

Marta Wiśniewska*

Leopold Tyrmand

– jazzman w powojennej Polsce

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2020.047>

Streszczenie: Celem tekstu jest analiza działań Leopolda Tyrmanda związanych z popularyzacją muzyki jazzowej w komunistycznej Polsce. Pisarz wykorzystywał rodzącą się w kraju modę na ten gatunek muzyki do stworzenia mitu jazzmana jako osoby działającej w opozycji do systemu, a zarazem jako artysty prześladowanego przez władzę. W artykule scharakteryzowano udział pisarza w tworzeniu i konsolidacji tzw. wspólnoty jazzowej, która w Polsce lat 50. stała się synonimem wyrafinowania i elitarności. W kontekście prowadzonych analiz Tyrmand, autor pierwszej w powojennej Polsce książki na temat jazzu, przedstawiony został jako osoba, która nie tylko potrafiła skutecznie przekonywać rodzimą publiczność do tego, czym jest jazz jako zjawisko społeczno-kulturowe, ale także jak można posługiwać się swoistym “kodem jazzowym” po to, by przeciwstawiać się autorytarnemu systemowi.

Słowa kluczowe: jazz, kultura PRL-u, autokreacja, Pierwszy Ogólnopolski Festiwal Jazzowy

Leopold Tyrmand

– A Jazzman in Postwar Poland

Abstract: The purpose of this text is to analyze Leopold Tyrmand’s activities connected with popularizing jazz in communist Poland. The writer used the burgeoning fashion for that genre of music to create the myth of a jazzman as simultaneously a person opposing the system and an

* Dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W centrum jej zainteresowań naukowych znajduje się: polska literatura i kultura powojennej Polski (z uwzględnieniem mody i muzyki), kultura masowa i popularna oraz antropologia literatury.

E-mail: dramat@amu.edu.pl | ORCID: 0000-0002-1402-2249.

artist persecuted by the authorities. This article presents the writer's involvement in the creation and consolidation of the so-called jazz community, which became a symbol of sophistication and elitism in the 1950s in Poland. Tyrmand, the author of the first book about jazz in postwar Poland, is presented as a person who could effectively convince his audience not only about what jazz was as a sociocultural phenomenon but also how one could use a peculiar "jazz code" to oppose the authoritarian system.

Keywords: jazz, PRL culture, auto-creation, The First Polish Jazz Festival



Leopold Tyrmand na koncercie jazzowym
Archiwum Mary Ellen Tyrmand

Jest takie zdjęcie Leopolda Tyrmanda, które pochodzi z festiwalu jazzowego w Sopocie, prawdopodobnie zostało zrobione w połowie lat pięćdziesiątych. Na pierwszym planie, zajmując zdecydowaną większość kadru, siedzi organizator tej muzycznej imprezy, człowiek „na poziomie”. Wyprostowane plecy, ręce skrzyżowane na wysokości pasa, dłonie schowane, jedna noga założona na drugą. Ma na sobie białą koszulę, pod sztywnym kołnierzykiem widoczny jest krawat, ciemny, w prążki. Marynarka, stanowiąca tylko część garnituru, o wyraźnych, szerokich klapach jest zapięta, ale mimo pozycji, w której znajduje się mężczyzna, nie deformuje się, nie zagniata w żadnym miejscu, widać, że krawiec, zapewne znany z *Dziennika 1954* pan Dyszkiewicz, dobrze się spisał, a Tyrmand nosi ją tak, jak powinien to robić elegancki mężczyzna. Do tego spodnie z wyraźnie zaprasowanymi kantami. Nogawki są na tyle krótkie, żeby na uniesionej nieco nodze spektakularnie odsłaniały wzorzystą skarpetkę. Trudno określić, czy zgodnie z legendą jest kolorowa, bo fotografia jest czarno-biała, wyraźnie jednak widać na niej wzory, ewidentnie jest oryginalnym i celowo zastosowanym elementem stylizacji. W tle młody człowiek gra na perkusji, jest jednak tylko tłem, nieostрым, wzrok oglądającego zdjęcie ma przecież paść na postać z pierwszego planu. Tyrmand patrzy przed siebie, uśmiecha się dyskretnie, a w szklach jego okularów wyraźnie odbija się światło. Prawdopodobnie pochodzi z reflektorów oświetlających scenę, na której on sam siedzi – jakby specjalnie na niego skierowanych. Na gwiazdę tego wieczoru¹.

