

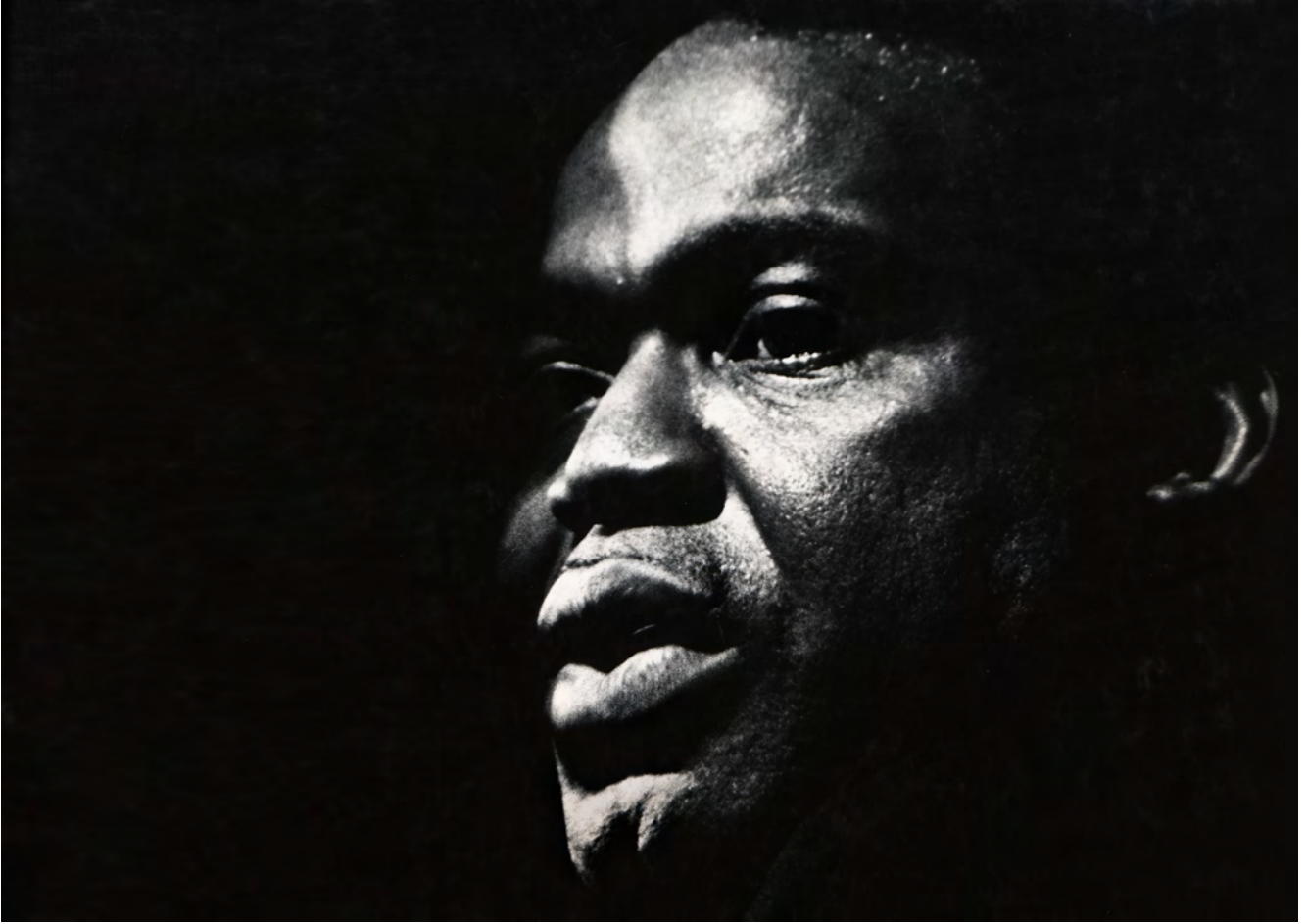


Janusz Nowacki

Twarze jazzu



Dizzy Gillespie, 1971



Willie Dixon, 1964

Przeniknąć duszę jazzu Unravelling the soul of jazz

W jazzowych fotografiach Janusza Nowackiego nie chodzi o nastrój – choć i on w nich jest. Zupełnie nie chodzi o koncert – choć wszystkie zostały zrobione podczas koncertów. Nie do końca chodzi nawet o portret – choć przecież wszystkie są pełnokrwistymi portretami. Zdjęcia Nowackiego to dla mnie na poły szaleńcza próba sfotografowania samej muzyki. Mającej źródło w niewidocznym jak ona wnętrzu człowieka – i równie niewidocznie istniejącej, przenikającej przestrzeń między ludźmi. A przynajmniej między tym, który gra, a tym, który słucha.

Howlin Wolf, Willie Dixon, rok 1964. Pierwsze jazzowe fotografie Janusza Nowackiego. Zgrafizowane twarze muzyków zawieszono w ciemności. Światło wydobywa grubą, połyskliwą strukturę ich skóry, porów, potu. Twarz Wolfa sfotografowana niezwykle, od dołu, jest jak maska. Reszta głowy toni w czerni, także oczy ukryte są w ciemnych szparach powiek. Między jasnym kołnierzykiem koszuli a połyskującym w mroku mikrofonem, w rozchylnych wargach, przykuwają uwagę białe zęby. Wiemy, że wydobywa się z nich śpiew. To twarz pełna ekspresji, jak światło lampy emitującej przed siebie energię – którą łapczywie wychwytuje podstawiony z boku mikrofon. Inna jest twarz Dixona. Wydaje się mocno osadzoną, kamienną rzeźbą, która jednocześnie bieli się w świetle i ginie w mroku. Tylko jedno oko – błysk białka, niewidoczna źrenica – z ukrycia i z intensywnością wpatruje się w nas, oglądających. W tych zdjęciach, mam wrażenie, są uchwycone źródła jazzu, muzyki czarnych, potomków niewolników.

