American military forces in the Philippines (even before the post-war occupation of Japan), which as an American dependent territory had the opportunity to remain in cultural contacts with the United States, where jazz was born at the beginning of the 20th century and became one of the most popular forms of music. Beside the contact with Filipino musicians, who were the first from whom the Japanese learned jazz, the establishment and development of jazz cafes (*jazzu-kissa*) were also important for the development of jazz in the Land of the Cherry Blossom, which played a huge role in the strengthening the interest in jazz and the shaping of musical tastes. The article also shows the influence of jazz on the formation of a modern, American-based lifestyle of middle-class representatives in Japan. In addition, the article discusses the complex issue of the authenticity of Japanese jazz in relation to American

jazz and the influence of world-famous Japanese musicians, such as Toshiko Akiyoshi, on overcoming a given stereotype. The aim of the article is to show the universality and at the same time the locality of contemporary Japanese jazz as well as to show what the specificity of jazz in Japan is.

Keywords

jazz, Japanese jazz, *jazzu-kissa*, local jazz scene, Japanese culture, American culture, Americanization, Toshiko Akiyoshi

Jazz i jego lokalne odmiany

Czym jest jazz? Pojęcie to, tak bogate, zmienne, żywe, trudne do jednoznacznego zdefiniowania, a zarazem dające się opisać poprzez pryzmat wielu dziedzin i dyscyplin naukowych, stanowi interesujący temat, szczególnie w przestrzeni kultury japońskiej. Badając jazz, można spojrzeć na to zagadnienie szerszej jako na część kultury muzycznej. Muzyka sama w sobie jest jednym z nielicznych zjawisk kulturowych, które mają charakter uniwersalny. Nieznane są społeczności ludzkie, które nie praktykowałyby muzyki; tego rodzaju uniwersalia kulturowe sprawiają, że często źródeł muzyki poszukuję się w tzw. „naturze ludzkiej”, rozumianej czy to przez pryzmat badań filozoficznych, czy biologicznych¹. Jednak również z kulturoznawczego punktu widzenia jest to temat godny uwagi, gdyż w każdej znanej nam społeczności ludzkiej potrafimy wyodrębnić praktyki, które w badaniach są odbierane i rozumiane jako muzyka. Ze strony kulturoznawczej pytanie o samą muzykę czy zjawiska wchodzące w jej obszar nabiera sensu dopiero, gdy weźmiemy pod uwagę również kogo dotyczy przedmiot badań, jakiej grupy ludzi, czyjej świadomości oraz o jaki okres historyczny pytamy. Podobnie, przybierając ten punkt widzenia, w wielu społecznościach muzycznych związanych z daną przestrzenią geograficzną czy miastem możemy wyodrębnić charakterystyczny punkt wspólny danej społeczności muzyków; dotyczyć on może stylu, w jakim wykonywana jest przez nich muzyka, może kreować go wspólna historia i tradycja

¹ *The Origins of Music*, red. N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown, MIT Press, Cambridge [USA, Massachusetts] 2000.

miasta, dużą rolę odgrywa też edukacja. Istnieje zapewne wiele czynników, a założenia te otwierają pole do licznych badań naukowych.

Po raz pierwszy jazz pojawił się na południu Stanów Zjednoczonych w początkach XX wieku. Szczególnym miejscem na ówczesnej mapie nowej materii dźwiękowej był Nowy Orlean, w którym ten gatunek muzyczny krystalizował się najszybciej i posiadał najwybitniejszych przedstawicieli. Muzyka Południa najpierw zdobyła całe Stany, a jej rozprzestrzenienie się po świecie zbiegło się z pierwszymi oznakami rodzenia się kultury globalnej. Miejscami, w których to muzyczne novum przyjmowało i rozwijało się najbardziej, były obszary kultury zachodniej oraz miejsca wzorujące swój wizerunek na kulturze amerykańskiej. Jazz zaszczerpiony został w różnych regionach i krajach w procesie akulturacji, którego mechanizmy były jednak bardzo zróżnicowane w zależności od miejsca i czasu, w którym się pojawiał. Zostały uwarunkowane wieloma czynnikami historyczno-społecznymi – od sprzyjających okoliczności kontaktu międzykulturowego, przez polityczną czy ekonomiczną wyższość Stanów Zjednoczonych, aż do roli wybitnych jednostek, propagatorów tego nurtu². Nie należy zapominać także o tej przyczynie rozwoju jazzu, która w dzisiejszych czasach może wydawać się prozaiczną, jednak w ubiegłym stuleciu była przełomowa – rozwoju technologicznym. Znaczącą rolę w rozprzestrzenianiu się jazzu w XX wieku miał rozwój fonografii, powstanie radia oraz kina dźwiękowego. Ponadto stał się alternatywą dla muzyki poważnej. W Japonii zaś w pierwszych dekadach XX wieku wczesna muzyka jazzowa została spopularyzowana również dzięki zagranicznym podróżom zarówno amerykańskich, jak i filipińskich zespołów jazzowych do kraju samurajów. Filipińskie zespoły jednak stanowiły tam zdecydowaną większość, a popularność ich koncertów na oceanicznych liniowcach przyczyniła się do rozpowszechnienia amerykańskiej muzyki popularnej i jazzowej w azjatyckich miastach portowych takich jak Szanghaj, Manila czy Hong Kong³. Filipińczycy zapoznali się z amerykańską muzyką jazzową w swoim rodzinnym kraju poprzez obecność amerykańskich sił okupacyjnych. Również rozwój Osaki jako centrum masowej rozrywki wzorowanej na masowej