* * *

W czasie trwania zimnej wojny wszystko, co pochodziło z Zachodu było z założenia nieakceptowane przez władzę. Polityka kulturalna zakładała, że wszelkie podejmowane w kraju działania kulturalne muszą być zainicjowane przez rząd i posiadać jego zgodę. Pochodzący z Nowego Orleanu jazz takiej zgody uzyskać nie mógł. Dla Leopolda Tyrmanda była to okazja do wykreowania mitu jazzmana – działającego w opozycji wobec prześladowanej go władzy, antysystemowego, niezależnego od świata instytucjonalnego, nieakceptującego socjalistycznego rozumienia kultury i roli państwa w kulturze, wolnego. To celowe działanie Tyrmanda spotkało się z dużym zainteresowaniem, choć głównie wśród ludzi młodych. W konsekwencji, w środowisku muzyków jazzowych i ich publiczności pojawiło się poczucie wspólnoty, rodzaju grupowej tożsamości. Była ona na tyle silna, że nawet po zakończeniu działalności klubów jazzowych, słuchanie muzyki przeniosło się do domów i wynajmowanych pomieszczeń. Udział w takich spotkaniach, często ryzykowny, oznaczał sprzeciw wobec polityki kulturalnej i manifestowanie odrębności swojego stylu życia. Tyrmand, autor pierwszej w powojennej Polsce książki na temat muzyki jazzowej (Tyrmand 1957), jest doskonałym przykładem osoby, która pokazała czym jest jazz i jak wykorzystać go do walki z systemem oraz do kreowania samego siebie. Jak mawiał Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz (Urbanek 2012: 180): jeden jest jazz, Tyrmand – jego prorokiem².

¹ Zdjęcie można obejrzeć w wielu miejscach w sieci, np.: <https://mobilni.pl/kulturalny-leopold-tyrmand/> [01.11.2020].

² 4 listopada 2006 roku w Centrum Artystycznym Montownia podczas *Pierwszego Festiwalu Warszawskiego Niewinni Czarodzieje: Tyrmand, Komeda, Polański* odbył się panel dyskusyjny pod tytułem *Jeden jest jazz...*

1. Jazz w Polsce

Początek jazzu w Polsce to lata 20., choć wtedy jeszcze nie interesowano się nim na większą skalę. Muzyka ta zaczęła pojawiać się powoli, raczej wyłącznie na przywiezionych z zagranicy płytach. Pierwszym zwiastunem nowej muzyki były całonocne improwizacje jazzowe odbywające się w restauracjach i nocnych lokalach. Po skończonej pracy muzycy grali tylko dla własnej przyjemności, rozpowszechniając w ten sposób jazzowe brzmienia.

Do Polski jazz przenikał z Europy Zachodniej – głównie z Paryża, Berlina. W roku 1921 młody polski muzyk, Zygmunt Karasiński, wyjechał do stolicy Niemiec. Tam, razem z kolegą z klasy fortepianu w Konserwatorium w Warszawie, Szymonem Kataszkim, zaczął występować w kinach, improwizując muzykę do niemych filmów. Karasiński zwrócił na siebie uwagę szefa amerykańskiego zespołu dixielandowego (był nim wówczas Harry Spieller), który zaangażował go i umożliwił naukę gry na saksofonie. W 1922 roku polski muzyk grał z zespołem Spiellera na otwarciu pierwszego dancingu w dawnym kasynie w Sopocie, a niedługo potem założył własny zespół (razem z Jerzym Petersburskim, Fredem Melodystem i dwoma Niemcami). Prawdopodobnie był to pierwszy polski zespół jazzowy (Brodacki 2012: 33).

Znaczna część publiczności muzycznej miała jednak konserwatywne nastawienie i takie nowinki, jak jazz, nie przypadły jej do gustu. Także krytycy muzyczni tamtego okresu nie byli nastawieni do niego pozytywnie. Po pierwszym koncercie w Warszawie w 1921 roku zaczęły pojawiać się też pierwsze nieprzychylnie recenzje:

Kilka dni temu z oburzeniem stwierdzono, jak jazz-band w „Wielkiej Ziemiańskiej” wygrywał foxtrotta, na którego trzy części składają się przeróbki Chopina Fantasia-Impromptu cis-moll (op. 66), walc Des-dur (op. 64 No 1) i Marsz żałobny! Jak to wyglądało przy porykiwaniu trąbek, wyciu gwizdków, warczeniu rozmaitych bębenków, kastanietów, ksylofonów i innych nieodzownych dodatków tej murzyńskiej muzyki, można sobie wyobrazić. A wszystko przy burzliwych oklaskach i wyrazach uznania niewybrednej publiczności. Wypadek powyższy zainteresował Zjednoczenie Związków Muzyków Polskich i na najbliższym posiedzeniu Rada Główna przedsięwzięcie odpowiednie kroki celem zapobieżenia na przyszłość podobnej profanacji (cyt. za Brodacki 2012: 33).

