

ODPOWIEŹ NA RECENZJĘ KSIĄŻKI *POLSKA KRYTYKA JAZZOWA
XX WIEKU. ZAGADNIENIA I POSTAWY**

Dziękując recenzentce, Profesor Magdalenie Dziadek, za komentarze i uwagi, chciałbym się do nich odnieść i przedstawić kilka uściśleń i wyjaśnień.

Pierwsza wątpliwość recenzentki dotyczy samego pojęcia „krytyka jazzowa”. Krytykę muzyczną najogólniej rozumiem jako (publiczną, kompetentną i periodyczną) praktykę piśmienniczą, której przedmiotem jest dziedzina muzyki (analogicznie do krytyki teatralnej czy filmowej). W ramach takiej praktyki pojawiają się (mniej lub bardziej wyraziście osadzone w życiu muzycznym) rodzaje czy nurty krytycznomuzyczne odnoszone do węższych kategorii dziedziny muzyki jako swych przedmiotów: np. gatunku (krytyka operowa) czy rodzaju muzyki (krytyka jazzowa). Pewnym problemem jest tu kwestia terminologiczna: językowa tożsamość określenia „krytyka muzyczna” jako praktyki umocowanej historycznie oraz jako kategorii odnoszonej do dziedziny muzyki i rozpatrywanej w trybie systematycznym. W tym ostatnim ujęciu w tle pozostaje fakt historycznego ukształtowania się krytyki muzycznej na gruncie muzyki „profesjonalnej” i tym samym uchylone zostaje przekonanie, iż czerpanie stąd elementów praktyki krytycznomuzycznej przez powstałe później inne rodzaje krytyki przesądza o ich (immanentnej) alternatywności. Recenzentka dobrze rozpoznaje punkt widzenia autora, pisząc, iż „autorowi nie chodzi o zaakcentowanie specyfiki krytyki jazzowej ze względu na socjologiczne usytuowanie jako reprezentującej kulturę alternatywną” (s. 176). Muzyka jazzowa a za nią jazzowa krytyka w swej istocie programowo nie mają wymiaru alternatywnego:

lokują się po tej samej – „profesjonalnej” i „wysokiej” stronie (można by nawet zaryzykować tezę, iż swoje krytycznomuzyczne rozwinięcia mają te rodzaje muzyki, które aspirują do „artystyczności”).

Przyjmując systematyczny porządek rozumienia krytyki muzycznej, krytyka jazzowa w pierwszym rzędzie konstytuuje się przez swój przedmiot: jazz stanowi tu więc swoiste „zawężenie” w stosunku do całej dziedziny muzyki. Pozostanie przy tym stwierdzeniu mogłoby być wystarczające, gdyby jazz był rodzajem muzyki odrębnym tylko pod względem formalno-stylistycznym. Tymczasem inna jest ontologia i kondycja jazzu, a swoisty sposób jego istnienia niesie szczególnego typu implikacje właśnie w perspektywie krytycznomuzycznej. Odniesienie się do całości ontologicznej i epistemologicznej natury dzieła muzyki jazzowej wymagałoby odrębnego studium, w pracy zagadnienia te zostały jedynie zasygnalizowane, ograniczając się do związków z problematyką krytycznomuzyczną.

Przywołane przez recenzentkę zróżnicowanie przedmiotu (historycznej, tradycyjnej) krytyki muzycznej i krytyki jazzowej oparte na tym, iż ta pierwsza odnosi się do dzieła jako bytu „niezmiennego”, zaś w drugiej do (pozbawionego „dzieła-schematu”) dzieła „immanentnie otwartego”, jest zbytnim uproszczeniem. Tradycyjna krytyka może komentować dzieło-schemat, komentując zaś (części) zróżnicowane i zmienne wykonania tego dzieła (co tworzy „otwarty” i nieskończony pęk relacji: dzieło-schemat a jego wykonania), każdorazowo konfrontuje je z dziełem-schematem. W jazzie dzieło w swej schematycznej postaci (przyjmijmy: jako standard) ma inny status niż wspomniane, dookreślone przez

* Zob.: *Muzyka* 66 (2021) nr 2, s. 177–181.