Ella Fitzgerald z 1965 roku. W ciemnej połyskliwej sukni, niewyraźnej, rozmazanej. Za wyciągniętą ręką i wskazującym palcem – otwarte usta. Przymknięte oczy. Aureola starannie uczesanych włosów. Wychyla twarz zza mikrofonu, który ją zasłania. Jakby się odsłaniała. Jakby na moment pokazywała coś głęboko ukry-

The jazz photographs of Janusz Nowacki are not about the mood, although the mood is present in them. They are not about the concert at all, although all of them were taken during concerts. They are not entirely about the portrait, although all of them are full blooded portraits. In my opinion, Nowacki's photographs are a somewhat wild attempt to photograph the music itself. The music which has its source in the invisible human soul and the equally invisible but pervading space between people. Or at least in the space between the one who is playing and the one who is listening.

Howlin Wolf, Willie Dixon, 1964. The first jazz photographs of Janusz Nowacki. The graphic faces of the musicians hanging in the darkness. The light reveals the thick, shimmering structure of their skin, pores and sweat. Wolf's face unusually photographed, from below, resembles a mask. The remaining part of his head is submerged in darkness, his eyes are also hidden in the dark slits of his eyelids. Between the bright shirt collar and the microphone shimmering in the darkness, what catches the attention are his white teeth in his parted lips. We are aware that those lips produce the song. It is an expressive face, like the light of a lamp projecting energy, which is greedily caught by the microphone placed on the side. Dixon's face is different. It seems to resemble a strongly set stone statue, which at the same time looks white in the light and disappears in the darkness. Just one eye – the flash of white, the invisible pupil – is secretly and intensely staring at us, the spectators. These photos, it seems to me, capture the sources of jazz, the music of the black, the descendants of slaves.

Ella Fitzgerald in 1965. In a glistening black dress, unclear and blurred. Behind her pointed hand and index finger – her open mouth. Her squinted eyes. A halo of her carefully arranged hair. She is leaning from behind the microphone, which is blocking the view of her face. As if she was exposing herself. As if for a moment she was revealing something deeply hidden,



Jorn Elniff, 1969

tego, bardzo swojego, intymnego. Wskazuje nas palcem, jest dla nas. Za chwilę znów zasłoni ją mikrofon.

Próba Nowackiego, by sfotografować samą muzykę, jazz, była szaleńcza, bo nie do końca możliwa. Muzyki nie można zobaczyć inaczej niż wyobraźnią – choć zdarzają się ludzie, którzy widzą barwy dźwięków, kolory melodii. Ale też nie do końca niemożliwa, skoro muzyka wyraża się w emocjach. Jej pierwotnym źródłem nie jest rozum, a krew, która w nas płynie, życie, które przeżywamy, bóle, tęsknoty i miłości, które nas toczą. I które wyrażają nasze twarze. Które odzwierciedla postawa czy ekspresja ciała.

Jazz pod tym względem jest – był zwłaszcza wtedy, w połowie lat sześćdziesiątych – szczególną muzyką duszy. Rozkwitał jako gatunek ciągle nowymi nurtami, poszukiwaniami, nazwiskami. Żywy, zmienny jak młoda rzeka, improwizowany. Nowacki najpierw próbował grać. Trzy lata bycia perkusistą w jednym z zespołów jazzowych na przełomie lat 50. i 60. XX wieku skończyły się refleksją, że jego zdolności jako perkusisty są ograniczone. Ale innymi drzwiami w jego życie wkroczyła już fotografia. Zaczął fotografować jazzmanów – od początku z poczuciem, że chce fotografować tak, jakby w dalszym ciągu grał.

Seria zdjęć Lou Bennetta, 1966 rok. Cztery klatki zrobione jedna po drugiej, cztery twarze tej samej twarzy. Każda inna, każda wynikająca z poprzedniej i jej zaprzeczająca. Pianista jest pochylony nad organami Hammonda i skupiony, ale widzi tylko to, co gra z siebie. Muzykę, jej meandry, wariacje, zmiany nurtów można czytać z jego twarzy jak z nut.

Jorna Elniffa na fotografii z 1969 roku oglądamy w rogu zdjęcia. Pochyla się nad talerzami perkusji, ale nie patrzy na nie. Gra, zasłuchany, głowę zwrócił w bok, zmrużył oczy. Chyba szczęśliwy, uśmiecha się. Światło obrysowuje kontury jego sylwetki i kształty instrumentu. Elniff gdzieś jest, gdzieś przebywa, ale na pewno nie do końca tu, w rzeczywistości koncertowej sali. Wielka, zajmująca pół fotografii przestrzeń czerni ponad nimi – perkusistą i perkusją – wydaje się aż przesiąknięta wibracjami dźwięków.

private and intimate. She is pointing her finger at us; she is there for us. In a moment the microphone will obscure her view again.

Nowacki's attempt to photograph music, jazz itself, was wild as such an attempt is not entirely feasible. You cannot see music but with your imagination, although there are people who can see the colour of sounds, the colour of melodies. It is not entirely possible also because music is expressed in emotions. Its primeval source is not the mind, but the blood which pumps in our veins, the life which we live, the pain, longing and love which eat us away. And our faces, postures and body language express all them as well.

Jazz, in this respect, is and especially then – in the second half of the sixties – was, a special kind of soul music. It flourished as a genre exhibiting new trends, quests and names. Alive and changeable as a young river, improvised. At first Nowacki tried to play the music. His three years as a drummer in one of the jazz bands at the end the 50s and the beginning of the 60s in the 20th Century led him to conclude that his abilities as a drummer were limited. In the meantime, however, photography started entering his life through another door. He began photographing jazz musicians with a conviction that he wanted to take photographs as if he had been still playing music himself.

A series of photos of Lou Bennett, 1966. Four frames taken one after another, four faces of the same face. Each is different, each results from the previous one and contradicts it at the same time. The focused pianist is leaning over the Hammond organ, but he can only see what he is playing himself. The music, its meanders, variations, change of currents can easily be read from his face.

In a photograph taken in 1969, Jorna Elniff is seen in the corner of the photo. He is leaning over the percussion cymbals, but he is not looking at them. He is playing, engrossed, his head turned, his eyes squinted. He seems happy; he is smiling. The light outlines the shape of his silhouette and the shape of the instrument. Elniff is somewhere; he is present somewhere, but definitely not entirely here, in the concert hall. The huge space above the drummer and the percussion set, which takes up half of the photograph, seems to be



Jan „Ptaszyn” Wróblewski, 1973

Niemal je słyszę – i niemal widzę, jak pałeczki uderzają w talerze.

