

**Weronika Maria Kwiatkowska**

weronika.m.kwiatkowska@gmail.com

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytet Warszawski

## TRÓJMIEJSKIE ŚRODOWISKO JAZZOWE – PERSPEKTYWA GENDEROWA<sup>1</sup>

### The jazz environment in Trójmiasto – gender perspective

**Streszczenie.** Środowisko jazzowe jest zdominowane przez mężczyzn, co pociąga za sobą różne konsekwencje dla chcących uczestniczyć w nim kobiet. W artykule przedstawiam sytuację instrumentalistek jazzowych, które spotykają się z przejawami seksizmu we wszystkich obszarach swojej działalności oraz z dyskryminacją na rynku pracy. Opisuję również męskość (głównie jazzmani) i kobiecość (przede wszystkim wokalistki) jako dwa dostępne wzorce zachowania w tej grupie. Dodatkowo staram się wyodrębnić różne strategie przetrwania, po które sięgają kobiety w tym zmaskulinizowanym środowisku. Artykuł analizuje wyniki badań etnograficznych przeprowadzonych w Trójmieście w latach 2017–2019 wśród instrumentalistów oraz instrumentalistek jazzowych.

**Słowa kluczowe:** muzyka, jazz, gender, męska dominacja, dyskryminacja, seksizm, instrumentalistki jazzowe

**Abstract.** The jazz environment is dominated by men, which leads to many different consequences for women who want to participate in it. In this article, I depict the situation of female jazz instrumentalists who face sexism in every area of their activity and discrimination in the labour market. I also describe the

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie mojej pracy magisterskiej pt.: *Gender trójmiejskiego środowiska jazzowego*.

essences of masculinity (mainly jazzmen) and femininity (mostly female vocalists) as two possible behaviour patterns in the group. In addition, I try to extract several different strategies which women use to survive in this masculinized environment. The article is based on the ethnographic research conducted in Trójmiasto in 2017-2019 among male and female jazz instrumentalists.

**Key words:** music, jazz, gender, male domination, discrimination, sexism, female jazz instrumentalists

Będąc studentką drugiego roku Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, miałam możliwość często pojawiać się na różnego rodzaju *jam sessions* organizowanych w Trójmieście<sup>2</sup>. Pewnego wieczoru, tak jak zwykle, siedziałam przy stoliku z moimi znajomymi i słuchałam muzyków grających na scenie. Przyglądałam im się uważnie i nagle zorientowałam się, że nie ma wśród nich ani jednej kobiety. Spostrzeżenie to bardzo mnie zaskoczyło, zwłaszcza że już wielokrotnie uczestniczyłam w tych wydarzeniach. Dlaczego zatem nigdy wcześniej nie zwróciło to mojej uwagi? Sytuacja ta zainspirowała mnie do zajęcia się opisywanym przeze mnie tematem<sup>3</sup>.

Dlaczego nie grasz na *jam sessions*? Zadawałam to pytanie instrumentalistkom jazzowym, których to dotyczy. Zawsze otrzymywałam tę samą odpowiedź: boję się. Moje rozmówczynie nie były jednak w stanie

---

<sup>2</sup> Mam tu na myśli te *jam sessions*, które skupiają wokół siebie towarzystwo akademickie z Akademii Muzycznej w Gdańsku. Wówczas były to *jamy* funkowe, odbywające się we wtorki w pubie 107 w Gdańsku oraz jazzowe w środy w Bruderschaftcie i – rzadziej – spotkania jazzowe organizowane w czwartki w teatrze Boto w Sopocie.

<sup>3</sup> Kathleen McKeage w podobny sposób rozpoczyna swój artykuł, przywołując sytuację podczas pewnych warsztatów jazzowych na uczelni, kiedy jedna z uczestniczek zapytała ją – gdzie są wszystkie dziewczyny? („Where are all the girls?”). Zwróciło to uwagę autorki, która spostrzegła, że pośród trzydziestu osób przebywających w sali, one dwie były jedynymi kobietami. Zdarzenie to zainspirowało Kathleen McKeage do zajęcia się tym tematem (McKeage 2002). Podchodzi ona jednak z nieco innej perspektywy do tego zagadnienia i skupia się przede wszystkim na aspektach związanych ze szkolnictwem i edukacją.

określić, co właściwie powoduje ich strach. Co więcej, kwestia ta nie ogranicza się jedynie do *jam sessions*. Dużo kobiet odczuwa również lęk przed podejściem do egzaminów wstępnych na wydział jazzowy na Akademii Muzycznej, co w rezultacie powoduje ich znikomą liczbę w środowisku jazzowym w ogóle. Nasuwa to jednak pytanie, na które spróbuję odpowiedzieć w tym artykule: co sprawia, że młode instrumentalistki się boją?

## Wprowadzenie

Jazz narodził się na początku XX wieku w afroamerykańskich dzielnicach Nowego Orleanu<sup>4</sup>. Mogłoby się wydawać, że kobiety (a zwłaszcza instrumentalistki) nie partycypowały w początkach kształtowania się tego nurtu w muzyce, jednak faktycznie zawsze stanowiły one jego nieodłączną część (Niedziela-Meira 2017). Nierzadko też w zespołach pojawiały się pianistki (Schmidt 2009: 196). Kobiety nie miały jednak takich samych możliwości zawodowych jak muzycy płci męskiej, a „lukratywne kontrakty dające miejsce w historii światowej muzyki podpisywali głównie mężczyźni” (Trębaczewska 2009: 207). Warto zauważyć, że niekiedy żony sławnych muzyków też były znakomitymi artystkami, stały jednak w cieniu wielkich karier swoich mężów – między innymi Alice Coltrane czy Lil Hardin. Dodatkowo, zarówno w przeszłości, jak i obecnie, instrumentalistki często zajmują się również kompozycją, aranżacją i dyrygowaniem big-bandami.

Nie budzi wątpliwości, że jazz jest niezwykle ważnym gatunkiem muzycznym<sup>5</sup> (Bogdanowicz 2017), który wpłynął na dalszy rozwój i kształt

---

<sup>4</sup> Pojawianie się tego gatunku muzycznego w innych krajach zawsze było efektem jego zapożyczenia z kultury amerykańskiej. Dopiero po pewnym czasie, w równoległe działających już środowiskach jazzowych na całym świecie, coraz bardziej można było zauważyć również lokalne elementy kultury (Ciesielski 2014: 40–41).

<sup>5</sup> Należy odróżniać określenia gatunek i forma muzyczna, ponieważ ta ostatnia wiąże się z konkretnymi, z góry określonymi, regułami strukturalnymi, które należy stosować w komponowaniu muzyki. Jazz jest gatunkiem muzycznym ze względu na styl i technikę dźwiękową. Pozyskano z <https://muzykotekaszkolna.pl/wiedza/gatunki/gatunki-muzyczne>.

muzyki rozrywkowej. Historia jazzu jednak w dużej mierze była i jest pisana przez mężczyzn o mężczyznach. Nie dziwią więc obecnie powstające inicjatywy, jak na przykład *Jazz Herstory*, która zajmuje się kwestią równości płci w jazzie<sup>6</sup>. Przedsięwzięcie to wprost odwołuje się do koncepcji herstorii (ang. *herstory*), która przede wszystkim ma na celu odkrycie i opisanie pomijanych jak dotąd historii kobiet oraz przybliżenie ich sylwetek szerszemu gronu odbiorców (Kuźma-Markowska 2014: 179). Działania tego typu zaczęły pojawiać się już w latach 80. XX wieku wraz ze skrupulatnie opracowanymi historiami „kobiet w jazzie” (Tucker 2002: 385–386).

