

## Leopold Tyrmand: Nikt już nie śmie nazywać jazzu modą

Dlaczego nikt dziś nie pamięta Paula Whitemana, uzurpatorskiego „króla jazzu” z hollywoodzkiego namaszczenia, nikt nie wraca do setek nagranych przezeń płyt – zaś płyta Armstronga czy Bessie Smith z tych samych lat żyje i lśni blaskiem artystycznej niezniszczalności – pytał Leopold Tyrmand w książce „U brzegów jazzu”. Jej fragment publikujemy w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „PolskiJazz®”.

W eseju tym (*tekst jest Posłowiem do książki Leopolda Tyrmanda „U brzegów jazzu” – red.*) starałem się wyjaśnić zjawisko wszechświatowej kariery pewnego folkloru. Nie wiem, czy udało mi się tego dokonać, nie jestem pewien, czy można je w ogóle aż do końca wyjaśnić. Fenomen upowszechnienia się w skali światowej regionalnej kultury ludowej, a więc pewnego folkloru, analizowany z bliska, zawiera w sobie immanentną, nader głęboką sprzeczność, wyniki analizy niezgodne stają się z założeniem. Problem pozostaje otwarty: skoro tak grać potrafią tylko ludzie tam albo ludzie stamtąd – wszystko inne staje się tedy imitacją. Imitacją, a więc nie Sztuką.

A przecież dziś, tak jak w owych latach złotej epoki, tak samo w Nowym Orleanie, jak w nowojorskim podrzędnym lokaliku, jak w londyńskiej sali tańca, jak w paryskim klubie jazzowym, jak na warszawskiej studenckiej zabawie słyszymy ciągle muzykę, która będąc naśladownictwem gry tamtych ludzi stamtąd w ciągu tamtych lat –

mimo to jest w jakimś przemożnym sensie Sztuką. Może nie zawsze — przyznajmy to lojalnie — lecz często brzmi w niej ów pierwiastkowo czysty ton duchowego napięcia, zwanego twórczością, drga w niej owa chwila, moment chociażby, najgłębszej, obezwładniającej jasności, jednakowo przeżywany przez muzyka i słuchacza, będący światłem najprawdziwszego, niekłamane go artysty [1]. Młodzi chłopcy z Amsterdamu i Krakowa, z Oslo, Berlina i Belgradu wywodzą na stylowo kołysanych klarnetach ciągle ten sam temat otchłannie rozpaczliwego bluesa, zrodzonego na bulwarach miasta, którego w życiu nie widzieli, i serca ich zamierają ze smutku, a oczy ich są tak samo przymknięte, jak powieki starego, murzyńskiego alkoholika, który pierwszy tę melodię zagrał. Oczywiście — chłopcy ci ulegają pewnej stylizacji, barwa i fason ich koszul i spodni i brodata faktura ich młodzieńskich twarzy jest wynikiem epigońskich zabiegów, niemniej skłonny jestem wierzyć, że esencja ich odczuć, gruntownie odcedzona z ignorancji i fałszywych wyobrażeń, dałaby się bez większych dysonansów przelać do dusz murzyńskiego wyrostka i czarnej dziewczyny z nowoorleańskiego trotuaru sprzed pięćdziesięciu lat, oczadziały na całe życie od muzyki Boldena, Olivera, Doddsa.

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.  
Prosimy, kliknij tutaj i przekaz darowiznę w dowolnej wysokości.

Musi być coś w tym bluesie, co nie przemija, co czyni zeń podstawę do niewygasłego przez półwiecze, ciągle trwającego działania artystycznego, co czyni zeń jakieś motto epoki, obowiązujące jednakowo nowoorleańską ulicznicę z lat dziesiątych i paryską studentkę medycyny z lat pięćdziesiątych. Nikt nie śmie już po półwieczu doświadczeń nazywać jazzu modą; to, co różni spekulanci muzyczni ciągnęli z jazzu na użytek doraźny, tonie w zapomnieniu.