Podobnie jest ze zdjęciem Keitha Jarretta z 1967 roku. Jasne wnętrze fortepianu, pełne biegnących w głąb rozmytych strun i poprzecznych listew konstrukcji, odbija się w podniesionym skrzydle instrumentu. Przy nim pianista. Siedzi z podniesioną głową, otwartymi ustami, zmrużonymi oczyma. Jest samą muzyką, a ekspresja środka instrumentu i czerń sali za plecami Jarretta idealnie z nim współgra. Kolejne zdjęcie, które chce zwizualizować muzykę.

Ważne, może najważniejsze dla Nowackiego jako fotografa było to, że czuł jazz. Że na nim się znał. Że słuchał go i przeżywał osobiście. Silnie. Do głębi. Nie szukał podczas koncertów tylko fotografii. Starając się o formę zdjęcia, chciał ująć w niej coś więcej. Swoim fotografowaniem włączał się w nurt emocji płynący ze sceny i ujawniający się w muzykach. Szukał maksymalnie wiernego oddania tych emocji w obrazie – zarazem oddania w nim swoich emocji. Dlatego – podobnie jak jazzmani, tyle że wizualnie – improwizował. Usiłował robić fotografie zdolne to, co niewidzialne, ale obecne we wnętrzu człowieka i wyrażające się w jazzie – pokazać. Chciał jak najbliżej do tej siły sprawczej muzyki, do istoty jazzu podejść, podpatrzeć, uchwycić. Zatrzymać, nazwać.

Tryptyk trzech zdjęć Jana Ptaszyna Wróblewskiego, 1973. Nie gra, dyryguje orkiestrą, o czym zaświadcza parę nieostrych głów muzyków na pierwszym planie. W głębi on, łysiejący, długowłosy, gęstobrody. Trochę jak demiurg, trochę jak natchniony diablík. Bo jest natchniony. Unosi ręce by wywołać i poprowadzić muzykę. Wypełnić nią przestrzeń. Na koniec uciszyć. Jest w tych zdjęciach dyrygującego Ptaszyna coś bliskiego żarliwej modlitwie.

Wspólne zdjęcie perkusisty Arta Blakey'a i kontrabasisty Ala McKibbona, rok 1971. Zapis wzajemnego porozumienia, odczuwania, wspólnego tworzenia tej jak żadna wolnej, a zarazem jak żadna zespołowej muzyki, jaką jest jazz. Nowacki uchwycił tu moment zespolonego grania.

saturated with sound vibrations. I can almost hear them and I can almost see how the drumsticks hit the cymbals.

It is similar to the photograph of Keith Jarrett from the year 1967. The bright inside of the piano, filled with blurred strings and crosswise wooden boards, reflects in the lifted top of the instrument. At it, is the pianist. He is sitting with his head raised, his mouth open and eyes squinted. He is the music itself; and the expression of the instrument and the blackness of the room behind Jarrett's back perfectly harmonize with the artist. It is yet another photograph which strives to visualise music.

The important thing, maybe the most important one, for Nowacki the photographer was that he felt jazz. That he knew it well. That he listened to it and was personally influenced by jazz. Strongly. To the core. During concerts he was not just looking for photographs. Perfecting the form of the photograph, he wanted to communicate something more. In his photographing he joined the current of emotions that flowed from the stage and was revealed in the musicians themselves. He was looking for the utmost genuine reflection of these emotions in the picture and, at the same time, for the depiction of his own emotions. That is why, like the jazz musicians, he improvised – only in the visual form. He tried to take photographs which would show the invisible, present in a man and expressed in jazz. He wanted to reach the driving force of this music, the essence of jazz; observe it, capture it. Seize it; name it.

The triptych of Jan Ptaszyn Wróblewski's photos, 1973. He is not playing; he is conducting an orchestra, which can be inferred from a couple of blurred heads of musicians in the foreground. Further inside is he, balding, long-haired, with a thick beard. A bit like a demiurge, a bit like an inspired imp. Because he is inspired. He is raising his hands to bring out and lead the music. To fill the space with it. Silence it at the end. There is something of a fervent prayer in those photographs of Ptaszyn conducting.

Art Blakey, the drummer and Art McKibbon, the double bass player together in a photograph from the year 1971. The record of mutual understanding, feeling, and joint creation of this free and, at the same time, collaborative music – jazz. Here, Nowacki caught the moment of unanimous playing. Ba-



Stu Martin, 1970

Oparta na czarno-szarych plamach ujętych w białe kontury światła fotografia ma dramaturgicznie rozwijającą się w pionie kompozycję. Siedząca, nieostra sylwetka patrzącego w bok Blakey'a, spoglądający na niego z góry stojący McKibbon, jego ręka obejmująca luźno gryf kontrabas i górujący ponad nimi, pełen pokręteł, ślimak instrumentu. Pastorał jazzu.

Z biegiem lat jazz na zdjęciach poznańskiego fotografa zmienia się. Nowacki nie fotografuje muzyków, opierając się jedynie na samej grze światła i czerni. Nie rezygnując z mroku jako elementu kompozycji, do oddania tej muzyki, coraz częściej szuka środków wyrazu w otoczeniu muzyków. Buduje swoje zdjęcia i oddaje klimat jazzu poprzez fragmenty scenerii, instrumenty, mikrofony, ubrania. Jedne jego kadry jak dawniej pozostają ciasne, dynamiczne, inne nabierają oddechu, otwierają się na przestrzeń.

Perkusiści Czesław Mały Bartkowski (1973) i Stu Martin (1970) w otoczeniu bębnow i talerzy. Grają na swoich zdjęciach silnie, z energią – można ją poczuć, niemal wylewającą się z kadru. Odwracają głowy w bok, zanurzeni w dźwiękach. Bartkowski otwiera szeroko usta, jakby krzyczał. Martin z taką gwałtownością odwraca głowę, że jego długie włosy rozwiewają się w powietrzu. Twarz jest wyraźna, zęby za włosami jakby zaciśnięte, włosy rozmazane, ciągle pędzą, są w ruchu. Lewą część kadru na zdjęciu Martina zajmuje perkusyjny talerz, świadomie zgrany ze scenografią występu – niemal widzimy rozchodzące się od niego, jak koła na wodzie, fale dźwięków.