Ze względu na to, że mój artykuł koncentruje się na jazzie w Polsce, obecnym tu od stu lat<sup>7</sup>, przedmiotem rozważań są losy instrumentalistek w naszym kraju. Krystian Brodacki w swojej obszernej publikacji o historii jazzu w Polsce w posłowniu zawarł „Poczet Jazz-Pań i Jazz-Panów Polskich”. Długą listę muzyków poprzedził pytaniem: „Jakie nazwiska polskich artystów jazzowych dziś się liczą?” (Brodacki 2010: 573). W sumie lista sporządzona przez tego autora zawiera 285 nazwisk polskich instrumentalistów i instrumentalistek jazzowych (w tym niektóre osoby zostały wymienione więcej niż raz). W całej tej grupie udało mi się odnaleźć 4 kobiety. W takim wypadku stanowią one mniej niż półtora procenta „polskich artystów jazzowych[, którzy] dziś się liczą” – jeśli użyć wspomnianych wcześniej słów Brodackiego (2010). Z kolei według respondentów z badań Marty Trębaczewskiej: „kobięcy jazz polski zaczyna się i kończy na Urszuli Dudziak, przy czym uważa się, że swój sukces zawdzięcza mężowi, Michałowi Urbaniakowi” (Trębaczewska 2009: 215). Kobiet spełniających się w tym obszarze sztuki w Polsce jest oczywiście znacznie więcej, lecz niestety nie są one znane szerszemu gronu odbiorców.

Moje badania plasują się w nurcie *gender studies* (zob. Kościańska 2009: 17–20). W kontekście poruszanego przeze mnie tematu szczególnie istotna jest teoria Judith Butler dotycząca performatywności płci, według

---

<sup>6</sup> Pozyskano z <http://jazzherstory.co.uk/#5>.

<sup>7</sup> Warto jednak wspomnieć, że nadal kwestia tego, czy coś takiego jak rządzący się specyficznymi zasadami i szczególną wrażliwością „polski jazz” istnieje, pozostaje nierozstrzygnięta (Pietraszewski 2016: 35).

której „odgrywamy” płęć, czyli konstruujemy ją poprzez różne praktyki performatywne (2008). Jak pisze Butler:

Jeśli rzeczywistość kulturowej płęci tworzona jest dzięki jej stale podtrzymywanej społecznej inscenizacji, tedy pojęcia esencjalnej biologicznej płęci, prawdziwej bądź wiecznej męskości czy kobiecości są częścią strategii, której zadaniem jest ukryć, że kulturowa płęć ma charakter performatywny (Butler 2008: 253–254).

Dziedzina *jazz studies* w większości ignorowała dokonania feministyczne dotyczące gender i muzyki, traktując je jakby nie miały zastosowania w tym nurcie (Tucker 2002: 385–386). Co ciekawe, jeśli już wykorzystuje się teorie genderowe do zrozumienia wspomnianego wyżej pola, zazwyczaj są one wykorzystywane do lepszego zrozumienia oraz negocjacji dyskursów o męskości (ang. *manhood and masculinity*) muzyków (Tucker 2002: 386). Z kolei pisanie o instrumentalistkach przybiera formę historycznych dodatków lub przynajmniej często jest w ten sposób odbierane (Tucker 2002: 386). Na gruncie polskiej antropologii tematyka genderowa w ramach *jazz studies* jest także swoistym *novum*<sup>8</sup>.

W moim artykule wykorzystuję również, poruszając przez Pierre’a Bourdieu, problematykę męskiej dominacji, której trwałość wynika z braku konieczności jej uzasadniania (Bourdieu 2004). Bourdieu pisze, że „androcentryzm narzuca się jako neutralny i niewymagający dyskursywnej legitymizacji. Porządek społeczny jest bowiem olbrzymią machiną symboliczną wprowadzającą w życie i zatwierdzającą męską dominację, na której on sam jest oparty” (2004: 18).

Ze względu na charakter moich badań ważne są też zagadnienia związane z dyskryminacją (zob. Cieślukowska 2010: 108; zob. także Kędziora 2014: 103–106) oraz stereotypami (zob. Cieślukowska 2010: 77–79; zob. także Kurz 2014: 520–522), które w myśleniu moich rozmówców i rozmówczyń są jak najbardziej obecne. Najistotniejszym rodzajem

---

<sup>8</sup> Z pozycji obcojęzycznych poruszających ten temat warto wymienić prace zbiorowe, takie jak *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies* (Rustin, Tucker 2008) czy *Gender and Identity in Jazz* (Knauer 2016).

dyskryminacji będzie dla mnie seksizm. Termin ten określa mechanizm nieuzasadnionego różnicowania ze względu na płeć, równocześnie wskazując na jego szkodliwość (Rogowska, Stoecker 2010: 175):

Seksizm może mieć formy jawne, otwarte, ale często przyjmuje też formy subtelne, zamaskowane, ukryte, które i tak pociągają za sobą mierzalne konsekwencje. Można wyodrębnić kilka poziomów, na których funkcjonuje seksizm: osobisty, instytucjonalny i kulturowy (systemowy) (Rogowska, Stoecker 2010: 175; por. Kwiatkowska 2014: 501).

## Badania

Obszarem moich zainteresowań badawczych był przede wszystkim Gdańsk, czasem szerzej pojęte Trójmiasto. Teren ten jest istotny z perspektywy jazzowej, jako ważny ośrodek rozwoju i kształtowania się tego gatunku muzycznego (zob. Danielewicz 2011: 9). Obecnie na kształt trójmiejskiego środowiska jazzowego w dużej mierze wpływa wydział jazzowy na Akademii Muzycznej oraz licznie organizowane *jam sessions*.

Nauka jazzu na gdańskiej Akademii Muzycznej jest jedną ze składowych Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu. Kierunek Jazz i muzyka estradowa, działający w trybie dziennym, powstał w 2008 roku wraz z takimi specjalnościami jak instrumentalistyka jazzowa, wokalistyka jazzowa oraz kompozycja i aranżacja<sup>9</sup>. Pomimo jego relatywnie późnego czasu powstania, w zestawieniu wszystkich akademii z 2013 roku, gdański wydział jazzowy plasował się na drugim miejscu (tuż po Katowicach) zarówno pod względem liczby wszystkich absolwentów, jak i liczby studentów jazzu (Szymanowski 2013: 19–20). Świadczy to o ważności tej instytucji oraz o jej dużym wpływie na kształcenie przyszłych i obecnych muzyków jazzowych w Polsce.

---

<sup>9</sup> Pozyskano z <https://amuz.gda.pl/akademia/uczelnia/historia-uczelni/historie-wydzialow/wydzial-iv,193>.

Powstanie kierunku jazzowego w Gdańsku pociągnęło za sobą potrzebę tworzenia coraz to większej liczby miejsc organizujących *jam sessions*, w których teoretycznie może uczestniczyć każdy muzyk. Biorąc za punkt wyjścia pewną podstawę repertuarową, uczestnicy grają ze sobą, improwizując i rozwijając dialog muzyczny ugruntowany w estetycznych zasadach jazzu (Pinheiro 2011: 1–2). Dla świeżo upieczonych adeptów sztuki jazzowej *jam sessions* stanowią dobrą okazję do oswajania się z graniem przed publicznością i zdobywania umiejętności scenicznych. W Trójmieście organizowanych jest wiele różnych wydarzeń tego typu<sup>10</sup>, które odbywają się mniej lub bardziej cyklicznie, późnym wieczorem w przestrzeni klubowo-pubowej, zaś wstęp na nie zazwyczaj jest bezpłatny. Imprezy te inicjowane są przez skład rozgrywający, który najczęściej dostaje za to niewielkie wynagrodzenie, a w trakcie trwania *jam session* grupa muzyków na scenie wielokrotnie ulega zmianom (por. Danielewicz 2014: 26–27).

Podstawę do napisania tego artykułu stanowią wyniki badań terenowych, które przeprowadziłam w okresie od listopada 2017 roku do maja 2019 roku. Dodatkowo, już rok wcześniej zaczęłam podchodzić bardziej refleksyjnie do otaczającej mnie rzeczywistości, co poskutkowało wykorzystaniem metody obserwacji uczestniczącej (Angrosino 2010). Przeprowadziłam w sumie dwadzieścia wywiadów pogłębionych o swobodnym charakterze (Babbie 2004: 327–330), typowych dla badań etnograficznych (Angrosino 2010). Moją grupę badawczą<sup>11</sup> tworzyli muzycy jazzowi w różnym wieku (przedział 19–49 lat), przede wszystkim młodzi dorośli, którzy studiują Instrumentalistykę jazzową na Akademii Muzycznej w Gdańsku lub są aktywni na trójmiejskiej scenie muzycznej. Rozmawiałam z jedenastoma mężczyznami oraz dziewięcioma kobietami, które wyczerpywały wówczas całą znaną mi reprezentację trójmiejskich instrumentalistek jazzowych. Trzy z moich rozmówczyń są dojrzałymi artystkami jazzowymi, a sześć nadal się uczy.