2 R. Ciesielski, „Jazz w Polsce” czy „polski jazz”?, w: *Jazz w kulturze polskiej*, red. R. Ciesielski, t. 1, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2014, s. 39–54.

3 T. Atkins, *Blue Nippon*, Duke University Press, London 2001, s. 59.

rozrywce Stanów Zjednoczonych przyczynił się do popularyzacji jazzu w tym regionie.

Jazz więc, w zależności od tego, gdzie został zaadaptowany, przyjmował poszczególne, lokalnie kształtowane formy i brzmienia, różniące się od siebie, ale oparte i bazujące na pewnej stałej matrycy. Charakteryzuje się ona m.in. użyciem podczas grania utworu tzw. *blue notes*, czyli dźwięków spoza oryginalnej tonacji i skali utworu, które podkreślają ekspresyjność i nastrojowość utworu, czy wprowadzeniem *call and response* – serii dwóch oddzielnych fraz muzycznych granych przez różnych muzyków, w których druga jest odpowiedzią, swoistym muzycznym komentarzem do pierwszej. Podstawowa forma jazzowa zakłada również pojawienie się polirytmii, czyli zastosowania zróżnicowanych przebiegów rytmicznych granych przez różnych muzyków na różnych instrumentach bądź w różnych głosach, oraz improwizacji, która jest najbardziej charakterystycznym elementem standardowego utworu jazzowego.

Zjawisko jazzu, choć w swej istocie historycznie amerykańskie, obecnie jest zjawiskiem uniwersalnym, lecz nie identycznym – odróżnić można style grania jazzu w zależności od miejsca, w którym się go praktykuje. Jego kształtowanie w czasie i w przestrzeni pozwoliło na odróżnienie nie tylko stylów amerykańskiego jazzu w procesie jego ewolucji i przeniesienie ich na dalsze obszary geograficzne, ale również pozwalało i wciąż pozwala na dostrzeżenie silnego zróżnicowania jazzu w różnych kulturach i miejscach, które jednak charakteryzuje pewien punkt wspólny. Rafał Ciesielski, jeden z nielicznych współczesnych i najbardziej płodnych polskich badaczy jazzu, nazywa to wspólnym „kulturowym idiome[m]”. Trafnie opisuje istotę lokalności jazzu:

Jazz, funkcjonując w określonych warunkach kulturowych (muzycznych i pozamuzycznych), może na tyle przejść czy nasycić się ich cechami, że ujawni charakter odmienny od innych (także amerykańskich) tradycji. Różniąc się od nich, pozwoli tym samym na określenie właściwych sobie jakości, które – poszerzane i utrwalane – z czasem mogą prowadzić do bardzo wyrazistej formuły, odrębnej redakcji czy ukształtowania się lokalnego jazzowego idiomu. Proces taki uwarunkowany jest wieloma czynnikami, nie zachodzi w każdym przypadku, nie jest też przesądzony w określonej perspektywie czasowej. Z pewnością, poza innymi sprzyjającymi czynnikami, pierwszorzędne znaczenie ma tu artystyczna aktywność wybitnych, kreatywnych indywidualno-

ści, dodatkowo skupiających wokół siebie grono wspierających twórców. Powstanie mniej lub bardziej wyrazistego lokalnego idiomu jazzowego jest więc pewną możliwością wynikającą z potencjału lokalnego środowiska, jest dla niego swoistą próbą (może też: szansą?) ukazania i zaakcentowania w ramach jazzowego uniwersum własnego oblicza⁴.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie uniwersalności, a zarazem lokalności współczesnego jazzu japońskiego oraz wskazanie, na czym polega szczególność tego gatunku w Japonii. Tekst ukazuje również wpływ jazzu na kształtowanie się nowoczesnego, bazującego na amerykańskim stylu życia przedstawicieli klasy średniej w Japonii. Oprócz tego omówiony został wątek kompleksu autentyczności japońskiego jazzu względem jazzu amerykańskiego oraz wpływ światowej sławy japońskich muzyków, takich jak Toshiko Akiyoshi, na przełamanie owego stereotypu.