Jazz-band okazał się być synonimem wszelkiego zła: zabijał dobry smak, niszczył zawarte w muzyce piękno, deprawował. Na ten problem zwrócił uwagę Kornel Makuszyński w felietonie *Notatki drukowane petitem*:

W kawiarni zastrzeliła się tancerka nieznanego nazwiska. Liczna publiczność, zgromadzona w lokalu, niczego nie zauważyła, jazz-band zagłuszył i łoskot strzału, i upadek martwego ciała. [...] Jazz-band zagłusza. Już nic nie słyhać, tylko jego wycie, rozzdzierający bek saksofonu i jazgot skrzypiec. Nie słyszysz rytmu własnego serca, tylko miarowy huk bębna. Leci na ciebie rumowisko dźwięków, zasypuje cię i dławi; nie możesz odetchnąć, nie możesz zebrać myśli, nie możesz zamknąć oczu, bo coś wyje, ryczy i grzmi głosem tak natarczywym, rozzuchwalonym,

Tyrmand jego prorokiem. Zapis panelu został wydany w formie książkowej w Warszawie w 2014 roku pod tym samym tytułem.

bezczelnym i aroganckim, że potrafi zagłuszyć huk strzału i głośniejszy od niego jęk śmiertelnie zranionego serca (cyt. za Brodacki 2012: 34).

Pisarz miał jednak nadzieję, że nadejdzie czas, kiedy ludzie się opamiętają i zniszczą jazzowe płyty. Słowa te, niestety, były prorocze, o czym przekonano się ponad dwadzieścia lat później.

Na początku lutego 1925 roku pracę rozpoczęła próbna stacja radionadawcza Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego w Warszawie (choć polska radiofonia miała już swój organ prasowy, dwutygodnik *Radjofon Polski*, który drukował programy). W pierwszych transmisjach nadano między innymi jazz-band z *Qui Pro Quo* i *Oazy*. Oficjalne otwarcie warszawskiej radiostacji Polskiego Radia nastąpiło 18 kwietnia 1926 roku. Polscy słuchacze byli podzieleni – jedni domagali się więcej walców Straussa i operetek oraz polskich tańców ludowych, inni chcieli jazz-bandów, ale z informacją kto i co gra (*Radjofon* i prasa codzienna podawały tylko czas transmisji i miejsce, skąd jest ona nadawana).

Bardzo duży wpływ na popularyzację jazzu w Polsce miała przedwojenna kinematografia. Obecność jazzu w filmach przyciągała tłumy nowych odbiorców, co wpływało na wzrost kompetencji muzycznych wykonawców, kompozytorów i publiczności. W 1927 roku w Stanach Zjednoczonych odbyła się premiera pierwszego udźwiękowionego filmu pt. *Śpiewak jazzbandu*. Dzięki temu jazz mógł dotrzeć do szerszej publiczności, stawać się coraz bardziej popularny i w związku z tym coraz bardziej pożądanym. Polscy artyści mogli więc naśladować najlepszych i słuchać muzyki wraz ze wzrastającą dostępnością płyt i nut. Często było też dopisywanie polskich tekstów do zachodnich przebojów.

W latach dwudziestych odbyło się jeszcze jedno ważne wydarzenie – wydany został pierwszy numer pisma „Jazz”. Był to dodatek do miesięcznika „Muzyka”. Ukazał się tylko jeden numer, ale i to wystarczy, by stwierdzić, że jazz cieszył się coraz większym zainteresowaniem w międzywojennej Polsce.

W latach trzydziestych jazz był już zjawiskiem powszechnym, obecnym na rynku przemysłu rozrywkowego – w kinie, radiu, lokalach rozrywkowych, teatrach. Rozwój technologii, dostępność nagrań płytowych, nut, instrumentów sprawiał, że muzyka jazzowa przyciągała inwestorów i wytwarzała zysk ekonomiczny. A kontakt z zagranicznymi wykonawcami powodował ciągły wzrost poziomu artystycznego i szeroko pojętą edukację muzyków i publiczności.