kompozytora, dzieło-schemat i – pozostając z natury otwarte – w akcie danego wykonania staje się dziełem jednorazowym, skończonym i w tym sensie „zamkniętym”. Jako takie staje się przedmiotem jazzowej krytyki, bowiem – jak twierdzą – „w przypadku dzieła muzyki jazzowej, z uwagi na jego immanentną otwartość [...], przedmiotem recepcji każdorazowo pozostaje dzieło w swej jednostkowej, niepowtarzalnej postaci” (s. 6–7). Zatem – wbrew temu, co twierdzi recenzentka – dzieło jazzowe da się uchwycić w swej jednorazowości, więcej: to właśnie owa „jednorazowość” (koncertowa realizacja „tu i teraz” bądź rejestracja fonograficzna) jest przedmiotem uwagi krytyki jazzowej. Nie istnieje więc polaryzacja krytyki oparta na kryterium „niezmienności”/„otwartości” dzieła. Przyjęcie zasadności takiej polaryzacji prowadzi do jałowej w istocie kwestii „różnicy tożsamości muzyki tradycyjnej i jazzowej” rozpatrywanej z perspektywy (odmiennego) charakteru ich nośników (s. 177). Przedmiotem tradycyjnej krytyki muzycznej i krytyki jazzowej pozostaje w pierwszym rzędzie dzieło jako fenomen brzmiący (jako takie może ono też dopiero zyskać sens i wymiar kulturowy). Nośnik, rozumiany jako prosta forma utrwalenia muzyki (papier, płyta), ale też fakt braku takiego nośnika, ma tu znaczenie wtórne. Dla krytycznomuzycznej praktyki istotna jest natomiast kwestia bardziej subtelna: natura i sposób istnienia jej przedmiotu: czy – upraszczając – jest to dzieło-schemat lub pozostające w ściślejszej odeń zależności jego liczne wykonania – w krytyce tradycyjnej, czy jednorazowe dzieła-wykonania – w krytyce jazzowej (dzieło i jego wykonanie są tu tożsame, co w perspektywie krytycznej uchyla tradycyjną relację dzieła i jego wykonania). Sytuacje te pozostają zróżnicowane pod względem szeregu istotnych dla perspektywy krytycznej uwarunkowań i stąd to one w zasadniczy sposób polaryzują praktykę krytycznomuzyczną. W krytyce jazzowej w grę wchodzi

tu m.in. kategorie: indywidualnej kreatywności twórcy, interakcji między muzykami, oddziaływania odbiorców, ekspresji wykonawczej itd., co generuje swoistą perspektywę oglądu i odmienności przyjmowanych kryteriów. Kwestia statusu dzieła jazzowego w perspektywie jego implikacji dla praktyki krytycznomuzycznej – poza jedynie wzmiankowaniem we Wstępie, do którego odwołuje się recenzentka – została w pracy podjęta szerzej (choć ze świadomością niepełności) w rozdz. I „Jazz jako przedmiot krytyki muzycznej” (s. 19–48).

Nie wyodrębniam – jak twierdzi recenzentka – krytyki jazzowej jako kategorii „piśmiennictwa podlegającego presji ideologii, polityki, obyczaju”. Jako takich, uwarunkowań tego rodzaju (w istocie w jakimś stopniu zawsze obecnych) nie postrzegam jako delimitujących dla krytyki jazzowej, a jedynie jako także (jak w innych formach aktywności krytycznomuzycznej) będących jej udziałem, „wchodzących w grę” (s. 7). Uwarunkowania te nie definiują zatem krytyki jazzowej, zróżnicowane natomiast pozostają sposób, zakres i konsekwencje ich oddziaływania na praktykę krytyczną, co wpisuje się w szersze ujęcie: „respektując ogólne kontury krytyki powzięte z krytyki muzycznej, pozostaje uwzględnienie ich swoistości w odniesieniu do krytyki jazzowej” (s. 7). Taka sytuacja prowadzi do kształtowania się względnie autonomicznej pozycji krytyki jazzowej.

Za „słaby punkt” recenzentka uznaje wyróżnienie w dziejach polskiej krytyki jazzowej „fazy prekrytycznej” (usterka w odnośnym zdaniu nie powoduje jego nieczytelności, gdyż wyznaczone są ramy „okresu prekrytycznego”, ale poprawniej fragment ten powinien brzmieć: „okres wyznaczony przez początek lat dwudziestych i rok 1956”). Przyjęcie takiego rozwiązania opiera się na (przywołanych wyżej) kryteriach formalnych konstytuujących i definiujących krytykę muzyczną (i jazzową), których spełnienia w owym okresie nie znajdujemy. Za-

razem okres ten był istotny jako właśnie czas „prekrytycznego” dokumentowania początków polskiej recepcji jazzu i wpisywania tematyki jazzowej do praktyki krytycznomuzycznej (w ramach krytyki muzycznej).