Dlaczego nikt dziś nie pamięta Paul Whitemana, uzurpatorskiego „króla jazzu” z hollywoodzkiego namaszczenia, nikt nie wraca do setek nagranych przezeń płyt — zaś płyta Armstronga czy Bessie Smith z tych samych lat żyje i lśni blaskiem artystycznej niezniszczalności. Zgrzany i drżący z wysiłku tworzenia chłopiec z jazz-klubowej estrady Budapesztu, Poznania czy Mediolanu nie potrzebuje niczego innego poza prastarym *Memphis Blues* czy *Tiger Rag*, niczego innego nie chce, wszystko inne uważa za tanią, niegodną jego wysiłku namiastkę — dopiero jego interpretacja tych samych właśnie tematów, które grywali wszyscy przed nim, jest dlań właściwą i najwartościowszą legitymacją jego możliwości i jego odczuć. Krąg zamyka się bezlitośnie: całe półwiecze radości i trosk zawiera się szczelnie w *classic tunes*, w tych starych melodiach, posiadających magiczną moc wiecznej przydatności. Nie przestają być współczesne, tak samo jak ciągle nie odrywa się od współczesności malarstwo Picassa sprzed I wojny światowej. Pojawszy to raz, nikt już nie będzie się upierał przy próbach tworzenia „polskiego jazzu”, komponowania „polskich” utworów „jazzowych”. Można i trzeba tworzyć polską muzykę rozrywkową i taneczną nawet o licznych elementach jazzu, muzyka rozrywkowa jest dziedziną szeroką i elastyczną, zaś pojęciem relatywnym — sam jazz jest jednak pojęciem artystycznie jednoznacznym, a wewnętrznie nazbyt złożonym, aby próby takie z góry nie były skazane na tanią i śmieszność. Kabotyńskie propozycje stworzenia narodowego, „polskiego”, „niemieckiego” czy „luksemburskiego” jazzu pochodzą z reguły od ludzi nierozumiejących nic z sensu tej muzyki i nasuwają nieodparcie myśl o dyrygencie muzyki symfonicznej, który każdy utwór prowadziłby w innym nakryciu głowy: grając Mozarta kładłby kapelusz trójgraniasty z koronką, Czajkowskiego prowadziłby z papachą na głowie, a przechodząc do Griega szybko zmieniałby ją na norweską włóczkową czapkę z pomponem. Ci, którzy kwestionują artystyczność *Royal Garden Blues* w interpretacji kilku młodych entuzjastów dajmy na to z Bratysławy, eliminują tym samym możliwość zawarcia sztuki w

odtwórstwie, a więc atakują same podstawy istnienia teatru i wielkiej muzyki koncertowej. Ogólnoludzki, dotyczący wszystkich sens artystyczny odtwarzania nie wymaga szczególnych wyjaśnień, a tym mniej obrony, dlatego też wołanie o „polski” jazz wydaje mi się tak błazeński, jak wydałoby mi się wołanie o „polskiego” Garcia Lorke, „polskiego” Giraudoux i „polskiego” Strawińskiego.[2]

*Kabotyńskie propozycje  
stworzenia narodowego,  
„polskiego”, „niemieckiego”  
czy „luksemburskiego” jazzu  
pochodzą z reguły od ludzi  
nierozumiejących nic z sensu  
tej muzyki*

Niektórzy  
filozofowie-estetycy  
utrzymują, że  
prapoczątkiem sztuk  
jest zawsze folklor,  
ludowa twórczość  
artystyczna lub  
półartystyczna. Wraz  
z rozwojem sztuki,  
jej naturalną

komplikacją i ufinezyjnieniem sztuka odrywa się od ludu i szuka sobie jakiegoś mecenatu. Często zostaje bez mecenatu i bez ludu. Jazz jest rzadkim w sztuce przykładem, gdy jakaś sztuka, opuściwszy folklor a nie znalazłszy mecenatu, wróciła do ludu, do szerokich mas, i wśród nich została. Pewni ezoteryczni i ortodoksyjni krytycy jazzowi, zwolennicy skrajnego modernizmu w jazzie, upatrują w tym powrocie jej słabość i upadek. Ja widzę w nim jej siłę. Od tego, w jakim stopniu współczesny jazz trafi do mas, zależy moim zdaniem jego przyszłość. W latach dwudziestych jazz, muzyka folklorowa, dokonał niesłychanego wyczynu: stał się modą. W latach trzydziestych nastąpiła rzecz nie mniejsza i równie dotąd nieznaną: moda stała się folklorem — modna odmiana jazzu, tak zwany swing, nabrała cech tak spontanicznego, masowego dynamizmu, w takim stopniu wtargnęła w życie najszerszych warstw społecznych Ameryki, że przybrała charakter

folkloru i jako taki ruszyła w świat. Nigdy już jednak po Nowym Orleanie i jego chicagowskiej prolongacie jazz nie wyrażał z taką mocą i z taką doskonałością pulsującego ciemną, gorącą krwią tętna spraw ludzkich, zrozumiałych dla każdego i ukochanych przez miliony. Swing był tylko modną rozrywką, częstokroć urzekającą swą zręcznością, przejawami świeżej, rumianej siły i wesołości, ale niczym więcej. Modernizm w jazzie nosi zaś cechy hermetyzmu, jest racjonalistyczny i oderwany od spraw życia, nie odnosi się do człowieczego serca, nie trafia do odczuć bezpośrednich.