Wybuch wojny przerwał ten rozwój. Sytuacja jazzu w tym okresie nie jest do końca jasna. Wiadomo, że wprowadzony przez Niemców zakaz tańczenia spowodował, że zespoły muzyczne zaczęły grać koncerty, muzyka stała się jedną z nielicznych dostępnych dla Polaków rozrywek.

Po wojnie muzyka była grana w wielu uruchamianych lokalach, dostępna dla wszystkich, którzy chcieli jej słuchać. O uczestniczeniu w kulturze nie decydowała już zasobność portfela i kompetencje kulturowe, nowy przekaz jazzu stał się typowy dla kultury masowej.

Po powrocie do kraju (wojnę spędził na Litwie, w Niemczech i Norwegii) Leopold Tyrmand napisał pierwszy tekst na temat jazzu w powojennej polskiej prasie. Próbował wyjaśnić jego podstawowe cechy, co to jest muzyczna improwizacja, swing oraz samo pochodzenie nazwy:

Na słowo jazz reaguje się w Polsce rozmaicie, najczęściej zamknięciem głośnika radiowego, o ile w nim właśnie to słowo pada. Jest zapewne w Polsce wielu zwolenników muzyki jazzowej, jest o wiele więcej zażartych przeciwników, nie ma natomiast prawie wcale ludzi, którzy wiedzą, o co tej muzyce i jej wyznawcom chodzi, którzy muzykę tę rozumieją, znają jej problemy. A przecież jazz stworzył na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat swoistą muzykologię i teorię, zawiera w sobie szereg kierunków, ma swoich teoretyków i krytyków, własną literaturę, pisma i periodyki specjalne, zrzeszenia swych zwolenników, w ogromnej mierze młodzieży, rozsiane gęsto w zachodniej Europie i Ameryce. Niechęć wynika przeważnie z braku zrozumienia, stąd wrogi stosunek większości radiosłuchaczy polskich do muzyki jazzowej, stąd zamykanie głośnika na dźwięk tzw. dzikiej, murzyńskiej muzyki (cyt. za Brodacki 2012: 107).

W tym samym czasie w sali widowiskowej domu polskiej YMCA³ w Warszawie (w zniszczonym przez wojnę mieście budynek ten, choć też uszkodzony, stał się kulturalnym centrum stolicy) odbył się pierwszy prawdziwy koncert (30 maja 1947 r.) pod nazwą „Jam Session-Hot jazz-Swing-Boogie-woogie” zorganizowany przez Leopolda Tyrmanda i Wojciecha Brzozowskiego. Wytąpili: Charles Boverly, Juliusz Skowroński, Waław Czyż, Waldemar Valdi, Wiesław Machan, Jan Issakiewicz, Maciej Dobryński, Janusz „Mrek” Byliński oraz Jeanne Johnstone. „Express Wieczorny” zamieścił po koncercie wyjątkowo pochlebną recenzję:

Czego podobnego Warszawa nie widziała. Po prostu scena, trochę ozdobiona prostą, lecz oryginalną i pomyslową makietą, na scenie około dziesięciu młodych ludzi i jedna młoda pani, zachowujący się w sposób nader swobodny, tak jakby nie dostrzegali wręcz ponad pięciuset rozentuzjzmowanych osób, wypełniających szczerlnie widownię sali Polskiej YMCA mimo upalnego wieczoru. No i masa muzyki, rzecz jasna muzyki jazzowej. Przyznajmy się szczerze, że to, czego dowiedzieliśmy się w piątkowy wieczór o muzyce jazzowej, przekraczało nasze najśmielsze przypuszczenia. Stykaliśmy się z tą muzyką na każdym kroku, na dancingu, w kawiarni, słuchając radia, lecz nigdy nie przypuszczaliśmy, że muzyka ta ma aż tak skomplikowaną i bogatą problematykę, własną historię, traktowana jest muzykologicznie na poważnie, a co najważniejsze, że nawet u nas w Polsce są świetni znawcy i teoretycy. Mało tego – okazuje się, że istnieją kluby, kultywujące tę muzykę i nawet w Warszawie jest i doskonale prosperuje Polski Jazz-Club przy polskiej YMCA.