Saksofonista Johnny Griffin (1973) i perkusista Art Blakey (1971) to typy egzotyczne. Noszą obszerne koszule – czarno-białe zdjęcia pokazują ich wielobarwność – a Blakey zawiesił na szyi naszyjnik. Rozbuchane i kwieciste wzory na bluzie Griffina są jak meandry i zawiłe ścieżki jazzowych kompozycji. Ale saksofonista nie gra. Zamknął oczy, puścił saksofon i wyciągnął przed siebie rękę. Jest lekko rozmazana. Podąża nią za muzyką, której słucha, którą gra, która płynie przed siebie, zawraca i powtarza motywy, przemieniając je niczym wzory na jego koszuli.

sed on the black and gray spots framed by the white outline of light, the photograph has a dramatically developing vertical composition. The blurred seated silhouette of Blakey, who is looking sideways; the standing McKibbon looking down at him, his hand loosely holding the fingerboard of the double bass and head of the instrument full of knobs towering them both. Jazz pastoral.

With time, jazz in the photographs of the Poznań photographer changes. Nowacki does not photograph musicians relying only on the play of light and blackness. Maintaining darkness as an element of composition, he more and more often looks for the means of expression in the space around the musicians to convey the music. He builds his photographs and captures the atmosphere of jazz through the elements of the setting, instruments, microphones, and clothes. Some of his frames remain cramped, dynamic; others draw a breath, open themselves to space.

The drummers Czesław Mały Bartkowski (1973) and Stu Martin (1970) surrounded by the drums and cymbals. In their photos they are playing with strength and energy; one can feel the latter almost pouring out of the frame. They are turning their heads sideways, immersed in the sounds. Bartkowski is opening his mouth widely as if he was screaming. Martin is turning his head so abruptly that his long hair is blowing in the air. His face is clear, his teeth behind the hair somewhat clenched, his hair is blurred, running, in motion. The left side of Martin's frame is occupied by a percussion cymbal, consciously correlated with the set of the performance; we can almost see the waves of sound dispersing from it as circles on water.

The saxophone player Johnny Griffin (1973) and the drummer Art Blakey (1971) are exotic types. They are wearing loose shirts, multicolour as the black and white photos show. Blakey is wearing a necklace. Lush and flowery patterns on Griffin's shirt are like meanders and convoluted paths of jazz compositions. But the saxophonist is not playing. He closed his eyes, let go of his saxophone and stretched his hand in front of him. His hand is a bit blurred. It is following the music that he is listening to; the music which is flowing forward, turning back and is repeating the motifs, transfor-



Charles Lloyd, 1967

A Blakey, jak mistrz ceremonii, usadowiony naprzeciwko swojego instrumentarium i mikrofonu, wydaje się, że dokonuje obrzędu trzymanymi w dłoniach rozbieganymi, perkusyjnymi pałeczkami. I łypie okiem w bok, jakby porozumiewawczo. Obaj muzycy uśmiechają się, choć właściwie to nie są uśmiechy. To radość gry, szczęście bycia w muzyce, które ich przepęlnia.

Niby niewiele się na fotografiach Nowackiego dzieje. Głębka czerni i światła, koncentracja na twarzach muzyków, wykorzystywanie elementów otoczenia do budowy kadru – to starcza, by ekspresja i siła tych zdjęć była duża. Mam wrażenie, że energia jazzu zgromadziła się w nich niczym w bateriach, akumulatorach i trwa. Poza czasem. Dizzy Gillespie, rok 1971. W jedwabistym smokingu i niedużych okularach dmie w swoją trąbkę, rozdymając policzki do nieprawdopodobnych rozmiarów. A usta ściągnął przy tym w kreskę tak małą i wąską, że wydaje się to równie niemożliwym. Jego trąbka krzyżuje się ze statywem mikrofonu, a oba przedmioty górują nad grającym, budując dźwięk.

Historia powstania zdjęcia saksofonisty Charlesa Lloyda (1967) to informacja o tym, jak Nowacki pracował. Jego zdjęcia nie są kadrowane w ciemni, pod powiększalnikiem. Oglądamy ujęcia, które zakomponował fotografując, podczas koncertów. Nie znaczy to, że zawsze planował kadr, przymierzał się do niego. Nie raz musiał działać szybko, intuicyjnie, a fotografia była komponowana podświadomie. Ale kiedy indziej ustawił się i czekał. Czatował aż ktoś zrobi to, co chciał, by zrobić. Charles Lloyd przerywając na dłużej albo kończąc utwór, wykonywał zamaszty ruch ręką. Pozbywał się nadmiaru energii, która wyzwała się w nim podczas gry. Nowacki to zauważył. Ustawił się i czekał, aż powtórzy swój gest. Tak powstała fotografia czysta i zaskakująca, dziwna i tajemnicza. Na którą patrząc wydaje się, że fotograf nacisnął migawkę błyskawicznie i spontanicznie reagując na to, co działo się na scenie.

Zdjęcie niewidomego pianisty Mieczysława Kosza z roku 1969. Kompozycyjnie zaplanowane do ostatniego

ming them like the patterns on his shirt. And Blakey, like the master of ceremony, seated opposite his instrumentarium and microphone, seems to be performing a ritual with the feverish drumstick in his hands. He is glowering sideways, somewhat knowingly. Both musicians are smiling, although these are not entirely smiles. It is the joy of playing, happiness of being immersed in the music which fills them.

It seems that not a lot is happening in Nowacki's photographs. The depth of blackness and light, the concentration on the faces of the musicians, the use of the elements of the surroundings to build the frame – are enough to make the expression and strength of these photos considerable. I feel that the energy of jazz has accumulated in his photographs as if in batteries or accumulators and it lasts. Out of time. Dizzy Gillespie, 1971. Wearing a silk dinner jacket and small glasses he is blowing his trumpet puffing out his cheeks to an unimaginable proportion. And his lips are tightened into a line so small and narrow that it seems equally impossible. His trumpet is crossing the microphone stand and they both tower the musician playing, building the sound.