---

<sup>10</sup> Lista *jam sessions* organizowanych w Trójmieście w 2013 roku, por. Danielewicz 2014: 26.

<sup>11</sup> Badałam lokalną grupę muzyków, oczywiście, będąc w pełni świadoma, że „w badaniach jakościowych w żadnym razie próba [badawcza] nie może być traktowana jak reprezentatywna” (Kaufmann 2010: 64).

Studiowałam w Gdańsku na Akademii Muzycznej w latach 2015–2018, realizując program studiów licencjackich na Wydziale Instrumentalnym, kierunku Instrumentalistyka o specjalności gra na instrumencie – perkusji. Należałam więc do środowiska, które badałam, jako instrumentalistka i była studentka. Z tego względu zdecydowałam się również na zastosowanie metody autoetnografii analitycznej (Anderson 2014), traktując moje własne doświadczenia jako wartościowe źródło wiedzy. Perspektywa ta umożliwiła mi wyartykułowanie problemów, które zwykle są nieuświadomiane w dyskursie środowiska, a które powinny zostać wypowiedziane, nawet jeśli „naruszają pewne interesy” (Reinharz 2015: 74).

### **Główne wzorce męskości i kobiecości**

„[K]ategorie kobiecości i męskości odgrywają rolę znacznie wykraczającą poza prosty współdział w tworzeniu tożsamości, są one podstawowymi składnikami naszej nieformalnej społecznej ontologii” (Bartky 2007: 68). Zdecydowałam się na użycie kategorii kobiecości i męskości do analizy mojego materiału badawczego, ponieważ z uwagi na ich esencjonalizujący charakter, okazują się przydatne do zilustrowania stereotypów wciąż obecnych w środowisku jazzowym. Jako takie, dobrze odpowiadają dychotomii kobiece – męskie, która strukturyzuje zachowania i oczekiwania społeczne (szczególnie w Polsce).

Główny wzorzec męskości w badanym przeze mnie środowisku reprezentują jazzmani. Są to heteroseksualni mężczyźni, którzy nierzadko przywiązują dużą wagę do swojego wyglądu, chcąc wywrzeć na innych aktorach społecznych wrażenie dobrego stylu. W manifestowaniu swojego statusu oraz aspiracji społecznych często są im pomocne okulary przeciwsłoneczne (Mękarski 2017: 33), noszone nawet wtedy, gdy nie ma ku temu wskazań. Obserwując muzyków jazzowych na scenie, ciężko nie odnieść wrażenia, że kiedy jazzman gra to nic innego się dla niego nie liczy, jak tylko on i jego muzyka. Sprzyja temu bardzo ekspresyjna i rozbudowana mimika wykonawców – niektórzy czasem wręcz w karykaturalny sposób próbują przełożyć swoje emocje na język ciała (por. Bruliński 2015: 44).

Podtrzymywaniu dychotomii męskie – kobiece sprzyja również to, że publiczność trójmiejskich *jam sessions* w dużej mierze składa się z kobiet. Po zagranym występie często nadarza się okazja do nawiązania lub pogłębienia znajomości instrumentalistów z fankami obecnymi na widowni. Niektórzy muzycy jazzowi mają zwyczaj zwracać się do kobiet różnymi zdrobniałymi formami, z których najbardziej wyrazistą jest „bejbi”. Bartek Lis w swoim artykule tłumaczył, że ze względu na niski status homoseksualności w naszej kulturze potrzebne jest – z myślą o obserwatorach – tworzenie fizycznego i symbolicznego dystansu pomiędzy mężczyznami oraz takie zachowanie, które jednoznacznie będzie świadczyć o ich heteroseksualności (Lis 2015: 58). Całokształt zachowania jazzmanów w sferze publicznej podkreśla więc na każdym kroku ich heteroseksualność i może – między innymi właśnie dzięki temu – możliwe są ich bliskie relacje.

Warto również zwrócić uwagę na częściowo nadal funkcjonujący etos jazzmana, który wiąże się bezpośrednio z historią jazzu. Meta DuEwa Jones w swojej książce cytuje trębacza Cootie Williamsa (1908–1985), który uważał, że: „wszyscy wielcy muzycy jazzowi, każdy z nich, mieli w swoim życiu wiele miłości i dziewczyn... dziewczyna jest muzyką jazzową. Dorzuca coś poprzez ich umysły do jazzu”. Autorka, interpretując opinię trębacza, pisze:

jego wypowiedź ukazuje, że »mieć wiele« kobiet – to znaczy konsumować je jako obiekty seksualne – było uważane za właściwy obrzęd przejścia dla »wielkich muzyków jazzowych«. Mistrzostwo w muzyce i mistrzostwo w posiadaniu kochanek szły ze sobą w parze (Jones 2011: 137).

Zespół jazzowy nie składa się po prostu z akceptujących siebie muzyków. Ta grupa mężczyzn odnajduje swoją siłę w pewności swojej przyjaźni. Istnieje przekonanie, że nic nie może zniszczyć stosunków pomiędzy członkami zespołu, których relacje oparte są na zaufaniu, braterstwie i wspólnym działaniu (zob. Chmura-Rutkowska, Ostrouch 2008: 119– 120). W środowisku jazzowym mit braterskiej przyjaźni (zob.

Chmura-Rutkowska, Ostrouch 2008: 119–120) wydaje się jak najbardziej aktualny i stanowi wzór, do którego się dąży. Silne relacje, które łączą mężczyzn, są postrzegane jako takie również przez kobiety. Funkcjonuje tu wyobrażenie o wyjątkowości, niedostępności zżytych męskich grup – a zatem jawią się one postronnym jako ekskluzywne.

Faktem jest, że większość jazzowych artystek to nie instrumentalistki a wokalistki – i to one stanowią główny wzorzec kobiecości w tym środowisku. Z tego czerpie problematyczne utożsamianie kobiety – artystki jazzowej – wyłącznie z byciem wokalistką (przykład zob. Niedziela-Meira 2017). Dominujące zatem myślenie typu: „jak kobieta, to pewnie wokalistka” prowokuje przede wszystkim nierówne ich traktowanie przez powielanie negatywnego stereotypu. Postrzega się je jako dziewczyny mało inteligentne, które mają zwykle mniejsze kompetencje muzyczne oraz dbają o wygląd, odpowiadający na potrzeby „męskie”. Wokalistki są uważane za gwiazdy, które uwielbiają być w centrum uwagi, lubią być adorowane i komentowane, oraz dla których najważniejsze jest błyszczeć na scenie i poza nią.

Dodatkowo wokaliści stanowią zupełnie odrębną grupę artystów i przekonanie to jest silnie zakorzenione w muzykach. Bariera pomiędzy „instrumentami a wokalem” jest tworzona od samego początku nauki i mocno wspierana przez system edukacji. Wśród instrumentalistów panuje przeświadczenie o zdecydowanie niższych kompetencjach muzycznych większości wokalistów oraz tendencja do bagatelizowania wokalu, jako mniej skomplikowanej dziedziny muzyki. Niedocenianie wokalu oraz postrzeganie go jako podporządkowanego „wyższej” sztuce muzyki instrumentalnej ma jednak znacznie szerszy zasięg w tradycji jazzowej (Rustin, Tucker 2008: 21). Badacze tego gatunku muzyki często umniejszają wkład wokalistów w rozwój jazzu i nie uważają ich za pełnoprawnych muzyków (Jones 2011: 130).

**„Komplementy [...] są miłą rzeczą, ale najbardziej lubię takie, które dotyczą tego, co gram, a nie tego... jak przy tym wyglądam”<sup>12</sup> – sytuacja instrumentalistek w środowisku jazzowym**

Środowisko jazzowe, postrzegane jako męskie, generuje szereg konsekwencji dla kobiet, które chcą być jego częścią. Instrumentalistki, które zdecydują się zdawać na wydział jazzowy na Akademii Muzycznej, o ile się dostaną, muszą liczyć się z tym, jak niewłaściwie będą traktowane na uczelni przez innych studentów oraz profesorów. Artystki te spotykają się z różnymi komentarzami również w innych obszarach swojej działalności, takich jak na przykład *jam sessions*.