Nie sposób wyróżnić kogokolwiek z grających i śpiewających w ten wieczór. Zresztą – łatwo tu popełnić błędy, z góry przyznajemy się, że nie jesteśmy specjalistami w muzyce jazzowej, toteż boimy się palnąć jakąś gaffę, którą właściwi znawcy jazzu gotowi nam później wytknąć. Muzyka jazzowa, jak wnioskujemy, rządzi się własnymi prawami muzycznymi, musimy przeto być ostrożni. W każdym razie nam podobali się wszyscy wykonawcy. [...] Dowcipnie, sympatycznie i ciekawie prowadzili konferansjerkę pp. Brzozowski, Kielski, Rudzki i Tyrmand. Jednym słowem udany wieczór (cyt. za Brodacki 2012: 114).

³ The Young Men's Christian Association powstała w 1844 roku w Londynie, w założeniu miała zrzeszać młodych mężczyzn-wolontariuszy, którzy podzielali chrześcijańskie ideały budowania społeczności w duchu sprawiedliwości, miłości, pokoju i pojednania. Światowy Związek YMCA (World Alliance of YMCA's) ukonstytuował się w 1855 roku podczas konferencji w Paryżu, precyzując swoje cele – trzeba nie tylko samemu żyć przyzwoicie, ale też pomagać innym. YMCA rozwinęła swoją działalność w różnych krajach, w Polsce powstała w 1923 roku jako część większej organizacji z siedzibą w Genewie. Zbudowała w kilku miastach swoje domy, wyposażone w sale gimnastyczne i pływalnie. Pod koniec 1949 roku polska YMCA została rozwiązana.

Kolejna recenzja pochodziła z krakowskiego „Przekroju”:

[...] program był opracowany naukowo-muzykologicznie. Jedyńaczka zespołu Jeanne Johnstone trzy razy zmieniała suknie, Tyrmand wystąpił w ciemnym garniturze, przy kasie zaś nie łamano szyb, bijąc się o bilety. Reprezentacyjny sextet Jazz Clubu z Karolem Boverym na czele, z refrenistką p. Schiele przy mikrofonie i Skowrońskim na klawercie wzruszał i bawił. Trójka świetnych pianistów: Machan, Czyż i Valdi pokazali raz jeszcze, że nie mają w tej chwili konkurencji w Polsce. Byliński i drugi „drummer” Dobrzyński potrafili ponownie udokumentować swą klasę. Osobny rozdział należy się popularnemu „jazzologowi” Tyrmandowi, który z właściwą sobie swadą wprowadzał publiczność w istotę rzeczy (cyt. za Brodacki 2012: 114).

Krystian Brodacki w swojej książce *Historia jazzu w Polsce* (Kraków 2012) sugeruje, że obie te recenzje wyszły spod pióra Leopolda Tyrmanda. Nie ma na to przekonujących dowodów, ale gdyby to była prawda, można by stwierdzić, że nawet w recenzjach muzycznych pisanych do codziennej prasy autor *Złęgo* celowo kreuje swój wizerunek. Oznaczałoby to, że pracę nad autokreacją rozpoczął zanim jeszcze zaczął pisać dziennik – czyli od chwili powrotu do Polski.

Koncert odniósł wielki sukces, a Tyrmand udowodnił, że jazz to sztuka, która może wyjść z knajp i lokali tanecznych. Klub jazzowy zadomowił się więc w YMCA na dobre. Wiezorami odbywały się tam spotkania taneczne (podczas których grał zespół „Mara-but”) – bardzo popularne wśród warszawskiej młodzieży zainteresowanej jazzem.



Leopold Tyrmand pod koniec lat 50.

Archiwum Mary Ellen Tyrmand

W YMCA zadomowił się także sam Tyrmand⁴, który zorganizował kolejny koncert, tym razem pod nazwą „Od ragtime’u do jitterbuga”. Podobnie jak podczas poprzedniego muzycznego spotkania, prowadził konferansjerkę, którą połączył z prelekcją na tematy zawarte w tytule imprezy. W roku 1948 zorganizował jeszcze jeden jam session pod nazwą „Studio 48”, co spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem

Nie tylko przy warszawskiej, ale także przy krakowskiej YMCA powstał jazz club – szefem organizacyjnym został Witold Kujawski, a artystycznym Jerzy Matuszkiewicz. Podobnie w Poznaniu – choć tu środowisko jazzowe było niewielkie. Poznańskim klubem zajmował się Jerzy Grzewiński.