Czy słowa powyższe uznać należy za oskarżenie? Chyba nie – są one tylko załączkiem oceny. Style ostatnie, jak be-bop, cool i ich odmiany, wyeliminowały z jazzu wzruszenie na rzecz wrażenia. Jest to dość znany rozwój rzeczy w sztuce, niektórzy widzą w nim pewną prawidłowość. Po narodzinach wielkiej artystycznej epoki, bądź nowej formy czy nowego stylu, następują zawsze przemiany w ustalonym kierunku: od klasycyzmu ku innym wcieleniom, powiedzmy sobie nader dowolnie – impresyjnym. Najnowsze style w jazzie notują na swym koncie liczne i błyszczące osiągnięcia, rzecz w tym, że poruszają się one wyraźnie po linii odwrotu od programowości, coraz trudniej przychodzi przy ich pomocy wyrażanie uczuć i nastrojów, poszukują one innej skali wartości, odrywających jazz od tego, co było jego natchnieniem i jego wielkością – a więc od spraw ludzkich. Intelktualistyczna muzyka be-bopu i coolu nie potrafi już bezpośrednio wyrazić smutku, nostalgii, życiowych przeraźliwości wszelkiego kalibru ani różnych nateżeń codziennej radości – czyli tego wszystkiego, co stanowi osnowę jazzu; żaden instrumentalista nowych stylów nie potrafi opowiadać o miłości, nienawiści, zazdrości i rozdarciu, jak potrafili to czynić wielcy nowoorleańczycy i *chicagoans*. Potrafi natomiast stwarzać wspaniałe przenośnie muzyczne dla analogicznych doznań i klimatów, przepiękne czasem metafory, zadziwiające swą bezosobową, zaszyfrowaną

doskonałością, śliczne, lecz puste apele bez adresata, pełne niczemu nie służącego, wysokowartościowego zdobnictwa formalnego, czasami zachwycające, ale zawsze abstrakcyjne. Wielki postulat opowiadania, stanowiący kwintesencję jazzu, tej „opowiadanej” muzyki — instrumentalista współczesny realizuje także, lecz inaczej: oryginalnie, frapująco, zaskakująco potrafi opowiadać o swej muzyce, a nie przy jej pomocy. W ten sposób jazz znalazł się w nienowym, lecz przytłaczającym sporze między treścią a formą, w nurcie walki o czystą formę, która — jak wykazują dzieje sztuk — na ogół prowadzi do dekadencji, elitaryzmu i hermetycznej wyniosłości. Są to na razie perspektywy przyszłości, zarówno be-bop, jak i cool ciągle jeszcze noszą w sobie pierwotną dynamikę jazzu i są w stanie galwanizować tłumy, niebezpieczeństwo rysuje się jednak dość wyraźnie.

*Żaden instrumentalista  
nowych stylów nie potrafi  
opowiadać o miłości,  
nienawiści, zazdrości i  
rozdarciu, jak potrafili to  
czynić wielcy  
nowoorleańczycy i  
„chicagoans”*

Z drugiej strony  
nowe style  
brzemienne są w  
walor  
uniwersalistyczny  
niepośledniej  
jakości. Jeśli uznać,  
że folklor stanowi  
pierwszy szczebel i  
że każda sztuka  
wychodzi ze stadium  
folklorowego, po

czym umiędzynaradawia się, a w ostatniej fazie kosmopolityzuje — to przy takim ujęciu praw rozwojowych sztuki be-bop i cool są w istocie wyższymi szczeblami nieuniknionego procesu. Ciekawe analogie uwidaczniają się w dziejach walca — na pozór zwykłej formy tanecznej, dość odległej w potocznym rozumieniu od problematyki artystycznej.

