

KATARZYNA CUDZICH-BUDNIAK

Uniwersytet Jagielloński

Jazz według Kisiela

1. „Ścieżka obok drogi”

„Jazz potęgą jest i basta”¹ – parafrazuje Stefan Kisielewski słowa Wyspiańskiego w roku 1956. Wydaje się jednak, że dziesięć lat później nowe hasło Kisiela brzmiałoby raczej: „Jazz potęgą był i przestał”. Był potęgą, dopóki odpowiadał wymogom i kryteriom Kisiela. Jakie to wymogi? W czym Kisiel upatruje największą wartość owej muzyki? Odpowiedź na to pytanie wydaje się trudnym przedsięwzięciem, z racji dość mglistych informacji dostarczanych przez samego Kisielewskiego. Krytyk zachwyca się, jednak nie do końca wiadomo czym. Definiując styl jazzowy, twierdzi, że miałby on polegać na „jazzowym rytmie, harmonii i instrumentacji, plus coś nieokreślonego”². Z owym „czymś nieokreślonym” mogą łączyć się cechy bardzo często przywoływane przez Kisielewskiego, mianowicie: niejaka pograniczność jazzu, jego ludowy, folklorystyczny rodowód oraz rozrywkowy charakter, żywiołowość i intuicyjność, a także taneczność.

Kisielewski wielokrotnie odwołuje się do pogranicznego statusu muzyki jazzowej – pozostającej między kulturą wysoką a kulturą masową. Chociaż jazz stanowi dla niego raczej reprezentację tej drugiej (o czym za chwilę), wskazuje na wiele związków także z pierwszą. Krytyk zauważa, że jazz „czierpie ze zdobyczy muzyki poważnej”³, przez co rozumie głównie „elementy harmoniczne i kolorystyczne artystycznej muzyki europejskiej”⁴. Wyznaje zasadę sformułowaną przez Leopolda Tyrmanda w książce *U brzegów jazzu*, wedle której nie mają racji krytycy przeciwstawiający „muzykę klasyczną i poważną jazzowi”, gdyż są to wartości „nieprzeciwstawne i współistniejące”⁵.

O ewenemencie muzyki jazzowej – jego pośredniczącym charakterze – decyduje według Kisiela wiele czynników: od „stopienia się w muzyce jazzowej elementów

¹ S. Kisielewski, *Perspektywy jazzu*, [w:] L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Kraków 1957, s. 5.

² Cyt. za: A. Wiatr, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, Wrocław 2006, s. 30 (Wiatr cytuje fragment tekstu Kisielewskiego *Jazzowe naszczekiwanie*).

³ S. Kisielewski, *I Festiwal Muzyki Jazzowej (Sopot)*, „Ruch Muzyczny” 1957, nr 5, s. 12.

⁴ S. Kisielewski, *Tańce, hulanka, swawola*, „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 4, s. 12.

⁵ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 29.

ludowych z estradowo-artystycznymi⁶, do wykorzystywania „rytmiki z tradycji afrykańskich, tematyki z religijnych pieśni, harmonii chromatycznej z europejskiej muzyki koncertowej”⁷. Kisielewski stwierdza również, że muzyka ta „w założeniach swych [...] rozrywkowo-popularna, stosująca jednocześnie w swym języku dźwiękowym wszelkie najbardziej na pozór elitarne zdobycze”⁸, stanowi jednakże – mimo podobieństw i prób kwalifikacji – „samodzielną ścieżkę obok drogi”⁹, która biegnie gdzieś z boku i pomiędzy. Chociaż zatem czerpie ze zdobyczy przeróżnych stylistyk, jazz zachowuje swą odrębność, stanowi „dziedzinę autonomiczną”¹⁰, swoiste „państwo w państwie muzyki”¹¹. Autor *Muzyki i mózgu* nazywa jazz „jednością w wielości”¹², jak również „syntezą sprzeczności”¹³, co tłumaczy następująco: „jazz jest kolektywny i jednostkowy, standardowy i indywidualny, masowy i intymny”¹⁴.