2. Jazz a polityka

Kiedy rozpoczęły się represje, jazzmani musieli zacząć grać we własnych mieszkaniach. Dlatego czas przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych nazywano „katakumbowym” – okresem grania w ukryciu.

Dlaczego jednak w latach trzydziestych jazz nie przeszkadzał w budowaniu komunizmu w Związku Sowieckim, a już pod koniec czterdziestych stał się niemal „wrogiem klasowym”? Tematem tym zajął się Alfons M. Dauer w książce *Jazz – muzyka magiczna* (Bremen 1961). Wspomina on wypowiedź Maksyma Gorkiego na temat jazzu właśnie:

Niemily chaos obłąkanych dźwięków. Gdy słucha się tych dysonansów przez kilka minut, mimo woli dochodzi się do przekonania, że to gra orkiestra chorych umysłowo, a jakiś centaur dryguje nią swym ogromnym fallusem (cyt. za Brodacki 2012: 124).

Gatunek ten gorszył nie tylko czołowego pisarza bolszewików, ale także niemiecką komunistkę, Klarę Zetkin. Opinie autorytetów nie mogły pozostać niezauważone, o co dbał sowiecki Związek Muzyków Proletariackich, wciągając jazz (obok muzyki Fryderyka Chopina i Piotra Czajkowskiego) na listę muzyki zakazanej. Na początku lat trzydziestych ZMP został rozwiązany, można już było grać muzykę swingową, ale pozbawioną jakichkolwiek cech amerykańskości. Dauer uważał, że ideologiczne zderzenie jazzu i totalitarnego państwa mogło polegać na konkurencji pomiędzy dwiema zupełnie odmiennymi postawami. Totalitaryzm wiązał się nie tylko z kwestiami polityczno-społecznymi, ale ingerował we wszystkie sfery życia swoich obywateli. Domagał się wyłączności na władzę, a do tego stałego rozszerzania się jej zakresu. Dauer stawiał nawet tezę, że jazz ma charakter totalitarny (wymaga przecież, żeby oddać mu się bez reszty) i w związku z tym stanowi konkurencję dla totalitarnego państwa. Przychyliam się do zdania wielu badaczy⁵, którzy twierdzili, że prawdziwym przedmiotem niepokoju władzy była wolność. Chodzi o wolność kogoś, kto gra jazz, czyli muzykę, w której zespołowo tworzy się warunki do całkowicie swobodnej, własnej wypowiedzi. Improwizujący muzyk jazzowy nie jest zależny od żadnej władzy. A na to państwo totalitarne zgodzić się nie mogło.

⁴ Leopold Tyrmand mieszkał w budynku YMCA w latach 1946–1955.

⁵ Zob. Radliński 1967, Świącicki 1972, Panek 1978, Brodacki 1980, Kowal 1995, Brodacki 2012, Pietraszewski 2012.

W 1949 roku, tak jak w przypadku każdej sfery związanej z twórczością, socrealizm pojawił się także w muzyce. W sierpniu, w pałacu w Łagowie odbyła się Ogólnokrajowa Konferencja Kompozytorów i Muzykologów Polskich. Poznańska Filharmonia Robotnicza i soliści prezentowali nowe utwory symfoniczne i kameralne polskich kompozytorów, po czym poddawano je publicznej analizie – sprawdzano, czy aby nie są zbyt postępowe. Na zakończenie konferencji Włodzimierz Sokorski (wtedy już wiceminister kultury i sztuki) wygłosił referat pod tytułem *Ku realizmowi socjalistycznemu w muzyce*.

Prezes Związku Kompozytorów Polskich, Zygmunt Mycielski, zakończył konferencję, nie pozostawiając nikomu złudzeń:

Związek Kompozytorów Polskich pojmuje realizm muzyczny jako wyraz dążeń nurtujących społeczeństwo i stoi na stanowisku antyformalistycznym [...]. ZKP nakłada na swych członków szczególnie obowiązek tworzenia dzieł, których możliwości wykonawcze i techniczne pozwolą na wprowadzenie ich do miejskich i wiejskich programów świetlicowych, chórów regionalnych, zespołów amatorskich, Samopomocy Chłopskiej, Związku Młodzieży Polskiej, Służby Polsce. Kosmopolityczny język jako obojętny wobec stylu narodowego, zostaje odrzucony. Kompozytor ma tworzyć muzykę polską (cyt. za Brodacki 2012: 132–133).