Zagadnienie, jak elementy jazzowe objawiały się w muzyce tanecznej (w tym kwestia, czy w Polsce przed rokiem 1939 grano jazz) oraz problem, o czym myślano i co miano na myśli, używając wówczas określenia „jazz”, pozostają złożone i nie w pełni rozstrzygnięte. W roku 1956 istniał już natomiast zarówno wiarygodny stylistycznie przedmiot krytyki jazzowej, jak i jej formalnie domknięty kształt (miesięcznik *Jazz*), co pozwoliło wyznaczyć tu cezurę periodyzacyjną (por. rozdz. V „Krytyka jazzowa: inicjacja i rozwój (1956–1965)”. Daje to odpowiedź na pytanie recenzentki: „Czy zatem historię polskiej krytyki jazzowej należy rozpoczynać dopiero od 1956 r.?”.

Kolejne wątpliwości recenzentki budzi twierdzenie, iż w okresie prekrytycznym „opinie o jazzie wyprzedzały w istocie jego rzeczywistą obecność w polskim życiu muzycznym” (s. 6). Z tej konstatacji rejestrującej pewną właściwość omawianej sytuacji recenzentka wyprowadza nieuprawniony wniosek, jakobym „redukował krytykę do jej form będących reakcjami na rzeczywiste (dziejące się tu i teraz) wydarzenia i tworzył odrębną perspektywę dla refleksji krytycznomuzycznej o charakterze lekturowym” (s. 178). Gdyby tak było, nie przywoływałbym przeważającej części opinii z owego prekrytycznego okresu jako opinii jedynie lekturowych, zatem rzekomo wymagających redukcji. Obecność czy nieobecność jazzu w danej kulturze w żadnym razie nie może implikować w jego komentowaniu oddalenia korzystania z takich źródeł, stąd uwzględniam wszelkie komentarze, co dwukrotnie potwierdza sama recenzentka, pisząc, że „obie te postacie bardzo często współistnieją ze sobą, [co] zresztą pokazuje rozdział trzeci książki, będący sprawozdaniem z rozwoju polskiej refleksji «prekry-

tycznej» o jazzie” (s. 178) i odnosząc się do „przekazów z książek i prasy zagranicznej, które silnie inspirowały krytyków, co doskonale zresztą widzimy na przykładzie materiałów zgromadzonych przez Ciesielskiego” (s. 180). Dodać tu należy, iż jazz był wówczas zjawiskiem w swej specyficznej kondycji na tyle nieznanym, że jego rozpoznawanie miało charakter niezmiernie złożony, bynajmniej nie polaryzujący się (jeśli w ogóle) według kryterium bezpośredniego doświadczenia i lekturowości. Po obu stronach znajdowały się opinie kompetentne, jak i całkowicie dyletanckie.

Twierdzenie, iż jazzowa krytyka była promotorem jazzu jako „zjawiska nowego i obcego kulturowo” (s. 11) wynikało z samego i samoistnego faktu powstania tego rodzaju krytyki oraz charakteru jej aktywności dążącej do „objaśnienia” i wpisania jazzu w polskie życie muzyczne, nie zaś z jakiejś powinności promocji wszelkich „nowości” (niezasadne jest więc w tym kontekście przywołanie sytuacji innej „nowości” – „zachodniej awangardy”). Przy czym promotorski wymiar komentowania jazzu (bo wówczas jeszcze nie „krytyki jazzowej”) nie dotyczył jedynie „katakumbowego” okresu jazzu, a stanowił jej stały rys.

W tym kontekście stawia recenzentka kwestię możliwego istnienia „piszących o jazzie krytyków”, którzy, „będąc członkami jakiejś muzycznej diaspory, równocześnie występują przeciw jej dążeniom” (s. 178). Krytyka jazzowa (jak każda) obejmuje mnogość autorów i ich zróżnicowanych wypowiedzi i stanowisk. Stawiać tu można szereg zasadniczych kwestii: Czy wszyscy krytycy jazzowi byli członkami owej (jakkolwiek rozumianej) „muzycznej diaspory”? Czy każdy autor piszący o jazzie już z tej racji jest krytykiem jazzowym (należy do „muzycznej diaspory”)”? Czy z definicji jest on (powinien być) „projazzowy”? A jeśli jest „przeciw”, czy przestaje być krytykiem jazzowym? Czy – niezależnie od charakteru wyrażanych opinii – pozostaje on jednak

w obszarze krytyki jazzowej? itd. Poszerzając perspektywę, można wskazać sytuacje (np. w krajach byłego bloku wschodniego), gdy krytyka jazzowa nie powstaje, bądź gdy sposób komentowania jazzu praktycznie podważa jego swobodne funkcjonowanie w danej kulturze. Na takim tle inaczej jawi się istnienie i pro jazzowa orientacja polskiej krytyki jazzowej.