Jazz w Japonii

Jazz nie jest powszechnie kojarzony z Japonią, a jednak historycznie, szczególnie okres międzywojenny (a dokładniej: lata 20. XX wieku) uznany został za złotą erę jazzu w Krainie Wschodzącego Słońca. W warunkach postępującej otwartości na Zachód ten muzyczny gatunek przeniknął do wielkich miast, a dziś Japonia może pochwalić się największą jazzową społecznością na świecie⁵. Początki jazzu w Japonii wiążą się z drugą dekadą ubiegłego stulecia, kiedy wzrosła liczba przemierzających się przez Pacyfik luksusowych liniowców, na których Amerykanie i Japończycy poruszali się pomiędzy zachodnim wybrzeżem USA a Japonią, miastami takimi jak Szanghaj czy Manila. Wraz z załogą i pasażerami, liniowcami takimi podróżowali muzycy należący do orkiestr umilających pasażerom podróż. Japońscy muzycy, podróżując do San Francisco czy Seattle, schodzili ze statków i kupowali współczesne amerykańskie zapisy nutowe utworów muzycznych, przez co zapoznali się z amerykańskim repertuarem

4 R. Ciesielski, dz. cyt., s. 43.

5 *Jazz in Japan: A History of Tradition and Modernity*, <http://www.unesco.org/new/en/unesco/events/prizes-and-celebrations/celebrations/international-days/international-jazz-day-2014/jazz-in-japan-a-history-of-tradition-and-modernity/#.XqcioikzbIX> [dostęp: 07.03.2019].

muzyki popularnej, również z jazzem. Rolę w spopularyzowaniu jazzu w Japonii odegrali również filipińscy muzycy, którzy grali w orkiestrach hotelowych i oceanicznych w Osace, Szanghaju czy Kobe. Filipiny były kolonią amerykańską, a obecność oddziałów armii amerykańskiej na Filipinach miała być powodem biegłości filipińskich muzyków w muzyce jazzowej. Niektórzy z japońskich muzyków twierdzili, że po raz pierwszy w życiu usłyszeli improwizację, tak charakterystyczną dla jazzu, właśnie podczas koncertów muzyków filipińskich⁶. Określenie dokładnego momentu pojawienia się jazzu w Japonii jest trudne, ale jednym z czynników były coraz częstsze podróże obywateli Japonii do Stanów Zjednoczonych. Takie wyprawy zaznajamiały ich z nowym stylem w muzyce, mieszanką afrykańskiej i amerykańskiej kultury. Wracając do ojczyzny, wiele osób przywoziło jazzowe nagrania, którymi zaczęto dzielić się na dużą skalę w tzw. *jazzu-kissa*, muzycznych kawiarniach. Niektóre grupy muzyczne nagrywały swoje covery amerykańskich utworów jazzowych, ale nie była to jedynie praca odtwórcza. Japońscy muzycy dostosowywali utwory do własnego języka i kultury, włączając w jazz elementy kultury narodowej. W Japonii – w przeciwieństwie do ubogich dzielnic Nowego Orleanu, w których narodził się jazz – przeciętnym odbiorcą jazzu był młody reprezentant miejskiej klasy średniej bądź wyższej klasy średniej. Osoby słuchające jazzu posiadały dostęp do najnowszych trendów, nowości technologicznych, takich jak fonograf, chodziły do kawiarni, kupowały płyty, słuchały radia, bywały w salach tanecznych czy w kinie. Jazz był jedną z nowoczesnych rozrywek, a ludzie z niej korzystający mieli wysoką świadomość uczestnictwa w tym, co w społeczeństwie postrzegane było jako globalny ruch kulturowy⁷. Wciąż jednak jazz w tamtym okresie nie był tylko narzędziem ekspresji i dostarczycielem rozrywki, ale również zwiastunem rosnącego wpływu Stanów Zjednoczonych w Japonii.

Kultura bowiem jest głównym składnikiem zdolności państwa do wywierania wpływu na innych, czyli składnikiem *soft power*⁸ danego

6 T. Atkins, dz. cyt., s. 59.

7 P. Jarenwattananon, *How Japan Came to Love Jazz*, <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2014/04/30/308275726/how-japan-came-to-love-jazz-?t=1551953493572> [dostęp: 07.03.2019].