ZKP jednoznacznie uległ polityce kulturalnej państwa. Pozostała jeszcze niezależna YMCA. Niestety, pod koniec roku 1949 została ona rozwiązana, a jej mienie przejęło państwo – zniszczono płyty z muzyką jazzową otrzymane z USA, niewiele egzemplarzy ocalało. Jazz kluby zostały zamknięte.

Komunistyczna władza pokazała w ten sposób, że nie akceptuje muzyki, która co prawda była synonimem wolności, ale nikt z partii jej tak nie nazywał. To był doskonały moment na stworzenie mitu jazzmana, kogoś prześladowanego przez władzę. Przypomnę, jazzman to człowiek antysystemowy, wolny od świata instytucjonalnego, niegodzący się ze sposobem funkcjonowania instytucji kulturalnych, nieakceptujący socrealistycznego rozumienia kultury i roli państwa w kulturze. Jazzman, tak jak Tyrmand, wcale nie musiał być wykształconym muzykiem, ba, nie musiał w ogóle na czymkolwiek grać.

Granie jazzu było źle widziane w szkołach i na uczelniach – muzycy byli obserwowani przez pracowników Urzędu Bezpieczeństwa, pisano na nich donosy, usuwano z uczelni, aresztowano. W środowisku muzyków jazzowych i ich publiczności pojawiło się poczucie wspólnoty, rodzaj grupowej tożsamości. Po rozwiązaniu YMCA swoją działalność zakończyć musiały działające przy niej kluby jazzowe. Tożsamość grupowa była jednak na tyle silna, że słuchanie muzyki przeniosło się po prostu do domów – organizowano imprezy taneczne przy muzyce z płyt lub słuchano Radia Luxemburg. Udział w takich spotkaniach oznaczał sprzeciw wobec polityki kulturalnej i manifestowanie odrębności swojego stylu życia. Jazz nadal był wyrazem wolności. Tyrmand pisał o tym w przedmowie do książki *On Freedom*, wydanej w 1984 roku przez oficynę Devin-Adair na zlecenie Rockford Institute:

Jazz był dla nas systemem swobód podporządkowanych dobrowolnie zaakceptowanej dyscyplinie integralnych więzów pomiędzy jednostką i grupą. I w tym rozumieniu stał się być może najlepszą metaforą wolności, jaką wytworzyła nasza kultura. Jazz zawierał przesłanie, iż istnieje centralny autorytet – zazwyczaj z trąbką w rękę – wobec którego każdy odpowiada za właściwą tonację i beat, mając jednocześnie prawo do udziału w wypowiedzi. To właśnie tworzy zasadę, z której wywodzi się prawdziwy ład wolności. [...] Jazz złamał pełną hegemonię kompozytora,

odebrał zapisowi nutowemu prymat w zjawisku stwarzania muzyki, przekazał wykonawcy prawo do twórczego aktu, powołał inwencję grającego do fascynujących zadań, zdarł zeń skorupę odtwórcy, uczynił zeń twórcę i przywrócił mu oszalamiającą radość tworzenia. W tym tkwi rewolucyjna moc jazzu, mimo całego prymitywizmu, o jaki się go oskarża; ta siła stanowi o jego wpływie na epokę i pokolenie (cyt. za Radliński 1967: 125–126).

3. Pierwsze festiwale jazzowe

Kiedy rozpoczynała się odwilż (od roku 1954), jazz zaczynał być już włączany do oficjalnej kultury. Rozpoczęło się od zorganizowanych w Krakowie pierwszych Zadaszek Jazzowych, na których wystąpiła grupa „Melomani”⁶, ale też inne zespoły z różnych miast Polski. W sumie w imprezie uczestniczyło 300 osób. Zadaszki Jazzowe otworzył Leopold Tyrmand, grając na fujarce melodię *Swanee River*. „Melomani” podchwycili melodię, zagrali jeszcze kilka utworów, po czym rozpoczęło się prawdziwe jam session, na zakończenie którego zagrał duet fortepianowy Komedy i Trzaskowskiego. Było to pierwsze ogólnopolskie spotkanie ludzi grających muzykę, której grać nie było wolno. Osoby, które brały udział w zadaszkach, cała ta generacja uznała Tyrmanda za swojego guru, niezrównanego przewodnika i najwyższy autorytet w dziedzinie jazzu.