Przywołany przez recenzentkę brak ostatecznego rozstrzygnięcia kwestii kompozycja a improwizacja wynika z dwóch powodów: z jej wykraczania poza zakres pracy, a w większej części z możliwości spojrzenia nań przez autora jednocześnie z pozycji badacza, muzyka jazzowego i krytyka muzycznego, co daje wszak szeroką perspektywę widzenia, ale zarazem uwarunkowuje zbyt łatwe dokonywanie tu jednoznacznych ustaleń.

Wątpliwości recenzentki budzi też konstatacja: „istnienie danego rodzaju krytyki w pierwszym rzędzie zależy od istnienia w danej kulturze przedmiotu teje krytyki”. Twierdzi dalej, iż „trudno przecież przypuścić, by ktoś chciał stale pisać o tym, czego nie ma” (s. 180). Sytuacja taka – jako forma „przejściowa” między całkowitym brakiem krytycznomuzycznego komentowania danego przedmiotu a odnoszeniem się doń na gruncie właściwego dla owego przedmiotu rodzaju krytyki – miała jednak w znacznym stopniu miejsce w okresie (stąd określenie) „prekrytycznym” polskiej krytyki jazzowej, gdy na gruncie krytyki muzycznej pisano o jazzie wobec braku w polskiej rzeczywistości muzycznej jego stylistycznie wiarygodnej postaci.

Komentowanie jazzu opierało się na ogół nie na jego bezpośrednim doświadczeniu wynikającym z uczestnictwa w pol-

skim życiu muzycznym, a było rezultatem doświadczeń lekturowych, fonograficznych bądź zagranicznych prezentacji jazzu (por. m.in. omówione w pracy relacje Karola Szymanowskiego). Ta druga perspektywa – zdaniem recenzentki – „potrafi być tak samo twórcza jak «krytyka właściwa»” (s. 178). Podzielając ten pogląd, stwierdzić jednakże trzeba, iż sytuacja taka nie tworzy jeszcze i nie pozwala mówić o krytyce jazzowej jako wyodrębnionym rodzaju krytyki muzycznej.

Budzące zastrzeżenia recenzentki powoływanie się na *Nowy Kurier Warszawski* byłoby zasadne, gdyby stanowiło zasadniczą podstawę źródłową. Tu ma ono z jednej strony charakter epizodyczny i faktograficzny (anonse, sprawozdania), z drugiej – wynika z chęci ukazania tych nielicznych świadectw obecności tematyki jazzowej nawet w prasie godzinowej jako dokumentu swego czasu. Zarazem spojrzenie na funkcjonowanie jazzu w l. 1939–45 musi uwzględniać szereg uwarunkowań, stąd przytaczane źródła lokować trzeba zawsze w (zarysowanej w pracy, s. 144–146) złożonej i dwuznacznej sytuacji jazzu w realiach okupacyjnych.

W recenzji zawierającej szereg uwag krytycznych, stwierdzenie recenzentki, iż „książka jest napisana przejrzysto, a jej ton jest tak spokojny i obiektywny, jakby mowa była o muzyce dawnej” (s. 181), traktuję jako wskazanie na zaletę pracy, wskazanie tym cenniejsze, że – jeśli interpretacja autora jest właściwa – uchyla ono potencjalnie tendencyjne podejście do przedmiotu badań zaangażowanego w sprawę jazzowe autora.

Rafał Ciesielski

JÓZEF ELSNER

UTWORY FORTEPIANOWE
PIANO WORKS

MSZE OP. 26, 35, 42, 62, 75
MASSES OPP. 26, 35, 42, 62, 75

PIEŚNI
SONGS


OPERA *KRÓL ŁOKIETEK*
CZYLI *WIŚLICZANKI*

Monumenta Musicae in Polonia

REDAKTOR • EDITOR
Barbara Przybyszewska-Jarmińska

Seria • Series E
Opera Selecta



 INSTYTUT SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

www.ispan.pl