The origin of the photograph of Charles Lloyd's, the saxophone player (1967) can be explained by the information about how Nowacki used to work. His frames are not manipulated under the enlarger in the dark room. We are watching the shots which he created during concerts. It does not mean, however, that he always planned a frame, he prepared to take the shot. He often had to act fast - intuitively, and the photograph was composed subconsciously. Yet, at other times, he prepared and waited. He lay in waiting for someone to do what he wanted him to do. Charles Lloyd pausing for a longer time or ending a piece, made a sweeping gesture with his hand. This way he got rid of excessive energy, which was released when he was playing. Nowacki noticed that. He positioned himself and waited for the artist to repeat the gesture. That is how a pure, surprising, strange and mysterious photograph was created. Looking at it, it seems that the photographer released the shutter instantly and spontaneously reacting to what was happening on the stage.

The photograph of the blind pianist Mieczysław Kosz from the year 1969. In terms of composition it was planned



Mieczysław Kosz, 1968

szczegółu. Tak wygląda – ale to pozór, bo Nowacki robiąc je niczego nie kalkulował, nie namierzał, nie wypracowywał. Zauważył, że Kosz odwraca głowę w stronę, z której stał, więc podniósł aparat i zrobił zdjęcie. Jedno. Potem przeszedł w inne miejsce. To zdjęcie jest dziś świadectwem dojrzałości fotograficznej młodego, startującego wtedy w tym zawodzie fotografa. Przekleństwem tych, którzy fotografują jakiegokolwiek koncerty są techniczne „przeszkadzajki” – niezbędne dla muzyków, lecz psujące zdjęcia statywy, mikrofony, kable, głośniki. Sztuką jest opanować całe to techniczne oprzyrządowanie sceny, nauczyć się wplatać je w kadr tak, aby były integralnym elementem zdjęcia. Na fotografii Kosza tak jest. Krawędź stołka, na którym siedzi pianista i krawędź zdjęcia, to dwie równoległe biegnące w nieskończoność. Nóżka tegoż stołka, brzeg podniesionego skrzydła fortepianu, fragment statywu w przeciwnym, dolnym rogu zdjęcia, mikrofony ustawione na fortepianie – nie przeszkadzają. Nie wprowadzają chaosu ani dysonansu. Symetrycznie rozłożone, w pełni wplatają się w kadr. Nawet ordynarnie stojące pośrodku zdjęcia statywy z mikrofonami nie drażnią – pierwszoplanowa akcja uchwycona przez Nowackiego, a rozgrywająca się na fotografii bierze nad nimi górę. Stają się elementem współtworzącym – wraz z widoczną za nimi, na balkonach, publicznością – klimat koncertu.

Zrobione w szerokim ujęciu zdjęcie Mieczysława Kosza oparte jest na trzech, równomiernie rozłożonych i biegnących od prawa do lewa wewnętrznych obrazach. Najpierw mamy jaśniejszą, wyciętą przez kształt kontrabasu płaszczyzną instrumentu. W centrum zdjęcia siedzi dobrze oświetlony pianista w ciemnych okularach. A w politurze fortepianu odbijają się, ale nieostro i bez wewnętrznego światła, sylwetki uczestników koncertu. Jest w tym zdjęciu wszystko: niewidzialna muzyka (płaszczyzna kontrabas), zanurzenie w muzyce (niewidomego) artysty, więź zawiązana przez dźwięki między grającym a publicznością. Wielowarstwowe, głębokie zdjęcie.

Podobnie – ale tym razem to świadomy zabieg – jest na zdjęciu z 1971 roku przedstawiającym grającego na

to the smallest detail. The photograph creates that impression, however, it is just an appearance as Nowacki did not estimate, measure or develop anything when taking this photograph. He noticed that Kosz was turning his head to the side where he was standing, so he lifted the camera and took a photo. One. Then he walked away. Now, this picture is the evidence of the photographic maturity of a young novice photographer. A real curse for those who take any concert photographs are the technical "obstacles", the necessary for musicians: microphone stands, microphones, cables, loudspeakers all of which can ruin a shot. It is challenging to control all this technical equipment on the stage, learn how to blend it in a frame to make it an integral part of the photograph. This is the case of Kosz's photograph. The edge of the piano stool on which the pianist is sitting and the edge of the photograph are two parallel lines. The leg of this stool, the rim of the lifted piano lid, part of the stand in the opposite bottom corner of the photo, the microphones placed on the piano, are not annoying. They do not introduce chaos or dissonance. The symmetrical layout fully interweaves with the frame. Even the microphone stands, placed without regard in the middle of the photograph, are not a nuisance; the foreground action caught by Nowacki dominates them. They become a collaborative element of the concert along with the audience visible behind them, on the balconies.

The wide angle photograph of Mieczysław Kosz is based on three inside images that are equally laid out and arranged from right to left. First, we have a brighter surface of the instrument, outlined by the shape of the double bass. In the centre sits the well-lit pianist in dark glasses. And in the French polish of the piano there is the reflection of the audience, blurred and without inner light. This picture contains everything: invisible music (the surface of the double bass), the (blind) artist's immersion in music, the relationship built by his music between the musician and the audience. Multilayered profound photograph.

Similar – this time on purpose – is the composition of a picture from the year 1971 which shows Louis Hall Nelson playing



Gerry Mulligan, 1970

kontrabasie Louisa Halla Nelsona. Obserwujemy go jakby przez gąszcz. Nie ma tu już wplatania przedmiotów, których nie można się pozbyć, w kompozycję, lecz wręcz przeciwnie: tworzenie tych przeszkód, żeby uzyskać lepsze zdjęcie. Nelsona, odnosimy wrażenie, oglądamy przez szerokie szpary pomiędzy elementami puźonu oraz sylwetką instrumentalisty, z którym gra w zespole. I ta zasłona buduje sens i klimat tej fotografii. Zmusza do spojrzenia w głąb zdjęcia – jakby wejścia w muzykę – na tego, który jest jej sprawcą i wyznawcą: skupionego tylko na grze, wyłączzonego z otoczenia, starego i doświadczonego kontrabasistę.