W systemie patriarchalnym funkcję tworzenia norm bezwiednie przypisuje się mężczyznom (Millet 1982: 69). W zmaskulinizowanym środowisku jazzowym przyrównanie gry czy twórczości kobiety do analogicznej męskiej aktywności artystycznej jest odczytywane jak komplement. Dobrze odzwierciedlają to zwroty: „ona brzmi jak mężczyzna!” czy „ta pani pisze jak facet!”<sup>13</sup>. Taki zabieg „ma sprawiać wrażenie dowartościowywania, bowiem standard, prestiż w danej dziedzinie życia wyznacza bycie mężczyzną” (Cieślukowska 2010: 96). Jak dalej stwierdza ta autorka: „[o]soby z mniejszości są bardziej widzialne, łatwiej rozpoznawalne i wyróżnialne, narażone zatem są na silniejszą ekspozycję społeczną” (2010: 114). Jedna z artystek powiedziała mi, że „jak wchodzi dziewczyna [na scenę], no to się nagle robi taka cisza”<sup>14</sup>. Kobieta, która zamierza zagrać na *jam session* spotyka się ze wzmożoną obserwacją i ocenianiem ze strony innych muzyków. Często stresuje to instrumentalistki, wpływając na jakość ich gry, ponieważ są one świadome braku przyzwolenia na ich błędy.

Istnieje również inna możliwość odbioru w sytuacji, kiedy instrumentalistka wchodzi na scenę w trakcie *jam session*: „jak już cokolwiek się potrafi, to już wtedy to już ła! Ale ty grasz! No to też takie jest trochę,

---

<sup>12</sup> Wywiad 14: kobieta, 19 lat.

<sup>13</sup> Podobnego rodzaju porównania używano już w XIX wieku między innymi odnośnie do twórczości Clary Schumann (Gwizdalanka 2001: 121).

<sup>14</sup> Wywiad 1: kobieta, 25 lat.

no... w dwie strony”<sup>15</sup>. W cytowanym fragmencie można zauważyć „zaniżone standardy kompetencji” (Cieślikowska 2010: 114), które mają na celu utrzymanie relacji męskiej dominacji. Skutkuje to „uniemożliwianiem rozwoju osobie z grupy mniejszościowej i wyrównaniu kompetencji lub pokazaniu jednakowych kompetencji w stosunku do umiejętności osoby z grupy większościowej” (Cieślikowska 2010: 114).

Podawanie w wątpliwość kompetencji grających kobiet w środowisku jazzowym jest powszechne. Podczas *jam sessions* moje rozmówczynie spotykały się na przykład z takimi komentarzami jak: „graj, zobaczymy, czy się nadajesz!” lub „kobiety nie potrafią dobrze grać jazzu i koniec”. Podobne uwagi padały również na uczelni: „no, a dziewczynka, co tam zagra...?” czy „no ja nie wiem, czy pani da radę?”. Pytania te pojawiały się zazwyczaj podczas zajęć grupowych i adresowane jedynie do kobiet. W trakcie prób większych składów muzycznych podejrzenie o popełnienie błędu nierzadko kierowane jest w stronę instrumentalistki. Adekwatne wydaje mi się zakwalifikowanie tego rodzaju sytuacji po prostu do sexistowskich.

Komentarze, ciągłe uwagi odnośnie do wyglądu czy jednoznacznie seksualne żarty to nieodłączna część bycia w świecie jazzowym, z którą spotyka się każda kobieta chcąca w nim uczestniczyć:

Nie zawsze się czuję komfortowo z tym, że jestem jedyną kobietą, no nie? Bo musisz się liczyć z tym, że wchodząc do sali zawsze ciebie czeka jakiś tekst, no nie? [...] [D]ziewczyny, które miałyby z tym jakiś problem, z jakimiś... podtekstami, komentarzami albo... zaczepkami, no nie wiem, jakkolwiek to nazwiesz, nie? To... musisz się z tym liczyć, że one będą codziennie. [...] Komentowanie wyglądu to jest... stale chyba, nie? [...] I dziwne, że musimy się do tego za każdym razem... albo odnieść, albo nie, no, ale, kurwa, to jest, nie? I to... mi strasznie przeszkadza, nie powinno tak być. [...] Każdy komentarz a propos mojego wyglądu albo coś też... albo mnie krępuje, albo wkurwia, albo... obojętnie, nie? Co rzeczywiście sprawia, że... to nie jest dla mnie komfortowe<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Wywiad 1: kobieta, 25 lat.

<sup>16</sup> Wywiad 9: kobieta, 23 lata.

Opisane powyżej praktyki w oficjalnym dyskursie środowiska traktowane są jako rodzaj przyjemnego żartu – zwykły sposób komunikacji. Tymczasem jedną z najczęściej pojawiających się form seksizmu stanowią właśnie dowcipy, których niewłaściwość często nie jest uświadamiana przez osoby je powtarzające (Rogowska, Stoecker 2010: 177). „Seksizm jest w Polsce zjawiskiem powszechnym, wręcz wszechobecnym i przez to zdaje się niezauważalny. Sekсистowskie komentarze, uwagi i żarty towarzyszą nie tylko sytuacjom prywatnym, ale są też stałym elementem sfery publicznej” (Rogowska, Stoecker 2010: 176). Niewidoczność tego rodzaju przemocowych zachowań werbalnych spowodowana jest między innymi tym, że w Polsce panuje system patriarchalny (Rogowska, Stoecker 2010: 176), który charakteryzuje się niesamowitą siłą oddziaływania oraz nieprawdopodobną kontrolą nad jednostkami (Millet 1982: 70).

W momencie zwrócenia uwagi na problematyczność pewnych sekсистowskich zachowań trzeba liczyć się z tym, że wywoła to opór. Później zaczną się tłumaczenia, że są to tylko niewinne żarty, a następnie może pojawić się oskarżenie o brak poczucia humoru (Rogowska, Stoecker 2010: 177). W dalszej kolejności wiąże się to zazwyczaj z odsunięciem od grupy oraz izolacją, a więc również z trudnościami w dalszej realizacji muzycznych planów. Podteksty pojawiające się jakby mimochodem, z których wynikają jednoznacznie seksualne treści, są normą w środowisku jazzowym. Pierre Bourdieu pisał: „w sytuacji tzw. pikantnych żartów jedyną możliwą kobiecą strategią jest albo wyłączenie się, albo pasywne uczestnictwo, którego jednak ceną jest niemożność zaoponowania w przypadku stania się ofiarą seksizmu lub nadużyć seksualnych” (2004: 84).

Seksizm w środowisku jazzowym stanowi nieodłączny element jego imaginarium, a kobiety, które decydują się być częścią tego świata, muszą się z tym liczyć. Jednak wydaje się, że przez większość mężczyzn nie jest on uświadamiany, powielają oni jedynie znany im model zachowania. Moi rozmówcy, którzy byli świadomi istnienia tego sposobu postrzegania kobiet, nie zauważali go już w swoim najbliższym otoczeniu, a tym bardziej w sobie samych; niektórzy tłumaczyli mi także, że problem ten jest ogólnospołeczny.