8 J.S. Nye, *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Warszawa 2007, s. 5–7. Twórca pojęcia *soft power* określa je jako „subtelne sprawianie, by inni chcieli tego samego wskutek niewymuszonego wyboru”.

kraju. Powojenna okupacja Japonii przez Amerykanów zapewniła Japończykom wprawdzie brutalne, ale bezpośrednie doświadczenie muzyki jazzowej. Japończycy mogli wcześniej posłuchać amerykańskich nagrań jazzowych, jednak w pełni nauczyli się jazzu podczas występów w amerykańskich klubach wojskowych czy bazach wojskowych. Duch wymiany kulturowej pomiędzy dzielącymi scenę i dzielącymi się swoimi muzycznymi pomysłami muzykami japońskimi a członkami amerykańskich sił zbrojnych nie zakończył się wraz z okupacją, pozostawał źródłem dumy obywatelskiej Japończyków, a sam jazz stał się dominującą metaforą internacjonalizacji i kosmopolitycznej aury ówczesnego społeczeństwa. Spośród słynnych japońskich muzyków jazzowych, którzy swoją karierę zaczęli grając w amerykańskich bazach wojskowych, wymienić można saksofonistę Hidehiko 'Sleepy'ego' Matsumoto, kompozytorkę i pianistkę jazzową Toshiko Akiyoshi czy saksofonistę Sadao Watanabego⁹. Amerykańska obecność militarna pozwoliła na rozwój i popularyzowanie jazzu w takich miastach jak Tokio, Nagoja, Kobe czy Osaka. Dzielnica rozrywkowa Osaki, Dōtonbori, stała się centrum rozrywki jazzowej; znana ze swych licznych salonów tanecznych, nazwana została „japońską mekką jazzową”¹⁰. Taka sytuacja była okazją dla japońskich artystów, takich jak wspomniana już pianistka Toshiko Akiyoshi, aby rozwijać swoje zainteresowanie tym gatunkiem muzycznym i zdobyć uznanie zawodowe, również międzynarodowe. Japończycy wykluczali wówczas z jazzu wszystko co typowo amerykańskie; Japońscy muzycy stopniowo adaptowali go na potrzeby własnej kultury, wykorzystując między innymi tradycyjne instrumenty, takie jak *tsuzumi* (japoński bęben ręczny), wkomponowując w kompozycje japońskie dworskie melodie czy estetykę inspirowaną buddyzmem zen. Niemniej jednak nie doszło do połączenia tradycyjnej muzyki japońskiej z jazzem, jak to miało miejsce m.in. w przypadku muzyki afro-kubańskiej, karaibskiej, latyno-amerykańskiej czy brazylijskiej. Wszystkie te miejsca łączyła – nawet jeśli zróżnicowana – historia niewolnictwa afrykańskiego. Zjawisko japońskiego jazzu miało zarówno charakter muzyczny jak i kulturowy, charakteryzowało go użycie muzycznej skali pochodzącej z tradycyjnej muzyki ludowej, wprowadzenie tradycyjnych japońskich instrumentów,

9 W. Minor, *Jazz Journeys to Japan. The Heart Within*, University of Michigan Press, Michigan 2004, s. 11.

10 T. Atkins, dz. cyt., s. 58.

ale też specyficzne relacje społeczeństwa z muzyką, które sprawiły, że japoński jazz ugruntował swoją światową pozycję jako styl wyjątkowy i oryginalny.

Rewolucja free-jazzowa lat 60. nie trwała długo w Japonii, a kolejnym ważnym stylem jazzowym, który pojawił się w Japonii na początku lat 70. XX wieku, był fusion jazz, w którym muzycy łączyli harmonię jazzową i improwizację z muzyką rockową, funkiem oraz rhythm and bluesem. Jedne z najlepszych albumów fusion Milesa Davisa nagrywane były na żywo w Japonii, a wiele czołowych światowych gwiazd jazzu fusion koncertowało tam dla lokalnej, ogromnej publiczności. Ta moda wpłynęła na narodziny setek lokalnych zespołów grających fusion; dominowały one na krajowych scenach aż do końca stulecia, a niektóre nadal są aktywne i popularne. W tym samym czasie – począwszy od lat 70. XX wieku – Japonia stała się nagle głównym rynkiem zbytu dla wysokiej jakości jazzu głównego nurtu (z ang. *mainstream jazz*). Wielu zachodnich artystów grających hard-bop czy post-bop, którzy stracili popularność w Stanach Zjednoczonych czy Europie, zostali docenieni na rynku japońskim. W latach 70., 80. i 90. ubiegłego stulecia w Japonii nagrano i wydano wiele znanych albumów jazzowych, których przykładem może być album „V.S.O.P.” Herbiego Hancocka z 1977 roku. Obecnie japoński jazz uwolnił się od amerykańskich wpływów i stanowi odrębny gatunek muzyczny, a stało się tak dzięki wielu różnym szkołom, które powstawały od końca lat 60. XX wieku. Pierwsza z nich, Yamaha Institute of Popular Music, została otwarta w 1965 roku przez saksofonistę Sadao Watanabego po powrocie ze studiów na Berklee School of Music w Bostonie. Począwszy od późnych lat 90., aż do dziś japońska scena jazzowa oferowała i oferuje całą gamę oryginalnych, młodych artystów grających współczesny jazz, łączący elementy elektroniki, muzyki rockowej czy hip-hopu.