Fotografie jazzmanów, które pokazuje nam Janusz Nowacki, nie są do końca tymi samymi, które wybierał on na swoje wystawy czterdzieści lat temu. Młodszy o te lata, wolał wtedy pokazywać zdjęcia pełne dynamiki, gry, energii. Jazz przestał fotografować po dziesięciu latach mierzenia się z tym tematem, w 1973 roku. Na kłatkach jego filmów pozostały zdjęcia wówczas odrzucone. Dopiero po latach spojrzał na nie inaczej. To zdjęcia – jak mówi – ballady. Zdjęcia muzyki i ciszy, której dopiero z czasem zaczął w sobie i swoich fotografiach poszukiwać. Kadry trwania i zrozumienia.

Jazz przestawał fotografować, gdy zorientował się, że tak naprawdę robi wciąż te same ujęcia, tylko pojawiają się na nich nowe twarze kolejnych muzyków. Że powtarza już odkryte i sprawdzone pomysły, klimaty, wątki. I nie jest w stanie pójść dalej. To ograniczenie pokonał poniekąd dopiero po latach. Bo wraz z nimi zaczął inaczej patrzeć na świat, na siebie, inne też miał potrzeby. Ale zdjęcia jazzu, które odpowiadałyby jego nowemu nastawieniu, też już miał sfotografowane. Musiał je tylko odkryć na negatywach, wydobyć na powierzchnię i pokazać publicznie.

Rok 1970. Gerry Mulligan przerwał grę na saksofonie. Stoi lekko pochylony, ze ściągniętą, poważną twarzą i zamkniętymi oczyma. Ręką delikatnie dotyka, chyba że zaledwie muska instrumentu. Sprawia wrażenie nieobecnego, ale jest. Intensywnie jest tu i teraz, bo słucha. Gra w sobie wraz z płynącą wokół muzyką wykonywaną przez innych

the double bass. We are looking at him as if through a thicket. Objects which cannot be ignored are no longer blended into the composition. Quite the opposite, here the artist photographer creates such obstructions to take a better photograph. We seem to be watching Nelson through some wide gaps between the elements of the trombone and the silhouette of another musician from the band. And this screen comprises the meaning and the atmosphere of this photograph. This screen forces us to look inside the photograph – to somehow enter the music – to look at the person who is the author and the disciple, focused solely on playing, the old and experienced double bass player withdrawn from the surroundings.

The photographs of jazz musicians that Janusz Nowacki is showing us are not exactly the same which he would have chosen for his exhibitions forty years ago. Then, he preferred to exhibit the photographs full of movement, music and energy. He stopped photographing jazz after ten years of coping with this topic, in 1973. On the rolls of his films remained, however, the photographs which were initially rejected. Only some years later, did he look at them differently. These are, as he says, the photographs – ballads. The photographs of music and silence. Silence which he only started to pursue in himself and in his photographs some time in his work. The frames of persistence and understanding.

He stopped photographing jazz when he realised that, in fact, he was taking the same shots, only with the new faces of successive musicians. That he was repeating the already discovered and proven ideas, atmosphere and motifs. And that he cannot evolve. He overcame this limitation to a certain extent only some years later. The passing of time helped him to look at the world, and himself in a different way. His needs changed also. However, he had already had the photographs of jazz that would suit his new approach. He only had to discover them on his negatives, bring them out to the surface and show in public.

1970. Gerry Mulligan is pausing while playing the saxophone. He is standing, leaning slightly, with a tightened serious face and closed eyes. His hand delicately touches, or barely caresses the instrument. He seems distant but he is present. He is intensely here and now, listening. In his mind, he is playing along with the music performed around him by other mem-



Bjørnar Andresen, 1970

członków zespołu. Wycofał się, ale czeka, aż przyjdzie moment, kiedy znów włączy się we wspólny nurt jazzu. Na innym zdjęciu o podobnej wymowie stoi tyłem, trzymając za plecami saksofon. Nie gra, ale jest, przed publicznością. Może słucha, może patrzy, może coś do ludzi mówi. Tak czy inaczej emanuje spokojem. Choć wydaje się być zmęczony.

Podobnie z Cootie Williamsem, rok 1971. Przysiadł na krześle, spuścił trąbkę, patrzy przed siebie niewidzącym wzrokiem. Twarz ma zmęczoną, jakby bez wyrazu. Ale jego uszy słuchają. Wsłuchują się. Jest, a przynajmniej robi takie wrażenie, starym człowiekiem. Co było do udowodnienia, udowodnione. Większość z tego, co miał zrobić, zrobił. Więcej zdobywać nie chce albo nie ma sił. Zostaje tylko on i muzyka.

Inaczej Don Cherry na fotografii z 1973 roku. Oczy ma jak szalony, wybałuszone i intensywne, ale również patrzące w głąb siebie. Nie dostrzegające świata zewnętrznego. Usta rozchylone, jak po biegu, prawa ręka wyciągnięta, podąża za muzyką. Jest intensywny, ekspansywny, zaborczy, wydaje się, że wchłania w siebie wszystko, co znajduje się w jego orbicie. Zdobywca.

Fotografia Dave'a Brubecka, 1970. Coś szczególnego dzieje się między nim a fortepianem. Pianista lekko się uśmiecha, jak zadowolony i dobry ojciec – a instrument przyjmuje jego opowieść, pozwala mu wygrywać na sobie to, co w nim brzmi i gra. Pełne porozumienie i zespolenie człowieka i instrumentu.

Coś transowego i porywającego jest w zdjęciach Bjørnara Andresena (1970) i Jacka Bednarka (1971) – otwierających i zamykających wybór jazzowych prac Nowackiego. Gryf i napięte struny kontrabas, po których suną i które niespokojnie szarpią dłonie oraz palce tego pierwszego, jego twarz zakryta włosami – są jak sama muzyka. Patriarchalna broda i uduchowiona twarz Bednarka, który oparł na ramieniu swój kontrabas i objął go, składając ręce jakby się modlił – to treść tej muzyki. Jej duch hipnotyczny, wciągający w swój krąg i czyniący z tych, których za sobą pociągnął, wiernych wyznawców.