Dodatkowo instrumentalistki jazzowe nie znają siebie nawzajem prawie zupełnie albo w minimalnym stopniu. Ich kontakty często są ograniczone do sporadycznego mijania się na korytarzach Akademii Muzycznej. Brak wzajemnego wsparcia i niezawieranie bliższych relacji pomiędzy instrumentalistkami jazzowymi jest jednak szerszym zjawiskiem (zob. Cartwright 2012: 240), znacznie wykraczającym poza trójmiejski kontekst. W większości moich wywiadów sytuacja ta raczej umykała refleksji. Rzadko kiedy wskazywano na potrzebę budowania siostrzanych relacji, które mogłyby okazać się pomocne w walce z uprzedzeniami (zob. Gwizdalanka 2001: 193). Co więcej zjawisko to – wzajemne wsparcie pomiędzy mężczyznami i zupełny brak solidarności kobiet – wydaje się charakterystyczne dla środowisk, w których obserwuje się dominację mężczyzn, takich jak na przykład biznes czy polityka (zob. Budrowska 2004; zob. też Kopciewicz, Rzepecka 2009: 92–93)

### **„Ja jestem całe życie... swoją liderką”<sup>17</sup> – sytuacja zawodowa instrumentalistek jazzowych**

„Świat składa się z mężczyzn i kobiet. Scena jazzowa powinna zatem również składać się z mężczyzn i kobiet. Kobiety są pomijane jednak tak często, że pomijanie ich stało się czymś »normalnym«” (Cartwright 2012: 240). Z raportu końcowego z 2013 roku projektu „Women in Music Uniting Strategies for Talent” możemy dowiedzieć się, że sytuacja kompozytorek<sup>18</sup> jest dramatyczna. Pomimo tego, że stanowią one 35–45% wszystkich kompozytorów i twórców utworów muzycznych w Europie, to tylko 1% ich artystycznej działalności jest wspierany przez instytucje finansowane ze środków publicznych. Do tego aż 89% państwowych instytucji kultury jest kierowanych przez mężczyzn. W całej Europie kompozytorki nie są w stanie utrzymać się ze swoich kompozycji i praw do ich wykonywania (WIMUST 2013: 3).

---

<sup>17</sup> Wywiad 12: kobieta, 42 lata.

<sup>18</sup> Zdecydowana większość instrumentalistek jazzowych również komponuje.

Instrumentalistkom już na studiach nie proponuje się zazwyczaj żadnych *jobów*, czyli grania za pieniądze, którymi muzycy dzielą się między sobą:

Wracając do tego trudnego czasu, gdzie na studiach byłam jedyna [jedyną kobietą], w sumie... i co..., i chłopaki między sobą... dzielili się jobami mimo tego, że... na równym poziomie żeśmy grali, to jakaś była taka dyskryminacja, typu... „no co tam będziemy z babami grać”. [...] [G]ranie w zespole to ja tylko podczas studiów zaliczałam na egzaminie, kiedy musiałam..., że tak powiem, zorganizować zespół na egzamin i, i wtedy łaskawie koledzy zagrali ze mną, ale tak to... niechętnie. Oni między sobą się tam, i bawili, i dzielili, no trochę tak traktowali, moim zdaniem, pianistki jak wokalistki, które do dzisiaj się tak traktuje [dźwięk wyrażający lekceważące traktowanie]...<sup>19</sup>.

Instrumentalistki nie są też zazwyczaj wybierane przez mężczyzn do składów zespołów, co uniemożliwia im nabycia praktyki zespołowej. Przekłada się to na poważne konsekwencje dla rozwoju ich dalszej kariery. Kiedy instrumentalistka jazzowa chce spełniać się muzycznie, ma zatem dość ograniczone możliwości. Najbardziej dostępną i często jedyną opcją osiągnięcia sukcesu okazuje się rola liderki we własnym zespole. Takie rozwiązanie jest dobrze znane kobietom z różnych nurtów muzycznych. Na gruncie muzyki klasycznej już od początku XIX wieku funkcjonowały orkiestry tworzone przez kobiety, które podejmowały te działania ze względu na dotykającą je dyskryminację (Gwizdalanka 2001: 150). „Przez długie lata zdarzało się, że nieomal łatwiej przychodziło kobietom założenie własnej orkiestry, niż znalezienie miejsca w męskim zespole” (Gwizdalanka 2001: 154).

Częstym podejściem do kobiet w jazzie jest postrzeganie ich jako „ciekawostki” (przykład zob. Niedziela-Meira 2017). W związku z tym, jednymi z najbardziej dostępnych propozycji zawodowych dla instrumentalistek są oferty, w których ich płeć odgrywa kluczową rolę. Jedna z instrumentalistek tłumaczyła mi:

---

<sup>19</sup> Wywiad 12: kobieta, 42 lata.

Właśnie się ostatnio zastanawiałam, bo dostałam propozycję, [...] żeby zagrać taki projekt, [...] generalnie propozycja... producenta muzycznego, a zarazem... jakieś tam wytyczne dla sponsorów i tak dalej, były jasne, ma być sześć osób na scenie, z czego mają być trzy kobiety na... instrumentach dętych. I to ma być trąbka, puzon i saksofon. Zadzwonili do mnie..., [...] no i, kurwa, zaczęłam się zastanawiać, no okej, kumam wytyczne i w ogóle, ale czy zadzwoniliby do mnie, gdyby... [pauza] nie wiem, szukali po prostu trębaczy, nie?<sup>20</sup>.

Projekty muzyczne są oczywiście różne i przyświecają im odmienne cele. Niekiedy poszukiwanie instrumentalistek może być spowodowane chęcią umożliwienia im aktywnej obecności na scenie muzycznej i dążeniem do wyrównania szans. Znacznie częściej jednak chęć zatrudnienia kobiet grających na instrumentach wynika z wizji projektu, często bardziej estetycznej niż muzycznej.

W tym kontekście należy przytoczyć koncepcję Michała Buchowskiego (2008), który rozwija myśl Edwarda Saïda na temat orientalizmu (Saïd 2005). Zauważa on, że to, co wcześniej wpisane było w relację geograficznie pojmowanego Wschodu i Zachodu, teraz obecne jest na innej płaszczyźnie, w bliskiej odległości (Buchowski 2008). Osoby, które nadal posługują się orientalizującymi kategoriami, przeniosły je na grunt przestrzeni społecznej bądź zauważyły istotną inność wśród swoich pobratymców; współczesne rozumienie orientalizmu jest znacznie szersze niż definicja stworzona przez Saïda (Buchowski 2008: 100). Z tak postrzeżoną orientalizacją instrumentalistki jazzowe spotykają się na co dzień.

Kolejną opcją na pozyskiwanie środków do życia przez instrumentalistki jazzowe jest nauczanie. Sytuacja finansowa artystek często skłania je do udzielania lekcji dzieciom, co nie sprawia im zazwyczaj ani satysfakcji, ani przyjemności. Tego rodzaju nauczanie nie wiąże się także z prestiżem. W środowisku muzycznym powszechna jest bowiem opinia, że najczęściej uczą muzycy, którym nie wyszła kariera artystyczna.

---

<sup>20</sup> Wywiad 9: kobieta, 23 lata.

Podchodzi się do nich z mniejszym szacunkiem, niż do koncertujących artystów, którzy tworzą „sztukę”.

Trudności instrumentalistek w zawodowym spełnieniu pojawiają się także w dostępie do stanowisk na Akademii Muzycznej. Jednej z nich, której udało się znaleźć pracę w tej instytucji, nawet po kilkuletnim stażu pracy odmówiono przejścia na etat pod groźbą zakończenia współpracy. Jej nierówne traktowanie odbywa się jednak na wielu poziomach, na przykład, po egzaminach wstępnych, zwykle dostaje „gorszych” studentów I roku. W środowiskach akademickich często można spotkać się z bierną dyskryminacją kobiet, a jej najbardziej charakterystyczną formą jest wykluczanie ich z tzw. *old boy network* („sieci dobrych kumpli”) (Kopciewicz, Rzepecka 2009: 92). Tworzący ją mężczyźni mogą liczyć na wzajemne wsparcie oraz dostęp do mniej oficjalnych informacji, często bardzo przydatnych dla rozwoju kariery (Kopciewicz, Rzepecka 2009: 92). Zjawisko to wiąże się bezpośrednio z opisywanymi wcześniej braterskimi relacjami pomiędzy muzykami jazzowymi. Należy przy tym pamiętać, że kobiety w życiu zawodowym często spotykają się też z niebezpieśrdnią dyskryminacją, której konkretne przejawy ciężko wyartykułować (Budrowska 2004).