Otóż walc w pierwszej fazie — pisałem o tym w jednym z rozdziałów tej książki — był folklorem, muzyką ludową i jako taki nosił wszystkie cechy ludowej sztuki, zwłaszcza w swej wiedeńskiej postaci; przy pomocy mody i obyczaju wkracza w orbitę ogólnoeuropejskich zainteresowań i ulega umiędzynarodowieniu — powstają różne narodowe jego odmiany: walc paryski, angielski, hiszpański itd., przy czym ulega jednocześnie nieznośnemu spłyceciu, zatracając swe znamiona autentycznej sztuki; ale równolegle niemal z umiędzynarodowieniem idzie kosmopolityzacja walca, a więc odnarodowienie — Chopin, Liszt, Czajkowski sięgają po jego formę, by zawrzeć w niej bogactwo artystycznych treści, odczynionych od narodowych konwencji. Walc wchodzi do żelaznego arsenału metaforyki muzycznej swego wieku, w ramach której powstają równe możliwości tworzenia dla wszystkich, bez względu na narodowość. Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że podobną być może rola stylów nowszych w jazzie. Widoczny fakt ekspansji wartościowego elementu białego i zwiększający się udział białych muzyków w równorzędnym współtworzeniu nowego jazzu wskazuje wyraźnie na możliwości powstawania odrębnych szkół (nawet narodowych, jak na przykład szwedzka szkoła modernistyczna) i zróżnicowanych pojęć. Jakże winny być proporcje tej ekspansji i tego udziału, gdzie są granice organizowania jazzu przy pomocy muzycznego znaku pisanego, aranżu i harmonizacji, co zechcą uznać muzycy najmłodszego pokolenia za jego substancję i co zaproponują jako naczelną normę jazzowej estetyki — oto pytania, rysujące się coraz jaskrawiej na ścianach sal koncertowych i jazz-klubów. Nie jest rzeczą tej książki na nie odpowiadać. Czuję się dość niepewnie w tym najnowszym splocie zagadnień i kontrowersji. Louis Armstrong, zapytany w swoim czasie, co sądzi o be-bopie, odparł: — „To jest dość interesujące, gdy się tego słucha parę minut. Ale wykluczone siedzieć przy tym całą noc. Mimo wszystko, to nie jest jazz, są to raczej ćwiczenia i wprawki... Człowiekowi potrzebna jest melodia prosto z serca...” — W tym samym

mniej więcej czasie Dizzy Gillespie, jeden z twórców be-bopu oświadczył: – „Obecnie próbujemy wypracować nowe wzory rytmiczne i w ogóle coś nowego, różnego od tego, o czym myśleli tamci faceci, w czasie gdy dmuchał «Satchmo» Armstrong. W owym czasie wszystko, co taki Armstrong mógł zrobić, to grać przy pomocy własnej duszy, prosto z serca. Cóż – my musimy iść naprzód, w muzyce też jest postęp... My studiujemy muzykę. Uczymy się...”[3]

Mnie zaś gnębi niewygodne przekonanie, że obydwaj mają rację.

Pojawiają się ostatnio głosy, zwłaszcza na zachodzie Europy, stanowiące próbę pewnych daleko sięgających uogólnień. Jazz i jego skutki społeczne wyprowadza się z odrodzenia pierwiastka bachiczno-dionizyjskiego w kulturze współczesnej i obyczajaju. Dużo jest przy tym błyskotliwych dowodzeń, dużo interesującego rozumowania, mnóstwo rzetelnej erudycji, ciekawych porównań, odkrywczych analiz i nader słusznych wniosków. Mówi się także o analogiach do pewnych tęsknot średniowiecza, o potrzebie ekstatyczności, tkwiącej głęboko w człowieku współczesnym i w współczesnym tłumie, o odradzającym prymitywizmie, o niezbadanych jeszcze afiliacjach biologii z duszą ludzką, o pozytywnej i błogosławionej, jakże ludziom potrzebnej, szarlatanerii, którą zagubiła Wielka Sztuka ostatnich trzech stuleci, a którą tak świetnie odnawia jazz. Wszyscy są na ogół zgodni, że jazz jest odpowiedzią na jakąś bliżej nie znaną potrzebę współczesności, której wykryciem musi się zająć filozofia i socjologia naszego wieku.

Głębokie ujęcia intelektualne ze strony badaczy kultury i teoretyków – cenne i pożądane – idą w parze ze specyficzną wśród pewnych kół młodzieży tendencją do wznoszenia ołtarza „Wielkiej, Wzniosłej i

*Jazz nie jest ani ideą, ani  
ruchem umysłowym, ani  
światopoglądem, nic nie ma  
wspólnego ze świętością, zaś  
jego wielkość żywi się  
wyłącznie przyziemnością*