Mimo że sam Kisielewski wielokrotnie podkreśla niezależność i autonomiczność muzyki jazzowej, jego prywatne poglądy na ten temat, jak się zdaje, nieco się jednak różnią. Można w tym miejscu wskazać swoisty dysonans: Kisiel, pisząc o pozostawaniu jazzu na pograniczu muzyki rozrywkowej i poważnej, nadaje jednocześnie muzyce jazzowej „etykietkę” sztuki dla mas. Dla Kisielewskiego jazz nie istnieje bez aspektu rozrywkowego, a zatem jako zwolennik jazzu jest zwolennikiem głównie jego masowego charakteru. Owszem, zauważa elementy łączące ten gatunek z wielką sztuką, jednakże sam jazzu sztuką nigdy nie nazywa. Według niego to muzyka „użytkowo-rozrywkowa”¹⁵, będąca „namiastką awangardowych tęsknot »dla mas«”¹⁶. Kisielewski stwierdza, że chwile spędzone na słuchaniu jazzu to chwile „czystej, bezinteresownej rozrywki [...] niesłużącej do niczego”¹⁷, a w pewnym momencie zauważa wręcz, iż jazz „odszedł od swej istoty – ludowego i swobodnie rozrywkowego charakteru”¹⁸. Zanim przejdę do omówienia kwestii rozrywkowości w muzyce jazzowej w ujęciu Kisielewskiego, zatrzymam się na chwilę przy kwestii drugiej, a mianowicie przy ludowym charakterze jazzu.

⁶ S. Kisielewski, *Perspektywy jazzu...*, s. 6.

⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁸ *Ibidem*, s. 5 [podkreśl. – K.C.B.].

⁹ *Ibidem*, s. 7.

¹⁰ *Ibidem*, s. 18.

¹¹ *Ibidem*, s. 6.

¹² *Ibidem*, s. 5.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 19.

¹⁵ S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 126.

¹⁶ *Ibidem*, s. 85.

¹⁷ S. Kisielewski, *Jazz, rower i praca*, [w:] *idem*, *Z muzyką przez lata*, Kraków 1957, s. 231.

¹⁸ S. Kisielewski, *Czy umiera epoka jazzu?*, „Jazz” 1972, nr 12, s. 8. [podkreśl. – K.C.B.].

2. Jazz jako folklor

Swoista ludowość czy egzotyczność owej muzyki stanowi dla Kisielewskiego bardzo ważny aspekt. Raz stosuje w odniesieniu do jazzu określenie „folklor jazzowy”¹⁹, innym razem – „folklor miejski”²⁰. Wydaje się jednak, że wskazywanie na ludowe proveniencje muzyki jazzowej, na jej związek z folklorem afrykańskim, „murzyńskim”²¹ nie jest równoznaczne z nazywaniem tej muzyki folklorem. A już swoiste nadużycie stanowi stwierdzenie Kisielewskiego, że „jazz to folklor eksterytorialny i folklorem powinien zostać”²².

Należy się więc w tym miejscu zastanowić, czy zasadne jest określanie mianem folkloru muzyki, która wynika z fuzji. Oczywiście, można się pokusić o nazwanie folklorem pieśni niewolników: *gospel*, *spiritual*, *work songs* czy nawet *bluesa*, ale należy pamiętać, że pieśni te stanowiły jedynie podwaliny jazzu, same nim nie będąc. Jazz powstał jako wynik wielu przemian i – na co zwracają uwagę badacze – nie zaistniałby, gdyby nie ingerencja białoskórych²³. Jazz to potomek „mieszanego małżeństwa”, jak zauważa Tyrmand, „podmiotem procesu byli Murzyni, lecz cóż stałoby się bez białej stymulacji?”²⁴. Europejczycy, przejmując pewne muzyczne schematy, spopularyzowali tę muzykę i sprawili, że zaczęła ona żyć. „Każda muzyczna forma kreatywnie przez Murzynów ukształtowana na przestrzeni wieków została podebrana i skomercjalizowana przez Białych”²⁵ – pisze Jacek Niedziela, twórca *Historii jazzu*. Stwierdzał to zresztą kilkadziesiąt lat wcześniej Tyrmand: „przemysł amerykański stanowił [...] pomoc w intensyfikacji zjawiska”²⁶.