Kiedy pytałam dojrzałe instrumentalistki jazzowe, czy spotykają się z jakimiś problemami w ich pracy, często zwracały uwagę na generalnie złą kondycję finansową polskiego jazzu. Najczęściej same muszą pokrywać koszty wydawanych przez siebie płyt, co nierzadko je demotywuje i doprowadza do frustracji. Zjawisko to nie ogranicza się jednak tylko do Trójmiasta, artystki z całego świata borykają się z podobnymi trudnościami. Nawet takie osobistości jak Maria Schneider czy Ingrid Jensen wydają swoje płyty we własnej wytwórni (Karlowski). W zarysowanym kontekście warto przywołać słowa Sherry Ortner:

Członkinie podporządkowanych grup, które podnoszą problem nierówności płciowych, stają się przedmiotem ataku uzasadnianego tym, że osłabiają solidarność ich własnej klasy lub grupy podporządkowanych i nie wspierają swoich mężczyzn, umacniając tym samym pozycję grupy dominującej (Ortner 2015: 164).

Krytyka ta jest oparta na myśleniu, że zwracanie uwagi na opresję kobiet w ramach ich własnej grupy wydaje się elitarystyczne w sytuacji, kiedy ta zbiorowość jest poddana opresji przez inną grupę (Ortner 2015: 164). Wśród moich rozmówczyń i rozmówców powszechne jest myślenie o jazzie jako niszowym gatunku muzycznym. Jego sytuacja na rynku jest bardzo trudna, a wszelkie jazzowe inicjatywy zazwyczaj nie są wystarczająco dofinansowywane. W związku z tym wszyscy muzycy jazzowi (kobiety i mężczyźni) postrzegają siebie jako grupę w pewien sposób podporządkowaną, znajdującą się w trudnych warunkach. Pociąga to za sobą myślenie, że przecież wszystkim jest ciężko, należy więc cieszyć się z sukcesów osiągniętych przez innych, a dyskryminacja ze względu na płeć schodzi na dalszy plan.

### **„Po prostu trzeba się przyzwyczać...”<sup>21</sup> – strategie przetrwania instrumentalistek jazzowych**

Każda z moich rozmówczyń jest inna, odmiennie reaguje na otaczający ją świat i podejmuje własną strategię bycia członkinią środowiska jazzowego. Jak pisze Dominika Cieślukowska w podręczniku trenerskim dotyczącym edukacji antydyskryminacyjnej:

Gdy aktywne przeciwstawianie się dyskryminacji jako najskuteczniejsza reakcja na dyskryminację, kosztuje zbyt wiele i naraża na wypalenie oraz zawód oczekiwań, odbiorcy/czynnie zachowań dyskryminujących i wykluczających często decydują się zastosować jedną ze strategii, która pozwoli im, jeśli nie włączyć się i stać się na równi traktowanym/ą, to przynajmniej przetrwać w grupie większościowej lub obok niej we względnym i często pozornym spokoju (Cieślukowska 2010: 118).

Niestety, jak pisze dalej ta autorka: „Są to zazwyczaj bardzo kosztowne psychologicznie strategie, mało skuteczne i nie przybliżające do równościowego funkcjonowania w społeczeństwie. Często wręcz

---

<sup>21</sup> Wywiad 9: kobieta, 23 lata.

potwierdzające system i hierarchię społeczną oraz wspierające strategie stosowane przez większość” (Cieślikowska 2010: 119).

Jedną z możliwych strategii przetrwania instrumentalistek w środowisku jazzowym jest po prostu zniknięcie z życia społecznego. Kwestia ta nie dotyczy jednak tylko Trójmiasta, podobne zjawisko występuje między innymi w Nowym Jorku (Cartwright 2012: 239). Jedna z moich rozmówczyń opisała mi zachowanie swojej koleżanki z roku: „ona nie ma żadnych relacji. [...] [J]a nawet czasami zapominam..., że jakby ona tam studiuje i że ona tam jest, nie? Bo jest jej aż tak mało...”<sup>22</sup>. Wydaje się, że to właśnie jej taktyka bycia w środowisku – brak konfrontacji. Unika ona też stresogennych sytuacji poprzez rzadkie pojawianie się na zajęciach. Niektóre studentki w tak dużym stopniu izolują się od otaczającej je rzeczywistości, że praktycznie jej nie dostrzegają. Działa to jednak w obie strony – rzeczywistość (środowisko jazzowe) również ich nie zauważa.

Inną możliwością jest zanegowanie problemu lub nie nazywanie go problemem. Moje rozmówczynie, chociaż są świadome otaczających je realiów oraz różnego rodzaju dyskryminujących działań kierowanych w ich stronę, unikają jednak dookreślenia trudnych kwestii związanych z ich statusem w środowisku jazzowym. Niewykluczone, że w tym przypadku działa też mechanizm, o którym pisał Bourdieu: „Kategorie skonstruowane przez grupy dominujące są stosowane przez zdominowanych nawet do postrzegania i opisu samej relacji dominacji, co sprawia, że ową relację postrzegają jako naturalną” (2004: 47). Warto w tym miejscu przypomnieć, że wypieranie faktu bycia ofiarą dominacji nie oznacza, że ona nie istnieje (Okely 2015: 323).

Głównym sposobem na bycie w środowisku, jaki zaobserwowałam wśród instrumentalistek jazzowych, jest zaakceptowanie ich sytuacji. Moje rozmówczynie często używają w tym kontekście czasownika „przyzwyczaić się”. Zazwyczaj tłumaczą, że po wielu nieudanych próbach zmiany otaczającej je rzeczywistości w końcu zaczynają po prostu

---

<sup>22</sup> Wywiad 9: kobieta, 23 lata.

ją akceptować. Związane jest z tym również powszechne ignorowanie przez nie różnych przejawów seksizmu, co tylko go podtrzymuje.

Inną strategią na odnalezienie się w otaczającej instrumentalistki jazzowe rzeczywistości jest ciągła chęć doskonalenia swych umiejętności muzycznych i dążenie do perfekcji. Jedna ze studentek tłumaczyła mi, że w momencie wybierania ludzi do zespołu, mając do wyboru mężczyznę i kobietę grających na takim samym poziomie, wybór prawie bez wyjątków padnie na muzyka płci męskiej, dlatego, mówi: „Musimy być zawsze jakby lepsze”<sup>23</sup>. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na istnienie niejednakowych standardów ocen pracy kobiet i mężczyzn (Budrowska 2004). Kobiety, które spełniają się w zmaskulinizowanych dziedzinach dobrze zdają sobie sprawę z tego, że jeśli chcą być ich częścią, muszą spełniać wyższe standardy niż mężczyźni i nieustannie udowadniać swoją wartość (Budrowska 2004).

Bogusława Budrowska dodaje również, że „w przypadku kobiet ma miejsce podwójne ocenianie – oprócz oceny pracy merytorycznej, ocenie podlega także ich kulturowo ukształtowana kobiecość” (2004). Wiele kobiet dobrze zdaje sobie z tego sprawę. Jedna z pianistek opowiadała mi, że kiedy zapytała swoją uczennicę, czy wie jak ma się ubrać na egzamin wstępny na Akademię Muzyczną, usłyszała od niej: „No oczywiście, że wiem, w sukienkę krótką, szpila”<sup>24</sup>. W środowisku muzycznym popularne jest również powiedzenie: „co nie dograsz, to dowyglądasz”.

„Kobięcy” wygląd wciąż otwiera instrumentalistkom jazzowym zupełnie nowe możliwości. Przykładem mogą być zespoły kobiece, istniejące w czasach II wojny światowej. Jedynym sposobem na uzyskanie akceptacji publiczności przez te artystki było dostosowanie się do ścisłych oczekiwań społecznych dotyczących ról płciowych. Konieczne było, żeby prezentowały się jako ultra-kobiece (ang. *ultra-feminized*) (Ceraso 2006: 47). Dla wielu kobiet nakładanie makijażu czy ubieranie wyzywającej sukni wydawało się wówczas niewielką ceną za karierę otwierającą świat możliwości, który nie był dostępny w inny sposób (Ceraso 2006: 48). Także teraz artystki wykorzystują społeczno-kulturowy konstrukt „bycia kobiecą” do łatwiejszego osiągnięcia zamierzonych celów zawodowych

<sup>23</sup> Wywiad 1: kobieta, 25 lat.

<sup>24</sup> Wywiad 12: kobieta, 42 lata.