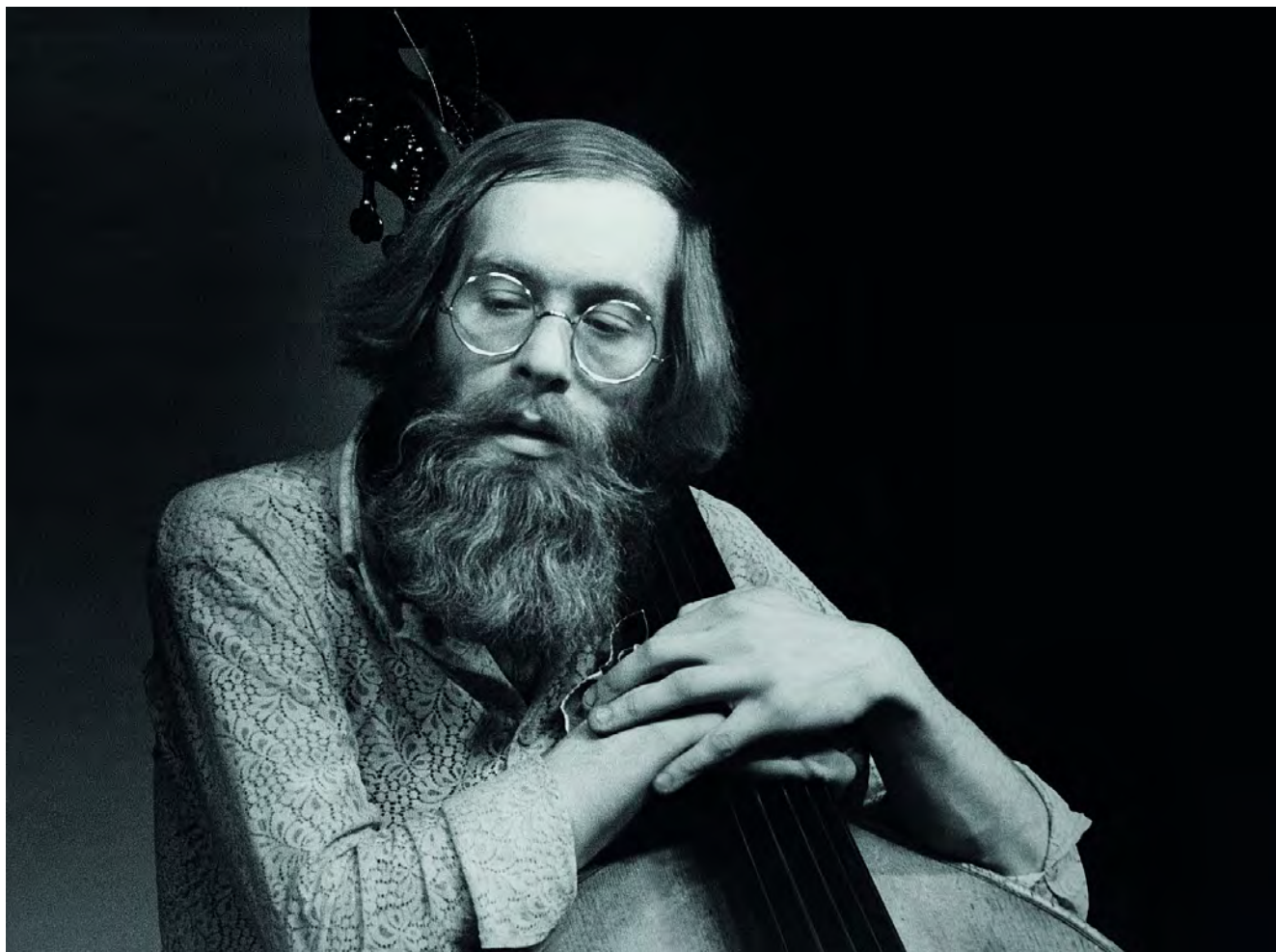
bers of the band. He is withdrawn but looking forward to the moment he can join the common stream of jazz. In another photo, with a similar message, he is standing backwards, holding the saxophone behind his back. He is not playing but he remains in front of the audience. Maybe he is listening, maybe he is looking, maybe he is saying something to the people. In any case, he is exuding calm although he seems to be tired.

A similar composition device was used in the photograph of Cootie Williams, 1971. He is sitting on a chair, is lowering his trumpet and is looking forward blankly. His face is tired and somewhat expressionless. But his ears are listening. Intently. He is, or at least he seems to be, an old man. What was to prove, was proven. The musician did most of the things he was supposed to do. He does not want, or does not have the strength, to achieve anything more. There remains only him and the music.

Don Cherry, in a photograph from the year 1973, is different. His eyes are insane, goggled and intense, but also looking inwards; they do not notice the surroundings. His lips are parted as if he was running; his right hand extended, follows the music. He is intense, expansive, possessive. It seems that he is absorbing everything that enters his orbit. The conqueror.

Dave Brubeck's photograph, 1970. Something peculiar is happening between him and the piano. The pianist is smiling slightly, as a pleased and good father would, and the instrument accepts his story, lets him perform what resonates and plays in his mind. Man and instrument in perfect unison.

There is something mesmerising and inspiring in the photographs of Bjørnar Andresen (1970) and Jacek Bednarek (1971) – the opening and the closing ones in the selection of Nowacki's jazz works. The fingerboard and the tight strings of the double bass, glided and plucked by the hands and fingers of the former, his face covered by hair – are like the music itself. The patriarchal beard and the spiritual face of Bednarek who rested his double bass on his shoulder, embraced it and folded his hands as if he was praying – this is the meaning of music. Its hypnotic spirit which draws people into its circle and makes ardent disciples of those who were drawn in.



Jacek Bednarek, 1971

Janusz Nowacki swoimi fotografiami jazzmanów usiłował głęboko wejść w duszę człowieka. Zrozumieć, co nim kieruje. Czy jest sam i czego potrzebuje? Czego szuka? Dlaczego siebie? Kim jest – najprościej mówiąc. Nic dziwnego, że musiał ponieść porażkę. Nie tylko fotografowie nie potrafili takiej tajemnicy przeniknąć.