3. Jazz jako rozrywka

Czas zająć się drugą kwestią, a więc rozrywkowością muzyki zza oceanu. Dla Kisielewskiego jazz to twór czysto funkcjonalny i utylitarny, przeznaczony dla mas, prawdziwa, autoteliczna sztuka skierowana jest zaś tylko do wybranych (walka o upowszechnianie muzyki nic tu nie zmienia²⁷). Po jednej stronie Kisielewski sytuuje zatem Sztukę przez duże „S”, po drugiej natomiast jazz – rozrywkę dla ludu. Jak

¹⁹ S. Kisielewski, *Perspektywy jazzu...*, s. 8.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ „Jazz wywodzi się z folkloru murzyńskiego” (S. Kisielewski, *Tańce, hulanka, swawola...*, s. 12), „[Wywodzi się] z pierwotnych, bezpośrednich natchnień ludowych” (S. Kisielewski, *Jazz, rower i praca...*, s. 231).

²² S. Kisielewski, *Czy umiera epoka jazzu?...*, s. 8.

²³ Nomenklaturę: białoskóry, biały, czarnoskóry, czarny i Murzyn stosuję za Jackiem Niedzielą (*Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2009) oraz Andrzejem Schmidtem (*Historia jazzu*, Lublin 2009).

²⁴ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 158.

²⁵ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 34.

²⁶ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 80.

²⁷ Zob. m.in.: S. Kisielewski, *Upowszechnianie kultury*, [w:] *idem, Z muzyką przez lata...*, s. 197. (Zob. także: [Dyskusja] *Stan i potrzeby kultury w Polsce*, „Nowa Kultura” 1962, nr 51–52).

jednak zauważa Tyrmand, „przynależność jazzu do sztuki nie ulega już żadnej wątpliwości”²⁸. Czyżby to więc Kisiela miał na myśli autor *U brzegów jazzu*, gdy mówił, że „obrońcy elitaryzmu postawili w pewnym momencie niebezpieczny i fałszywy znak równości pomiędzy Wielką a Jedyną Prawdziwą Sztuką”²⁹?

W związku z zajmowanym przez Kisielewskiego stanowiskiem rodzi się pytanie, czy można odciąć jazz od jego korzeni, przyjmując tylko elementy rozrywkowe, i na tej podstawie wyrokować na temat jego istoty i podstawowych założeń? Czyżby Stefan Kisielewski – krytyk muzyczny i literacki, komentator współczesności – nie był świadomy historii jazzu? Tu odnajdujemy kolejny dysonans, nad którym chciałbym się zatrzymać trochę dłużej.

„Jazz to najciekawsza, najbardziej twórcza i oryginalna, a zarazem najbardziej żywiołowa forma światowej muzyki rozrywkowej”³⁰ – stwierdza Kisiel w tekście *Jazz, rower i praca*. Kiedy indziej zaś zauważa, że „wszystko w jazzie jest odrębne, twórcze i własne. [...] [Jazz] jest namiętnością żywiołowo zaraźliwą”³¹. Muzyka wykonywana przez czarnoskórych zamieszkujących w koloniach – gdyż tam należy szukać korzeni jazzu – z pewnością była pełna tak często przywoływanych przez Kisiela cech, jak żywiołowość, naturalność, spontaniczność czy intuicyjność. Kisiel, jak się zdaje, ceni jazz właśnie za to, co Andrzej Schmidt, autor *Historii jazzu*, nazywa „siłą i witalnością”³².