Kolejną metodą stosowaną przez instrumentalistki jazzowe jest bycie „twardą”. Postawę tę jednak traktuje się bardziej jako wyuczoną i podtrzymaną pozę. Jedna ze studentek tłumaczyła mi, że musiała „pokazać swoje miejsce”, bo nie lubi czuć się gorsza. Jej stosunek dobrze obrazuje użyty przez nią czasownik „pokazać” – chodzi o to, żeby było widoczne, że jest się „twardą”. Instrumentalistki, które podzielają ten sposób myślenia, tak są właśnie postrzegane przez otoczenie – jako ostre, nieco nieprzyjemne i stanowcze. Często również podejrzewa się je o to, że są homoseksualistkami. Dodatkowo ich wypowiedzi są zwykle przepelnione wulgaryzmami. Wszystko to sprawia, że jawią się innym osobom ze środowiska jazzowego jako „męskie”.

Agnieszka Kościańska w książce *Potęga ciszy* przytacza koncepcję Shirley i Edwina Ardenerów, która „polega na tym, że grupa dominująca narzuca grupie niemej swój model – czyli zasady postrzegania i organizowania świata oraz metody artykulacji” (Kościańska 2009: 115). W momencie, kiedy osoby z grupy podporządkowanej chcą być słyszane w przestrzeni organizowanej przez grupę dominującą, zmuszone są do przejścia z własnego sposobu wyrazu na dominujący (Kościańska 2009: 115). Pomimo zróżnicowania wewnątrz grupy dominującej pod względem opanowania umiejętności artykulacji swego statusu przez jej reprezentantów, osoby do niej należące nadal mają przewagę nad grupą podporządkowaną, której przystosowanie do dominującego modelu będzie zawsze dużo bardziej niedoskonałe (Kościańska 2009: 115). Poniższy fragment rozmowy bezpośrednio koresponduje z modelem Ardenerów:

Po prostu trzeba się przyzwyczaić..., jeśli chodzi o język facetów, no, bo to jest specyficzny, jeśli jest dziesięciu facetów w sali i ja, no to wiadomo, że humor jest też inny i... no, generalnie, inaczej się rozmawia. [...] [A]le spoko, ja do nich mówię w ten, tym samym językiem, co oni do mnie, nie? Czyli rzeczywiście być może, mogło być tak, że ja się w jakiś sposób dostosowałam. [...] Odpowiadam tak samo chłopakom, więc... nie zwracam na to uwagi [śmiech]. Nie, rzeczywiście, jak oni coś tam powiedzą, no to ja też to skomentuję odpowiednio, nie?<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Wywiad 9: kobieta, 23 lata.

Cytat ten odnosi się do sfery werbalnej, jednak przejmowanie języka grupy dominującej dotyczy całokształtu bycia w środowisku. Kobieta, która chce być w grupie i artykułować swoją obecność, zaczyna posługiwać się modelem większości, bo tylko wtedy jest rozumiana. Od artystek jazzowych oczekuje się też reprodukcji dominującego stylu muzycznego, jednak, kiedy zaczynają to robić, są dyskursywnie postrzegane jako „mężczyźni”, a nie kobiety (Caudwell 2012: 401).

Opisywane sposoby negocjowania przez instrumentalistki swej pozycji w świecie jazzu, polegające na sięganiu po „kobiecość” lub „męskość” w zależności od okoliczności oraz osobowości, nazwałabym za Judith Butler „inscenizowaniem kulturowej płci jako strategii przetrwania” (2008). Píše ona, że „[k]ulturowa płeć stanowi [...] projekt, którego celem jest przetrwanie w kulturze, a zatem pojęcie strategii lepiej oddaje obowiązkowy charakter sytuacji, w której zawsze, choć na najróżniejsze sposoby, inscenizuje się kulturową płeć” (2008: 251).

Ostatnia ze strategii to ucieczka. Dość częstym rozwiązaniem, po które sięgają instrumentalistki, jest wyjazd na studia do Stanów Zjednoczonych. Obecnie najpopularniejszym kierunkiem jest uczelnia Berklee College of Music znajdująca się w Bostonie. Działa tam perkusistka Terri Lyne Carrington, założycielka Berklee Institute of Jazz and Gender Justice, który skupia się przede wszystkim na kwestii sprawiedliwości w dziedzinie jazzu. Ma on na celu stworzenie wyrównanych warunków dla wszystkich chcących tworzyć jazz, a tym samym osiągnąć niezbędną i trwałą zmianę kulturową w tej dziedzinie<sup>26</sup>. Miejsce to jawi się jako azyl dla instrumentalistek jazzowych.

## **Zakończenie**

Trójmiejskie instrumentalne środowisko jazzowe jest zdominowane przez mężczyzn, a kobiety stanowią jego znikomą część. Pociąga to za sobą różnego rodzaju konsekwencje zarówno dla organizowania świata

---

<sup>26</sup> Pozyskano z <https://www.berklee.edu/jazz-gender-justice>.

społecznego, jak i zasad nim rządzących. Instrumentalistki jazzowe spotykają się z seksistowskim zachowaniem właściwie w każdym obszarze swojej działalności. Wykluczanie ich z aktywnego życia zawodowego zaczyna się już na studiach i dotyka wszystkich etapów kariery. W swoim artykule starałam się przedstawić mechanizmy dyskryminacji i wykluczania instrumentalistek jazzowych z życia artystycznego. Wyodrębniłam też różne strategie przetrwania podejmowane przez artystki wobec dyskryminującego je środowiska muzycznego, które tworzą mężczyźni. Prowadzone przeze mnie badania, oczywiście, warto kontynuować w innych ośrodkach jazzowych. Szczególnie wartościowe byłoby wykorzystanie perspektywy porównawczej, która umożliwiłaby szersze i pełniejsze spojrzenie na poruszaną w tym artykule problematykę.

Mając na uwadze interpretację zachowań trójmiejskiego środowiska jazzowego w perspektywie genderowej, widzę dwa możliwe wyjścia dla artystek – albo bycie „kobietą”, albo „mężką”. Kobiety grające jazz na instrumentach, które chcą, by ich obecność była zauważana w środowisku, albo sięgają po „kobiecość”, albo przejmują język grupy dominującej – mężczyzn, stając się wówczas bardziej „męskie”. Nie mają możliwości być po prostu sobą. Borykają się zatem z brakiem społecznie akceptowanych wzorców (kategorii), w których ich prawa do rozwoju artystycznego byłyby analogiczne do tych, jakich beneficjentami są jazzmani. Jak pisze Ardener, grupa dominująca jest zróżnicowana pod wieloma względami, zawsze jednak będzie miała przewagę nad mniejszością, która używa języka większości mniej doskonale (Kościańska 2009) – „męska” kobieta zawsze będzie kimś innym niż „męski” mężczyzna. O podobnego rodzaju impasie pisze Bourdieu w kontekście dostępu kobiet do pozycji związanych z władzą, nazywając to sytuacją „double bind”<sup>27</sup>: gdy zachowują się jak mężczyźni, narażają się na utratę »kobiecości«, kwestionują bowiem naturalne prawo mężczyzn do zajmowania pozycji, z których wypływa władza; z kolei zachowując się kobieco, wywołują wrażenie bycia nie na miejscu czy niezdolności do sprawowania władzy” (2004: 84).

<sup>27</sup> *Double mind* (ang.) – podwójne wiązanie (blokada).

Odpowiedzią na opisaną sytuację może być propozycja Sandry Lee Bartky, która stwierdza, że „kobiecość jako pewna »stylistyka ciała« będzie musiała zostać przekroczona na drodze ku czemuś zgoła innemu niż męskość, która na wiele różnych sposobów jest jedynie jej lustrzanym odbiciem, w kierunku radykalnej, choć wciąż jeszcze niewyobrażalnej, transformacji ciała kobiety” (2007: 69).