Fenomen japońskiej jazzu-kissa

W czasie popularyzacji muzyki jazzowej na świecie ani w Europie, ani w innych miejscach globu, gdzie docierał jazz, nie powstała przestrzeń tak specyficzna jak w Japonii. Mowa tutaj o tzw. *jazzu-kissa* (z japońskiego „kawiarnia jazzowa”) – przestrzeni, kawiarni, klubie, w którym za filiżankę kawy słuchało się jazzu, a dokładniej jazzu puszczanego

z płyt winylowych¹¹ w celach edukacyjnych. *Jazzu-kissa* zastąpiły sale taneczne, które poprzez promocję muzyki jazzowej i swój amerykański charakter dawały powody do niepokoju konserwatywnej części japońskiej elity. W 1927 roku władze miejskie w Osace wydały zarządzenie, które zmusiło sale taneczne do zamknięcia. Odkąd otwarto pierwszą kawiarnię jazzową (również w Osace), *jazzu-kissa* stały się popularną alternatywą dla tańca, oferując słuchaczom najnowsze płyty jazzowe, a niekiedy również występy na żywo¹². Popularność *jazzu-kissa* przypada na okres powojenny, szczególnie lata 50. XX wieku. Chodzenie do tzw. „jazzowych kafejek” było symbolem modernizacji, ale również amerykanizacji poprzez gwałtowny napływ nowej technologii¹³, a razem z nią muzyki amerykańskiej. Pomimo tego, że miejsca serwujące kawę były dostępne w Japonii już od czasów Restauracji Meiji, w latach 20. XX wieku lokale, które serwowały kawę i herbatę w zachodnim stylu, cieszyły się dużą popularnością. W rezultacie wiele miejsc zaczęło serwować również alkohol, a ich charakter przypominał bardziej klub nocny niż kawiarnię, dlatego w ramach zaznaczenia, że dane miejsce serwuje wyłącznie napoje bezalkoholowe, nazywano je *kissaten*. *Ongaku kissaten* (z japońskiego „muzyczne kawiarnie”) powstały w latach 20. XX wieku, a klienci słuchali w nich zachodniej muzyki klasycznej w towarzystwie hostess¹⁴. Pojawienie się w Japonii kelnerek-hostess w tego typu kawiarniach było początkiem rodzącej się relacji między japońskim społeczeństwem, a zachodnimi modelami życia metropolitalnego¹⁵. Pomimo zwiększającej się roli kobiet, czy to jako słuchaczek czy jako hostess w tego typu muzycznych kawiarniach, szczególnie w początkowym okresie ich powstania, były to przede wszystkim miejsca tworzone przez mężczyzn i dla mężczyzn. Pierwsza *jazzu-kissa* Chigusa powstała w 1933 roku w Okinawie¹⁶, a w połowie

11 *The Culture of Japan as Seen through Its Leisure*, red. S. Linhart, S. Frühstück, SUNY Press, New York 1998, s. 303.

12 D. Novak, *2,5×6 metres of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening*, w: „Popular Music” 2008, nr 1, s. 15–34.

13 *Sound, Space and Sociality in Modern Japan*, red. J.D. Hankins, C.S. Stevens, Routledge, New York 2014, s. 111.

14 Y. Takahashi, *Why You Can't Have Green Tea in a Japanese Coffee Shop*, w: A. Ueda, *The Electric Geisha. Exploring Japan's Popular Culture*, Kodansha International, Tokyo 1994.

15 M. Silverberg, *Constructing a New Cultural History of Prewar Japan*, w: *Japan in the World*, red. M. Miyoshi, H.D. Harootunian, Durham 1993, s. 114–115.