Afroamerykanie jako ludzie gwałtownie wyrwani z własnego kraju i kultury będącej ich azylem bezpieczeństwa, pozbawieni godności i człowieczeństwa, śpiewali, by przez chwilę poczuć się sobą. „Zaczęli wyrażać swe uczucia i historię poprzez muzykę”³³ – czytamy w *Historii jazzu* Jacka Niedzieli. Przez muzykę próbowali także zachować związek ze swoją tradycją. I choć w wielu koloniach obowiązywał zakaz śpiewu czy grania na instrumentach w obawie przed zbytnim zjednoczeniem się czarnych, przybysze z Afryki, kiedy tylko mogli, śpiewali i tańczyli. Wraz z działalnością misyjną i organizowanymi przez białych pastorów spotkaniami *Revival Meetings* do czarnoskórych docierały pieśni i hymny o europejskiej proveniencji, których melodie i rytm przetwarzali we własny sposób, a treść dostosowywali do swojej codzienności. Wydaje się, że żywiołowość i witalność to cechy ściśle zespolone z temperamentem i genetycznym uwarunkowaniem czarnoskórych. Ich wrodzone, specyficzne poczucie rytmu, „naturalna – jak czytamy u Tyrmanda – skłonność do synkopacji i polirytmii”³⁴ sprawiały, że muzyka, którą wykonywali, była pełna życia i entuzjazmu. Murzyni śpiewali i tańczyli w sposób pozbawiony konwenansów, całkowicie spontaniczny i niemal dziki.

²⁸ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 26.

²⁹ *Ibidem*, s. 45–46.

³⁰ S. Kisielewski, *Jazz, rower i praca...*, s. 31.

³¹ Cyt. za: A. Wiatr, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny...*, s. 31.

³² A. Schmidt, *Historia jazzu...*, s. 214.

³³ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 41.

³⁴ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 106.

Trzeba się zastanowić, z czego wspomniany entuzjazm wynikał. Czy z faktu, że Murzyni byli szczęśliwi, gdy tylko mogli wykonywać swą muzykę? Z takim poglądem polemizuje Jacek Niedziela, zauważając, iż „powszechne były sądy, że muzyka czyni Murzynów szczęśliwymi”, w związku z czym nakazywano im wręcz ją wykonywać, co było z kolei „formą kontroli grup i miało zapobiegać buntom”³⁵. Muzyka nie zawsze zatem była źródłem radości i wolności. Wśród murzyńskich pieśni znajdziemy wszakże wiele utworów przepełnionych bólem, tęsknotą i nostalgią. Murzyni zwracali się w nich do Boga, prosząc o wybawienie i ratunek. Dominował tam ból, poczucie niesprawiedliwości i krzywdy, panowała „nuta wszechobjmującej goryczy”³⁶. „Dzieje te nabrzmiewają niesłychanym cierpieniem i nieszczęściem ludzkim, stygmatyzującym ową muzykę po wsze czasy”³⁷ – pisze Tyrmand.

3.1. Taniec

Podobne wnioski nasuwają się przy okazji rozważań na temat obecności tańca w koloniach. Zwolennicy tanecznej odmiany jazzu, do których z pewnością – przynajmniej na pewnym etapie – możemy zaliczyć Kisielowskiego, wielokrotnie odwołują się do ścisłego związku muzyki z tańcem u źródeł jazzu. Naturalnie mają wiele racji, gdyż współistnienie owych elementów jest od samego początku zauważalne. Jak nadmienia Tyrmand, muzyka w koloniach była naznaczona przede wszystkim funkcjonalizmem, czyli zasygnalizowanym już związkiem śpiewu z codzienną rzeczywistością, a także jej „symbiozą z tańcem”³⁸.

Śpiew i taniec stanowią codzienną egzystencję i, co zauważa Jacek Niedziela, „nie tyle towarzyszą codziennym rytuałom, obrzędom, aktywności i pracy, ale są ich nieodłącznym elementem”³⁹. Taniec, obok funkcji ekspresywnej czy sakralnej, pełni funkcję socjalizującą. Murzyni, tańcząc, jednoczą się w cierpieniach, tworzą wspólnotę.