A jazz? Cóż, może dziś grają go aniołowie. Może jest pełnoprawnym składnikiem muzyki sfer. Choć chyba nie. Za wiele w nim niepokoju, na który rezonujemy i za którym podążamy. By nie zaznać spokoju, którego szukamy.

Andrzej Niziołek

In his photographs of jazz musicians Janusz Nowacki tried to penetrate the human soul. He tried to understand what drives a human being. Is he alone? What does he need? What is he looking for? Why is he looking for himself? In simple terms – who is he? No wonder he was bound to fail. Not only photographers are unable to permeate such a mystery.

And what about jazz? Well, maybe today it is played by angels. Maybe it is a rightful component of celestial spheres. Or maybe not. There is too much anxiety in it with which we resonate and which we follow. Not to find peace we are looking for.

Andrzej Niziołek



Wystawa JAZZ JAMBOREE 69 w galerii *Od nowa*, od lewej: Andrzej Sawicki – Poznański Klub Jazzowy, Józef Balcerak – red. naczelny „JAZZu”, Janusz Nowacki, Poznań 1970

Janusz Nowacki
TWARZE JAZZU

Fotografie z lat 1962-1973

Bjørnar Andresen, 1970
Czesław „Mały” Bartkowski, 1973
Jacek Bednarek, 1971
Art Blakey, 1971
Art Blakey, Al. McKibon, 1971
Lou Bennett, 1966
Dave Brubeck, 1970
Don Cherry, 1971
Ornette Coleman, 1971
Willie Dixon, 1964
Lou Donaldson, 1968
Kenny Drew, 1973
Jorn Elniff, 1969
Duke Ellington, 1971
Ella Fitzgerald, 1965
Dizzy Gillespie, 1971
Johnny Griffin, 1973
Keith Jarrett, 1967
Bernard Kawka, Ewa Wanat, 1968

Roland Kirk, 1967
Mieczysław Kosz, 1968
Charles Lloyd, 1967
Adam Makowicz, 1968
Stu Martin, 1970
Thelonious Monk, 1965
Thelonious Monk, 1971
Gerry Mulligan, 1970
Włodzimierz Nahorny, 1968
Louis Hall Nelson, 1971
Out of the Cool, 1962
Hal Singer, 1968
Swingle Singers, 1966
Jiří Stivín, 1971
Cootie Williams, 1971
Howlin' Wolf, 1964
Jan „Ptaszyn” Wróblewski, 1968
Jan „Ptaszyn” Wróblewski, 1973
Janusz Muniak, Jacek Ostaszewski, Andrzej Trzaskowski, 1967

Wystawa Janusza Nowackiego pt. TWARZE JAZZU oraz katalog ukazują pierwszy okres twórczości z lat 1962-1973. Katalog zawiera najważniejsze fotografie tego klasyka reportażowego portretowania muzyków jazzowych.

Zdjęcie na okładce: Ella Fitzgerald, 1965



Out of the Cool, 1962

JANUSZ NOWACKI

Urodzony w 1939 roku w Poznaniu. Debiutował w 1964 roku ekspresyjnymi portretami muzyków jazzowych.

W latach 1973-1992 pracował w Pałacu Kultury w Poznaniu. Realizował Warsztaty Fotograficzne, autorski program animacji życia fotograficznego w Wielkopolsce. Od 1982 roku w jego fotografii dominuje pejzaż. Założyciel Grupy ZBLIŻENIE (Maciej Mańkowski, Stanisław Strzyżewski) i Studia DiM (Mariusz Stachowiak, Jacek Śledzikowski). Jest jednym z wyróżniających się przedstawicieli polskiej fotografii pejzażowej. Założyciel i kurator Galerii Fotografii pf w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, którą kierował w latach 1993-2004, zaliczanej do najbardziej znaczących galerii fotograficznych w Polsce. Inicjator obchodów 100-lecia zorganizowanego ruchu fotograficznego w Poznaniu. Jeden z najważniejszych twórców lobby fotograficznego w nowych warunkach Polski lat 90.

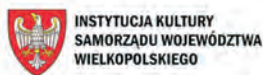
Wyróżnienia: Nagroda Artystyczna Miasta Poznania, Nagroda Marszałka Wielkopolskiego w Dziedzinie Kultury, Odznaka Honorowa Zasłużony dla Kultury Polskiej. Członek Honorowy Związku Polskich Artystów Fotografików.



Born in 1939 in Poznań. Debuted in 1964 with evocative portraits of jazz musicians. From 1973 to 1992, worked in the Palace of Culture in Poznań. Ran Photography Workshops, his own programme designed to revive photography activity in Wielkopolska (Greater Poland) region. Since 1982 landscape has been dominant in his photography. Founder of Group ZBLIŻENIE (Maciej Mańkowski, Stanisław Strzyżewski) and Studio DiM (Mariusz Stachowiak, Jacek Śledzikowski). He is one of the renowned representatives of the Polish landscape photography and the founder and curator of the Photography Gallery pf in the Zamek Culture Centre in Poznań. The gallery, which he managed from 1993 to 2004, features among the most prominent photography galleries in Poland. Inicjator obchodów 100-lecia zorganizowanego ruchu fotograficznego w Poznaniu. He is one of the most significant founders of the photography lobby in the new reality in Poland in the nineties. Awards: Artistic Award of the City of Poznań, Culture Award of the Marshall of Greater Poland, honorary award Person of Merit to Polish Culture. Honorary member of Union of Polish Art Photographers.



Lou Donaldson, 1968



Objazdowa Galeria Wielkopolskiej Fotografii

Galerię prowadzi: Władysław Nielipiński

Wystawa

Janusz Nowacki TWARZE JAZZU

towarzysząca

39. Międzynarodowemu Festiwalowi Pianistów Jazzowych
Kalisz 2012

Projekt dofinansowany ze środków Miasta Poznania



Redaktor techniczny: Ewa Oleszek

Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury
60-819 Poznań, ul. Prusa 3
tel. 61 6640867
foto@wbp.poznan.pl
www.wbp.poznan.pl

ISBN: 978-83-62717-66-8