16 T. Atkins, dz. cyt., s. 5–74.

lat 30., wraz z rozprzestrzenieniem się po Japonii amerykańskiego jazzu, na terenie kraju było czterdzieści tysięcy muzycznych kafejek, w których młodzi ludzie spotykali się i prezentowali nowy, kontrowersyjny typ społeczny inspirowany amerykańską epoką jazzu – *moga* (z japońskiego: nowoczesna dziewczyna) i *mobo* (nowoczesny chłopak). *Kissaten* (później skrócone do *kissa*) od zawsze były miejscem, gdzie japońscy przedstawiciele wyższych sfer doświadczali nowego trybu modernizacji, ale to dzięki pojawieniu się *jazzu-kissa* pojawiły się powiązania między muzyką zachodnią a reformami społecznymi, szczególnie z rodzącą się demokracją japońską¹⁷. Napływ zagranicznych mediów, technologii i muzyki potęgował napięcie wokół japońskich reform socjalnych tamtego okresu. Jednak to, co prawdopodobnie najważniejsze w jazzowych kawiarniach Japonii, to rola, jaką pełniły one w edukacji muzycznej kilku pokoleń miłośników jazzu. Nawet w latach powojennych, kiedy jazz był już bardziej dostępny za sprawą radia, to właśnie *jazzu-kissa* pozostawała najważniejszym miejscem do przyswajania jazzowego słownictwa. Muzycy spędzali tam całe dni i nierzadko noce, słuchając najnowszych nagrań swoich amerykańskich idoli, których albumy były zbyt drogie i niedostępne, aby posiadać je na własność. Często więc w *jazzu-kissa* muzycy uczyli się jazzowych improwizacji ze słuchu. Jednymi z najbardziej znanych i obleganych w tym czasie były Chigusa w Yokohamie, Combo w Tokyo oraz Combo w Nagoja. Tokijskie Combo było rajem dla miłośników jazzu nowoczesnego, zawsze zatłoczone, mieszczące zaledwie około dziesięciu muzyków studiujących jazzowe nagrania. Podobnie Chigusa była miejscem, gdzie uczono się bebopu, a Combo w Nagoi była miejscem spotkań muzyków oraz japońsko-amerykańskich *jam sessions*¹⁸. W praktyce w latach 50. każde większe miasto posiadało przynajmniej jedną *jazzu-kissa*, a każda kawiarnia starała się wykształcić swoją odrębną i charakterystyczną muzyczną tożsamość: niektóre z nich specjalizowały się w jazzie nowoorleańskim, inne w swingu czy różnych szkołach jazzu nowoczesnego¹⁹. Według profesora Mike’a Molasky’ego, autora książki *Post War Jazz Culture in Japan*, kawiarnie te rozwijały się między latami 50. a 70. ubiegłego wieku również poprzez napływ francuskiej muzyki filmowej okresu nowej fali oraz dzięki serii występ-

17 Tamże, s. 165–219.

18 Tamże, s. 200.

19 Tamże, s. 210.

pów na żywo amerykańskiego zespołu jazzowego Art Blakey and the Jazz Messengers w 1961 roku²⁰. Wydarzenie to przez wielu japońskich historyków jazzowych okrzyknięte zostało wydarzeniem „epokowym”²¹ oraz rozpowszechniającym muzykę funkową w całej Japonii.

U szczytu sławy Japonia miała ponad sześćset takich jazzowych kawiarni, głównie w Tokio i Kioto. Dzisiaj, z powodu powszechnej dostępności do muzyki cyfrowej oraz przez fakt, że Japonia jest społeczeństwem starzejącym się, nastąpił stopniowy spadek liczby japońskich *jazzu-kissa*, a muzyka przeniosła się do barów i lokali z muzyką na żywo, które przyciągają młodszą klientelę. Dzisiejsze kawiarnie jazzowe przypominają bardziej muzea z kolekcją płyt winylowych niż miejsca, gdzie można napić się kawy. Niewielka liczba wciąż działających kawiarni zaspokaja potrzeby głównie starszych klientów, z nostalgią odwiedzających miejsca, które w czasach ich młodości przechodziły okres swej świetności. *Jazzu-kissa* nie przypominają już tętniących życiem miejsc, w których przesiadywali japońscy muzycy, jednak przez zbiór tysięcy klasycznych jazzowych longplayów służą jako repozytoria rzadkich nagrań oraz skarbnice dla miłośników winyli. Istnieje jednak jeszcze kilka oryginalnych jazzowych kawiarni, w których tłum starszych miłośników jazzu miesza się z młodymi fanami tego gatunku. Tokijskie The Pit Inn gości najlepszych japońskich i międzynarodowych muzyków jazzowych i w przeciwieństwie do innych miejsc, w których muzyka stanowi tylko tło do prowadzenia rozmów i udzielania się towarzyskiego, tutaj spotykają się tylko poważni słuchacze, a każde krzesło kawiarni ustawione jest przodem do sceny²².

Kompleks autentyczności i Toshiko Akiyoshi

Lata 50. i 60. ubiegłego wieku to moment, w którym japońscy muzycy zaczęli wyróżniać się na arenie międzynarodowej. Największym wyzwaniem było jednak zaistnienie na amerykańskiej scenie jazzowej i zyskanie uznania wśród amerykańskiej publiczności. Niektórzy muzycy Kraju Kwitnącej Wiśni, aby przełamać kompleks

20 B. Cohen, *Tokyo's jazz kissa survive*, <http://www.bbc.com/travel/story/20121203-tokyos-jazz-kissa-survive> [dostęp: 07.03.2019].