Mówiąc więc o żywiołowości, spontaniczności czy taneczności muzyki jazzowej, trzeba pamiętać, że u ich podstaw leży „murzyński holokaust”⁴⁰ (określenie Jacka Niedzieli), nie zaś pragnienie zabawy. Dla Murzynów z Afryki muzyka i taniec miały moc ocalającą, nie stanowiły rozrywki, lecz swoiste *katharsis*.

³⁵ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 17.

³⁶ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 57.

³⁷ *Ibidem*, s. 53.

³⁸ *Ibidem*, s. 54.

³⁹ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 28.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 16.

3.2. Zjawisko minstrelów

Innym sposobem argumentacji obieranym przez obrońców tanecznej odmiany jazzu jest sięganie do czasów późniejszych, chociażby do ery ragtime'u czy swingu, muzyki głównie o tanecznym charakterze. By odeprzeć owe argumenty, warto odwołać się do zjawiska wędrownych minstrelów, białych muzyków-aktorów cieszących się dużym powodzeniem w drugiej połowie XIX wieku. Ich popisowym numerem stały się przedstawienia, w których aktorzy o poczerwienionych twarzach naśladowali Murzynów, pokazując najbardziej charakterystyczne dla nich sytuacje i ich typowe cechy⁴¹. Wiązało się to także z wykorzystywaniem muzyki granej przez *Black People*, co miało wpływ z kolei na jej popularyzację.

Co ciekawe, również i Afroamerykanie w pewnym momencie zaangażowali się w tego typu przedstawienia. Z pobudek czysto finansowych akceptowali ośmieszanie i wyszydzanie, a co więcej – sami prowokowali tego rodzaju zachowania, utwierdzając stereotypy na własny temat. Takie jednak postawy odnajdujemy już w czasach kolonializmu, o czym czytamy w *Historii jazzu* Jacka Niedzieli:

[Murzyni] przypochlebiali się swoim panom, wykazywali całkowitą służalczość, zachowywali się po błazeńsku, rezygnując z własnej godności w zamian za pańską przychylność. Pozwalali stroić z siebie żarty, a nawet sami je wymyślali, udawali szczęśliwych i zadowolonych, nigdy nie skarżyli się⁴².

Owo konformistyczne nastawienie Czarnoskórych minstrelów wynikało ze strachu, ale i ze świadomości, że postępując w ten sposób, zdobywają szansę na lepszy byt. Murzyni stali się więc „ofiarami rasowych karykatur”⁴³, chociaż paradoksalnie do dziś obecne są opinie, jakoby „bez kompleksów przyjęli stereotypy dowcipnych dandysów i zabawnie naiwnych plantacyjnych prostaczków”⁴⁴. Przeciwnie stanowisko prezentuje Jacek Niedziela, podkreślając, że:

Widowiska minstrelów jako rozrywkowa forma, parodia murzyńskich powiedzonek, śpiewów, tańców [były] próbą wchłonięcia murzyńskiej muzyki i przełożenia jej na rozrywkowy, wymierny komercyjnie sukces⁴⁵.

Stała zatem za nimi przemoc. W związku z pojawieniem się minstrelów, a także ze stopniowym przejmowaniem przez białoskórych zdobywczy muzyki afrykańskiej i czynieniem z niej czysto komercyjnego produktu, taniec, a w tym muzyka ta-

⁴¹ „W popularnych imprezach estradowych schyłku XVIII w. »Murzyn« pojawia się sporadycznie w postaci tzw. *black-face performers* – białych wykonawców czerniących sobie twarz i w ten sposób wcielających się w Murzynów” (A. Schmidt, *Historia jazzu...*, s. 92).

⁴² J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 23.

⁴³ *Ibidem*, s. 45.