Świętej Sprawie  
Jazzu” – co jest, dla  
odmiany, zwykłą  
bzdurą. Jazz nie jest  
ani ideą, ani ruchem  
umysłowym, ani  
światopoglądem, nic  
nie ma wspólnego ze  
świętością, zaś jego  
wielkość żywi się

wyłącznie przyziemnością. Fakt, że żerują na nim brukowe sensacyjne popołudniówki na całym świecie, jednakowo w kapitalistycznym Nowym Jorku, jak w socjalistycznej Warszawie, pozbawiony jest większego znaczenia. Równie mało istotną jest okoliczność, że jazzem zajmują się przeważnie tępi, za to nieuczciwi dziennikarze, nic nie rozumiejący z tego zjawiska, fałszujący nagminnie jego rzeczywisty sens, ale z pasją zapisujący o nim kilometry kwadratowe papieru. Niektórzy z miłośników synkopowanej muzyki zgrzytają zębami na widok brudnych operacji, dokonywanych na jazzie przez zajmującą się nim prasę, przez dziennikarskich „specjalistów” z własnoręcznie wypisanym dyplomem kwalifikacyjnym. Osobiście uważam działalność takich „publicystów” za denerwującą, lecz pozytywną. Jazz musi trwać w twardej atmosferze przeciwieństw, tylko w szkole nagonki i walki rodzić może nowe wartości – z chwilą, gdy kiedyś wyjdzie ostatecznie z tej aury, stanie się natychmiast formułą akademicką, przejdzie do lamusa minionych mód artystycznych. Polemika i walka z tępakami o przychylność opinii publicznej wydaje mi się jakimś nieporozumieniem, prowadzi do śmiesznej „dętologii”, w której załamują się groteskowo słuszne z zasady terminy i pojęcia, a także prawdziwe, szczere doznania.

Ja widzę w jazzie propozycję, a zarazem próbę odrodzenia zanikającej idei folkloru. Folklor jest jednym z najistotniejszych źródeł sztuk – jego zanik powoduje brak jakiegoś niezmiernie ważkiego czynnika w kulturze. Lukę tę wypełnić jest w stanie najlepiej owa wstrząsająca, ogromna muzyka, którą tworzyli codziennie ludzie, uważający się za zwykłych, nic nie znaczących, dansingowych grajków, murzyńscy analfabeci, nie mający pojęcia o własnej wielkości, ignorujący głębię i potęgę swej sztuki, biorący swą artystyczność za zręczność, pomysłowość lub dobry żart. Jazz jest nowy i już międzynarodowy, jest zgodny z naczelnymi wektorami w kulturze stulecia, które zmierza ku unifikacji oblicza kulturowego ludzkości. Wraz z główną tendencją epoki jazz czci Energię – wspaniałą dynamikę, odzwierciedlającą życie w maksymalnym punkcie napięcia. I tak jak zwykło się mówić o swej epoce, najlepiej o nim mówią słowa jednego z jego najpobożniejszych kapłanów – Louisa Armstronga: – *Man, when you got to ask what is it, you'll never get to know...* – „Bracie, nigdy nie dojdiesz do tego, co to właściwie jest...”

*Leopold Tyrmand*

Warszawa, początek maja – 24 listopada 1956

Foto: PAP/CAF

---

[1] Francuscy krytycy jazzowi Frank Tenot i Daniel Filipacchi piszą: „Wielcy, czarni muzycy odkryli na nowo cały świat przeżyć muzycznych. Było to dla nich zupełnie nowym doświadczeniem, albowiem rzucili się oni w tworzenie nieznanых form poza obrębem

dotychczasowego dorobku kultury. Stąd nie należy się dziwić, że młodzież całego świata urzeczona została tym rodzajem sztuki — każdy miłośnik jazzu przeżywa na nowo tą samą przygodę: posuwa się naprzód po zaklętej ścieżce jazzu z tą samą namiętnością, z tą samą radością i świeżością inspiracji, z jaką czynili to przed nim czarni artyści. Jazz jest nieskończenie urozmaicony. Od śpiewaka bluesów do wielkich orkiestr, od wspólnej improwizacji do dzieł ezoterycznych — nowy, wielki świat muzyczny odsłania się przed oszołomionym słuchaczem, który przecież bez trudu uchwycić może dwie cechy główne jazzu i pokochać je: całkowitą swobodę w posługiwaniu się dźwiękiem i przywrócenie należnej wartości elementów rytmu...”

[2] Jazz współczesny i jego style (be-bop, cool itd.) otwierają możliwości stwarzania „szkół narodowych” i narodowych odmian stylowych — jest to jednak inne zagadnienie, różne od rozważanego powyżej.

[3] „Time” 21 II 1949.