21 T. Atkins, dz. cyt., s. 209.

22 B. Cohen, dz. cyt.

autentyczności²³, który stawiał jazz amerykański w uprzywilejowanej pozycji, zaczęli szukać japońskich motywów i implementować je do swojej twórczości. Utrzymująca się iluzja, że Japonia jest „narodem naśladowców”, psychologicznie niezdolnym do oryginalności i uspołecznionym do dewaluacji kreatywności, to stereotyp, w który wierzy zbyt wielu Japończyków²⁴, a który nie oddaje sprawiedliwości spuściznie artystycznej twórców takich jak Toshiko Akiyoshi. Jest to w rzeczywistości stereotyp ukształtowany i zakorzeniony dopiero w XIX-wiecznym przekonaniu o konieczności podążania za zachodnim przykładem w celu uzyskania równoprawnego traktowania. Stereotyp „naśladowcy” jest wciąż obecny, nie tylko w dziedzinie muzyki jazzowej; widać go szczególnie w starciach Japonii i Stanów Zjednoczonych o wyższość technologiczną.

Japonia to kraj, w którym urodziło się i tworzyło wielu wspaniałych muzyków jazzowych, jednak ze względu na skalę odniesionego sukcesu, pionierstwo i płęć należy wspomnieć o pierwszej damie japońskiego jazzu – Toshiko Akiyoshi. Artystka ta jest pianistką, kompozytorką, aranżerką i liderką jazzowych zespołów, które tworzyła. Chociaż w tamtych czasach możliwości instrumentalistek były ograniczone, artystka w 1952 roku założyła The Cosy Quartet. Była profesjonalną i bezkompromisową liderką zespołu, a pozycja i uznanie, jakie zdobyła wśród kolegów, były dotąd niespotykane w zdominowanym przez mężczyzn świecie jazzu. Odkryta w 1953 roku w tokijskiej kawiarni jazzowej przez słynnego amerykańskiego pianistę jazzowego Oscara Petersona, rozpoczęła międzynarodową karierę; była również pierwszą Japonką uczącą się w prestiżowym Berklee College of Music w Bostonie²⁵. Jednym z protegowanych Akiyoshi był Sadao Watanabe, słynny japoński saksofonista. Muzyka Akiyoshi wyróżnia się m.in. widocznym wpływem elementów kultury japońskiej. Pianistka zaczęła komponować muzykę inspirowaną japońskimi tematami w 1974 roku, po śmierci Duke’a Ellingtona, którego muzykę opisywano jako odzwierciedlającą jego afrykańskie korzenie. Akiyoshi chciała, by również jej muzyka odzwierciedlała jej japońskie dziedzictwo. Zaczęła więc używać japońskich historycznych strojów, skal muzycznych i harmonii, wykorzystywała tradycyjne japońskie instrumenty, takie jak *tsuzumi*

23 T. Atkins, dz. cyt., s. 19.

24 Tamże, s. 32–33.

25 Tamże, s. 207.

(japoński bęben ręczny) czy *kakko* (japoński bęben dwugłowy), inspirowała się też elementami tradycyjnego dramatu japońskiego *nōgaku* czy *tsugaru-shamisen*, gatunku muzycznego wywodzącego się z japońskiego półwyspu Tsugaru. Jej muzyka pozostała mocno osadzona w jazzie, odzwierciedlając wpływy między innymi Duke'a Ellingtona, Charlesa Mingusa czy Buda Powella.

Przełomowym momentem w karierze Toshiko Akiyoshi, ale również ważnym momentem dla japońskiego jazzu był rok 1980, w którym artystka zajęła pierwsze miejsce w ankiecie prestiżowego magazynu „Down Beat” w kategorii wyróżniającej najlepszy big band, kompozytora oraz aranżera. W tym czasie Japonia zyskała już uznanie jako rozwinięty gospodarczo kraj i technologiczny kolos, produkując domową elektronikę i samochody porównywalne do tych produkowanych w Stanach Zjednoczonych czy nawet od nich lepsze. Jednak zdobycie potrójnego tytułu przez Akiyoshi wydawało się wystarczającym uzasadnieniem faktu, że Japonia może być lepsza od Ameryki również w dziedzinie jazzu. Wydarzenie to było tak znaczące dla Japonii, że świętowano je nawet w narodowych mediach, a wszyscy Japończycy, bez względu na to, czy byli fanami jazzu czy też nie, mogli poszczycić się osiągnięciami swojej rodaczki. Uznanie w kategorii najlepszego kompozytora było w równym stopniu zwycięstwem narodowym, jak i osobistym, sygnalizującym koniec dziesięcioleci zmagania o „dogonienie” standardów amerykańskiego jazzu i jego autentyczności²⁶.