⁴⁴ A. Schmidt, *Historia jazzu...*, s. 109.

⁴⁵ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 42.

neczna, przestały mieć dla Afroamerykanów znaczenie wyzwalające, a zaczęły być utożsamiane z rasizmem i wykluczeniem.

Po zniesieniu niewolnictwa większość Afroamerykanów trafiła do miast, gdzie prym wiodła współczesna muzyka popularna, do tańca. Tańczyli jednak wyłącznie bogaci biali, podczas gdy czarnoskórzy najczęściej nie mieli wstępu do takich miejsc (przez jakiś czas nie byli tam dopuszczani nawet czarni muzycy). To z widowiskiem minstrelki ściśle łączy się wejście czarnoskórych do miejsc rozrywki dotychczas przeznaczonych tylko dla białych, jednakże niezmiennie, o czym informuje m.in. Niedziela, „dla białych orkiestr zdobycie zatrudnienia było łatwiejsze, angaże dłuższe, sale balowe i hotelowe lepsze, podobnie jak zarobki”⁴⁶. Niewolnictwo dla ludzi obdarzonych czarnym kolorem skóry nie skończyło się bowiem wraz z Konstytucją z 1787 roku. Dla niektórych trwa do dziś.

4. Jazz wyemancypowany

Dawni niewolnicy musieli się odnaleźć w nowej rzeczywistości, gdzie niejako poruszali się po omacku. Pozbawieni punktu odniesienia, niejednokrotnie przyjmowali wolność „z ciężkim sercem”⁴⁷. Niektórzy nie potrafili sobie radzić inaczej jak tylko przemocą, utwierdzając w ten sposób stereotyp „niebezpiecznego Murzyna”. Tych stereotypów notabene było kilka: od Murzyna dzikiego i nieokiełznanego, przez dandysa i eleganta, do biednego, sympatycznego właściciela plantacji i pozbawionego inteligencji „przygłupa”. Stereotypy wyznaczały pewien podział społeczny: Białoskórzy „będący ponad” oraz czarni – dzicy i tępi, traktowani jak „ludzie drugiej kategorii”⁴⁸. Wykluczeni z życia społecznego dawni niewolnicy stali się przedmiotem ogólnie przyjętej negrofobii i rasizmu. Prawa były egzekwowane przez organizacje w rodzaju Ku-Klux-Klanu, wykonujące na czarnych lincze i samosądy. Biali bowiem „chcieli świata z przedstawień minstrelowych”⁴⁹. Murzyni nie poddawali się jednak i walczyli o swoje terytorium. We własnych kościołach (pozostałe były przed nimi zamknięte) śpiewali pieśni *gospel* – pełne bólu i prośby o wybawienie, na ulicach tworzyli zaś świeckie skargi o niesprawiedliwości, cierpieniu i podziałach. Tak zrodził się *blues* – muzyka zwana przez Tyrmanda „sumieniem Ameryki”⁵⁰.

Droga ewolucji muzyki jazzowej rozpoczęła się wraz z emancypacją Afroamerykanów. „Muzycy inaczej podchodzili do występów niż we wcześniejszych latach, kiedy *Negro were supposed to entertain people*”⁵¹ – tłumaczy Niedziela. Nastąpiła zmiana mentalności i tożsamości czarnoskórych. Schmidt wyjaśnia to następująco:

⁴⁶ *Ibidem*, s. 140.

⁴⁷ A. Schmidt, *Historia jazzu...*, s. 107.

⁴⁸ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 38.

⁵⁰ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 115.

⁵¹ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 211.

Wraz ze znikającym kompleksem niższości rosło ich poczucie wartości własnej rasy, niekiedy ponad miarę podkreślane. Były to niejednokrotnie postawy niemal wojownicze i z nimi łączono przyczynowo muzyczne przemiany⁵².