## **Bibliografia**

- Anderson, L. (2014). Autoetnografia analityczna (przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska). *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 10 (3), 144–167.
- Angrosino, M. (2010). *Badania etnograficzne i obserwacyjne* (przeł. przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Babbie, E. (2004). *Badania społeczne w praktyce* (przeł. M. Bucholc, P. Gadomski, W. Betkiewicz). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartky, S.L. (2007). Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej (przeł. K. Gawlicz, M. Starnawski). W: R.E. Hryciuk, A. Kościańska (red.), *Gender. Perspektywa antropologiczna*, t. 2: *Kobiecość, męskość, seksualność* (s. 50–75). Warszawa: PWN.
- Bogdanowicz, M. (2017). Nauczanie i propagowanie jazzu w Polsce. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio L – Artes*, 15 (1), 139–157.
- Bourdieu, P. (2004). *Męska dominacja* (przeł. L. Koperewicz). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Brodacki, K. (2010). *Historia jazzu w Polsce*. Kraków: PWM.
- Bruliński, M. (2015). Czy pianiści to również aktorzy, czyli kilka refleksji nad gestem w muzyce. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 3, 44–56.
- Buchowski, M. (2008). Widmo orientalizmu w Europie. Od egzotycznego Innego do napiętnowania swojego. *Recykling Idei*, 10, 98–107.
- Budrowska, B. (2004). „Szklany sufit”, czyli co blokuje kariery kobiet. *Kultura i Historia*, 6. Pozyskano z <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/158>.

- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości* (przeł. D K. Krasuska). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Cartwright, J. (2012). *Conscious Inclusion Of Women Musicians*. *Gender Studies*, 11, 235–242. doi: 10.2478/v10320-012-0021-x
- Caudwell, J. (2012). *Jazzwomen: music, sound, gender, and sexuality*. *Annals of Leisure Research*, 15 (4), 389–403. doi: 10.1080/11745398.2012.744275
- Ceraso, S. (2006). *Swinging Through Spheres: Jazz, Gender, and Mobility*. *Nebula*, 3 (23), 46–54.
- Chmura-Rutkowska, I., Ostrouch, J. (2008). *Od optymizmu do cynizmu. Studium męskiej przyjaźni*. W: A. Radomski, B. Truchlińska (red.), *Męskość w kulturze współczesnej* (s. 119–130). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Ciesielski, R. (2014). „Jazz w Polsce” czy „polski jazz”? W: R. Ciesielski (red.), *Jazz w kulturze polskiej*, t. 1. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski.
- Cieślukowska, D. (2010). *Edukacja antydyskryminacyjna – Wiedza*. W: M. Branka, D. Cieślukowska (red.), *Edukacja antydyskryminacyjna. Podręcznik trenerski* (s. 66–132). Kraków: Villa Decius.
- Danielewicz, S. (2011). *Jazzowisko Trójmiasta. Historia jazzu w Gdańsku, Gdyni i Sopocie 1945–2010*. Kraków: PWM.
- Danielewicz, S. (2014). *Jazzowisko Trójmiasta. Czwarta zmiana*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Gwizdalanka, D. (2001). *Muzyka i płęć*. Kraków: PWM.
- Jones, M.D.E. (2011). *Opening the Canary’s Cage: Sex, Gender, and the Jazz Body*. In: M.D.E. Jones, *The Muse Is Music: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word* (p. 129–166). Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.
- Karłowski, M. *Ladies First! Jazzarium*. Pozyskano z <https://www.jazzarium.pl/przeczytaj/artyku%C5%82y/ladies-first>.
- Kaufmann, J.C. (2010). *Wywiad rozumiejący* (przeł. A. Kopciak). Warszawa: Oficyna Wydawnicza.

- Kędziora, K. (2014). Dyskryminacja. W: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* (s. 103–106). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Knauer, W. (ed.) (2016). *Gender and Identity in Jazz*. Darmstadt: Jazzinstitut Darmstadt.
- Kopciwicz, L., Rzepecka, K. (2009). Uniwersytet, kobiety i władza: o obecności kobiet w okolicach szczytu akademickich hierarchii. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej*, 3 (47), 87–104.
- Kościańska, A. (2009). Potęga ciszy. Konwersja a rekonstrukcja porządku płci na przykładzie nowego ruchu religijnego Brahma Kumaris. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kurz, I. (2014). Stereotyp. W: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* (s. 520–522). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Kuźma-Markowska, S. (2014). Herstory (herstoria). W: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* (s. 179–182). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Kwiatkowska, A. (2014). Seksizm. W: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* (s. 501–503). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Lis, B. (2015). „Męska przyjaźń”. Kilka uwag o kondycji męsko-męskich relacji we współczesnej kulturze Zachodu. *InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer*, 10, 57–72.
- McKeage, K. (2002). „Where Are All The Girls?” Women In Collegiate Instrumental Jazz. *GEMS (Gender, Education, Music, & Society)*, 1 (1), 12–19.
- Mękowski, M. (2017). (Nie)widzialny przedmiot – okulary. *Antropologia przedmiotu. Tematy z Szewskiej*, 1 (18), 125–137.
- Millet, K. (1982). Teoria polityki płciowej. W: T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą* (s. 58–111). Warszawa: Czytelnik.
- Niedziela-Meira, J. (2017). Nagranie wykładu „Kobiety Jazzu” w ramach festiwalu JAZZtrębie w Jastrzębiu-Zdroju, 25 kwietnia, Pozyskano z <https://www.youtube.com/watch?v=6Vxxs2weCeE>.

- Okely, J. (2015). Chwile buntu. Płeć, opór i jednostka (przeł. M. Petryk). W: A. Pasięka, K. Zielińska (red.), *Opór i dominacja. Antologia tekstów* (s. 318–340). Kraków: NOMOS.
- Ortner, S. (2015). Opór i problem etnograficznej odmowy (przeł. A. Pasięka). W: A. Pasięka, K. Zielińska (red.), *Opór i dominacja. Antologia tekstów* (s. 159–180). Kraków: NOMOS.
- Pietraszewski, I. (2016). Jak odróżnić się od konkurencji, czyli strategie dominacji w polu jazzu. W: R. Ciesielski (red.), *Jazz w kulturze polskiej*, t. 2 (s. 35–46). Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski.
- Pinheiro, R. (2011). The creative process in the context of jazz jam sessions. *Journal of Music and Dance*, 1 (1), 1–5. doi: 10.5897/JMD.9000002
- Reinharz, S. (2015). Feministyczne badania w działaniu (przeł. M. Grabowska). W: K. Dąbrowska, M. Grabowska, A. Kościńska (red.), *Antropologia wobec dyskryminacji* (s. 51–85). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Rogowska, L., Stoecker, E. (2010). Seksizm. W: M. Branka, D. Cieślakowska (red.), *Edukacja antydyskryminacyjna. Podręcznik trenerski* (s. 174–178). Kraków: Villa Decius.
- Rustin, N.T., Tucker, S. (eds.) (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham, London: Duke University Press.
- Said, E. (2005). *Orientalizm* (przeł. M. Wyrwas-Wisniewska). Poznań: Zysk i S-ka.
- Schmidt, A. (2009). *Historia jazzu*. Lublin: Polihymnia.
- Szymanowski, K. (2013). Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w wyższym szkolnictwie artystycznym. W: A. Białkowski (red.), *Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce* (s. 15–39). Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.
- Trębaczewska, M. (2009). Kobiety w muzyce. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*, 34, 205–227. Pozyskano z [http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/310/205\\_tr%c4%99baczewskafofia%20sociologica%2034.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/310/205_tr%c4%99baczewskafofia%20sociologica%2034.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Tucker, S. (2002). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. *Current Musicology*, 71–73, 375–408. doi: 10.7916/cm.v0i71-73.4831

WIMUST (2013). Women in Music Uniting Strategies for Talent Final Report. Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica. Pozyskano z: <http://www.donneinmusica.org/wimust/pdf/e-book-wimust/Ebook-WIMUST-FINAL-REPORT.pdf>.

### **Strony internetowe**

<http://www.amuz.gda.pl/o-nas/historia-uczelnihistoria-wydzialu-iv/>  
(dostęp: 10.06.2019)

<https://www.berklee.edu/jazz-gender-justice> (dostęp: 20.11.2019)

<http://jazzherstory.co.uk/#5> (dostęp: 11.11.2019)

<https://muzykotekaszkolna.pl/wiedza/gatunki/gatunki-muzyczne/>  
(dostęp: 17.11.2021)