Podsumowanie

Jazz często postrzegany jest jako typowo amerykański fenomen; o ile warto pamiętać o jego afro-amerykańskich korzeniach, należy podkreślić, że w dzisiejszych czasach jest już zjawiskiem uniwersalnym, tworzonym przez doskonałych muzyków z całego świata. Historia i ewolucja jazzu w Japonii pokazuje wielki potencjał japońskich muzyków, tworzących oryginalne utwory jazzowe, koncertujących i znanych na arenie międzynarodowej. Ukazuje również społeczeństwo japońskie, szczególnie to z wczesnych lat rozwoju jazzu, jako otwarte na nowości muzyczne i idący za nimi zachodni model życia. Dzisiejsza Japonia, oprócz spuścizny wielkich jazzowych postaci, takich jak Fumio

26 Tamże, s. 222.

Nanri, Toshiko Akiyoshi czy Yosuke Yamashita, prezentuje pokolenie młodych muzyków jazzowych, którzy ożywiają japoński jazz i jego instytucje. Międzynarodowe kariery takich japońskich muzyków jazzowych jak Takuya Kuroda czy Hiromi Uehara są dowodem, że Japonia już dawno przełamała kompleks autentyczności względem Stanów Zjednoczonych, natomiast współcześni twórcy znani są z prezentowania swojego autorskiego repertuaru, a nie kopiowania czy inspirowania się ich amerykańskimi odpowiednikami. Oprócz tego, że Japonia pochwalić się może jedną z największych jazzowych społeczności, jest również drugim po USA rynkiem muzycznym na świecie²⁷.

Bibliografia

Publikacje książkowe

- Atkins T., *Blue Nippon. Authenticating Jazz in Japan*, Duke University Press, London 2001.
- Ciesielski R., „Jazz w Polsce” czy „polski jazz”?, w: *Jazz w kulturze polskiej*, red. R. Ciesielski, t. 1, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2014.
- Japan in the World*, red. M. Miyoshi, H.D. Harootunian, Duke University Press, Durham 1993.
- Minor W., *Jazz Journeys to Japan. The Heart Within*, University of Michigan Press, Michigan 2004.
- Novak D., *2.5×6 metres of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening*, „Popular Music” 2008, nr 1.
- Nye J.S., *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Silverberg M., *Constructing a New Cultural History of Prewar Japan*, w: *Japan in the World*, red. M. Miyoshi, H.D. Harootunian, Duke University Press, Durham 1993.
- Sound, *Space and Sociality in Modern Japan*, red. J.D. Hankins, C.S. Stevens, Routledge, New York 2014.

27 K. Ackerman, *Big in Japan: A History Of Jazz In The Land Of The Rising Sun, Part 1*, <https://www.allaboutjazz.com/big-in-japan-a-history-of-jazz-in-the-land-of-the-rising-sun-part-1-by-karl-ackermann.php?page=1> [dostęp: 07.03.2019].

- Takahashi Y., *Why You Can't Have Green Tea in a Japanese Coffee Shop*, w: A. Ueda, *The Electric Geisha. Exploring Japan's Popular Culture*, Kodansha International, Tokyo 1994.
- The Culture of Japan as Seen Through Its Leisure*, red. S. Linhart, S. Frühstück, SUNY Press, New York 1998.
- The Origins of Music*, red. N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown, MIT Press, Cambridge 2000.

Artykuły internetowe

- Ackerman K., *Big in Japan: A History Of Jazz In The Land Of The Rising Sun, Part 1*, <https://www.allaboutjazz.com/big-in-japan-a-history-of-jazz-in-the-land-of-the-rising-sun-part-1-by-karl-ackermann.php?page=1> [dostęp: 07.03.2019].
- Cohen B., *Tokyo's jazz kissa survive*, <http://www.bbc.com/travel/story/20121203-tokyos-jazz-kissa-survive> [dostęp: 07.03.2019].
- Jarenwattananon P., *How Japan Came To Love Jazz*, <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2014/04/30/308275726/how-japan-came-to-love-jazz?t=1551953493572> [dostęp: 07.03.2019].
- Jazz in Japan: A History of Tradition and Modernity*, <http://www.unesco.org/new/en/unesco/events/prizes-and-celebrations/celebrations/international-days/international-jazz-day-2014/jazz-in-japan-a-history-of-tradition-and-modernity/#.XqcgSSkzbIX> [dostęp: 07.03.2019].