Można zapytać: dlaczego ów zwrot musiał nastąpić? Inaczej ujmując, dlaczego jazz się wyemancypował? (Te pytania, wydawać by się mogło, absurdalne, w odniesieniu do poglądów Kisielewskiego wcale nie są bezzasadne). Przez kilkaset lat czarnoskórych odzierano z godności i odbierano im możliwość zarabiania i kształcenia się. Gdy otrzymali taką szansę, skorzystali z niej. Jazz nie tyle podążał za dokonującymi się zmianami społecznymi, ile był ich medium, odbiciem, wizytówką, a zarazem główną formą wyrazu. Niech za podsumowanie posłużą słowa Jacka Niedzieli, w których definiując bebop, pierwszy nowoczesny – nietaneczny – styl jazzowy, stwierdza:

Bebop to okres kończący funkcjonalny okres muzyki jazzowej. Teraz będzie ona do słuchania, a nie do tańca. [...] Pierwsze generacje jazzmanów cieszyły się statusem *entertainerów* i w ten sposób były akceptowane przez Białą Amerykę. Ale Czarni bopowcy pragnęli czegoś więcej. Domagali się akceptacji [...]. Jazz miał zostać zaakceptowany jako poważna, intelektualna muzyka. Muzycy niezadowoleni z komercji swingu postrzegali siebie jako artystów, przedkładali sztukę nad *entertainment*, woleli grać za darmo w dobranej grupie niż być opłacani za grę w innych⁵³.

5. „Przestępstwa” jazzu

Kisielewski oskarża współczesny jazz o „snobizm na rozwijanie się”⁵⁴, o przesadę w dążeniu do bycia nowoczesnym (a nowoczesność to „groźny polip”⁵⁵), stwierdza, że jazz „zaprzagnął swojego postępu, swojej moderny”⁵⁶. Przede wszystkim jednak brakuje mu rozrywkowej i tanecznej istoty: jazz charakteryzuje bowiem jako „mało żywiołowy, mózgowy, wymędrkowany”⁵⁷.

Z pewnym zdziwieniem muszę odnotować, że Kisiel nie jest odosobniony w swoich opiniach. Czytając najnowszą, przywoływaną wcześniej, *Historię jazzu* Andrzeja Schmidta, natrafiamy na zbliżone wypowiedzi, jak chociażby ta:

Jazz pozbył się swej intuicyjnej świeżości: instynkt ptaka lecącego nieomylnie we właściwym kierunku zastąpiły koncepcje raczej europejskiej proveniencji, choć nie brakło spontanicznych powrotów do źródeł, które jednak z trudem i bez powodzenia zagradzały drogę typowo intelektualnym snobizmom⁵⁸.

⁵² A. Schmidt, *Historia jazzu...*, s. 354.

⁵³ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów...*, s. 211.

⁵⁴ S. Kisielewski, *Czy umiera epoka jazzu?...*, s. 8.

⁵⁵ Cyt. za: A. Wiatr, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny...*, s. 34.

⁵⁶ *Ibidem* (Wiatr cytuje tekst *O jazzie i festiwalu*, „Dziewiąta Fala” 1956, nr 27).

⁵⁷ S. Kisielewski, *Czy umiera epoka jazzu...*, s. 8.

⁵⁸ A. Schmidt, *Historia jazzu...*, s. 214 [podkreśl. – K.C.B.]

Kisielewski tęskni za spontanicznością i intuicyjnością muzyki jazzowej, która – gdy zaczęła się rozwijać – sięgnęła po zdobycze intelektualne i teoretyczne. Według Kisielewskiego jazz to muzyka przez i dla amatorów stworzona. Jest wszakże „masową potrzebą społeczną opierającą się [...] na rzeszy amatorów czynnych i biernych”⁵⁹. Kiedy grajkowie przeobrażają się w muzyków, zaczynają czytać nuty, tworzyć aranżacje, świadomie sięgają po zdobycze kulturalnej Europy, niemalże przekraczają granice (czy to nie tak, jak gdyby Kisielewski podświadomie stosował zasady *Black Code*?) – przecież „jazz nie zna nut”⁶⁰, a „poczucia stylu jazzowej improwizacji” nie można się nauczyć⁶¹. O sytuacji tej wspomina także Schmidt:

Sprawa wykształcenia muzycznego ludzi jazzu była często dyskutowana, a nawet sporna. Mit muzycznego natchnienia, czyniącego z genialnych analfabetów artystów nieświadomych, był broniony zaciekle przez „agnostyków”, którzy też równocześnie (i konsekwentnie) twierdzili, iż prawdziwy jazz skończył się w połowie lat trzydziestych, wraz ze stanem nieświadomości⁶².

Wobec powyższego zastanawiające wydaje się stwierdzenie Kisielewskiego, że „jazz tkwi w demokratycznym stylu życia, wciela proste tęsknoty [...]. Jazz to odpoczynek ludzi zmęczonych”⁶³. Czy krytyk muzyczny może ominąć elementy historii jazzu, o których była tu mowa, i wydobyć dla siebie tylko to, co dla niego wygodne? Inny krytyk nie powinien, ale Kisielewski – jak najbardziej. On pozwala sobie na wszystko. Chce podrygiwać?⁶⁴ Nie będzie słuchał jazzu, który stał się zbyt modernistyczny.

Są jednak momenty, i oto kolejny swego rodzaju dysonans, w których Kisielewski zdaje się zapominać o głoszonych przez siebie postulatach, krytykując dansingowość czy zbytne skłanianie się ku publiczności niektórych jazzowych bandów. Do takich momentów można zaliczyć także te, w których rzetelnie „oddaje jazzowi to, co jazzowe”. Chociażby we wstępie do książki Leopolda Tyrmanda Kisielewskiego skrupulatnie przygląda się owemu „zdumiewającemu zjawisku”⁶⁵ muzycznemu, tworząc poważną, muzykologiczną rozprawę o jazzie jako kierunku muzycznym. Obiektywnie, bez wskazywania na własne sympatie czy antypatie, bada i opisuje charakterystyczne cechy stylu, ujmując jazz jako zjawisko dźwiękowe, społeczno-socjologiczne i estetyczno-emocjonalne⁶⁶.

Więcej jest jednak momentów, w których Kisielewski walczy i mało przekonująco, często bez uzasadnienia sprzeciwia się jazzowi czy też wyrokuje na temat jego przeznaczenia. Niewątpliwie to cecha jego stylu myślenia: autorytarnie, z przymrużen-

⁵⁹ S. Kisielewski, *Perspektywy jazzu...*, s. 17.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 18.

⁶¹ *Ibidem*, s. 18.

⁶² A. Schmidt, *Historia jazzu...*, s. 320.

⁶³ S. Kisielewski, *Tańce, hulanka, swawola...* s. 12.

⁶⁴ „A ja muszę podrygiwać” (S. Kisielewski, *Czy umiera epoka jazzu?...*, s. 8).

⁶⁵ S. Kisielewski, *Perspektywy jazzu...*, s. 5.

⁶⁶ Naturalnie rozprawa naukowa i tekst felietonowy rządzą się zupełnie innymi prawami – idzie tu raczej o prezentowane opinie, nie zaś o sposób ich przedstawiania.

niem oka, jednak nie pozostawiając miejsca na sprzeciw (choć tak rzekomo lubił polemiki)⁶⁷ wyraża się na temat „przestępstw”, których jazz się dopuścił. Zastanawia mnie tylko, czy Kisiel, kiedy nazywa jazz czystą rozrywką, nie mruga okiem i nie wystawia języka, mówiąc: „tak mi się tylko powiedziało”...

⁶⁷ „Jak wicie, kocham się w polemikach, uważam je za niezwykle ważne i potrzebne” (S. Kisielewski, *O Sztompce, rzemiosle i przeżywaniu*, [w:] *idem, Z muzyką przez lata...*, s. 210).