W marcu 1955 roku w Warszawie, w świetlicy Ministerstwa Komunikacji, Tyrmand zorganizował oficjalne „Jam Sessions nr 1”. Jako oficjalny organizator wystąpiła Sekcja Żeglarska Z.S. Sparta, za którą stał Stefan Wysocki, muzykolog i literat (dochód z biletów przeznaczono w związku tym na obóz żeglarski juniorów). Spotkanie zapowiadał plakat z napisem „Leopold Tyrmand prezentuje”. Oczywiście, nazwisko Tyrmand wydrukowano na plakacie dużymi, dobrze widocznymi literami, podczas, gdy nazwiska wykonawców znajdowały się poniżej i w zdecydowanie mniejszej wielkości.

Tyrmand dobierał utwory, ustalał ich kolejność, sugerował nawet sposób ich wykonania. A przecież sam nie potrafił grać na żadnym instrumencie, nie umiał nawet dobrze zanucić melodii. Jazzmani nie tolerowali nikogo, kto nie należał do ich grona. Tyrmand może i nie umiał na niczym zagrać, ale wiedział za to kto, w którym roku i w jakim zespole grał na trąbce, a kto na bębnach. Dlatego wszyscy, którzy przyjechali na „Jam Session nr 1” słuchali go z zaciekawieniem i podziwem. Podczas spotkania grano standardy jazzowe, a wykonawcy prezentowali długie improwizacje. Widownia reagowała z wielkim entuzjazmem, niemal histerią (gwizdano, rzucano w powietrze marynarki itp.).

Po zakończeniu koncertów część dziennikarzy atakowała Tyrmanda, zarzucając mu zorganizowanie imprezy prowokującej chuligańskie wybryki. Nie zraziło to jednak ani pisarza, ani Anantola Potemkowskiego, również zafascynowanego jazzem młodego felietonisty „Rzeczpospolitej”. Panowie zapragnęli stworzyć nieoficjalny klub jazzowy, wymyślili nawet zaproszenie:

⁶ Zespół jazzowy założony przy łódzkiej YMCA w 1947 roku, początkowo w składzie: Jerzy Brodzki, Janusz Ciegiełła, Marian i Tadeusz Suchocky, Marek Sart, Witold Sobociński, Andrzej Wojciechowski i Romuald Żyliński. W latach pięćdziesiątych do zespołu dołączyli także Jerzy „Dudaś” Matuszkiewicz, Andrzej Trzaskowski i Krzysztof Komeda.

Anatol Potemkowski i Leopold Tyrmand mają zaszczyt, połączony z przyjemnością, prosić o łaskawe przybycie na inauguracyjne zebranie klubu, koterii, kamaryli, grupki, grupeczki, o charakterze literacko-prasowo-światopoglądowo-wytwornym, czasowo jeszcze bez nazwy. Strój: gala, ciemny garnitur, biała koszula itd., a jak ktoś przyjdzie inaczej, to też nie obrazimy się. Program otwarcia:

1. Zagajenia.
 2. Speech orientacyjno-zamiarowy.
 3. Proklamacja zamierzonego stworu organizacyjnego.
 4. Klótnia o nazwę i inne rzeczy.
 5. Trzy jedności.
 6. Ogólne nieporozumienie.
 7. Rozwiązanie klubu
 8. Wszyscy jedzą i są zadowoleni.
- Zastrzega się możliwość przesunięcia ostatniego punktu na początek.
(cyt. za UrbaneK 2012: 63–64)

Jeszcze tego samego roku, latem, odbył się w Warszawie V Międzynarodowy Festiwal Młodzieży i Studentów (organizowany przez Światową Federację Młodzieży Demokratycznej). Na festiwal przyjechały tłumy młodzieży z całej Polski i z zagranicy (z ponad 140 krajów). Przewidziano wiele imprez artystycznych, koncertów, zabaw. Zachodnie organizacje młodzieżowe prezentowały również zespoły jazzowe. Strona polska nie chciała być gorsza i pozwoliła wystąpić krajowym składom. Festiwal w założeniu był poświęcony obronie pokoju i walce z imperializmem, jednak młodzieży nie interesowały antypaństwowe wystąpienia i walka z systemem. Najważniejsza była zabawa – jazz bez przeszkód rozbrzmiewał więc na ulicach stolicy, słuchano go, tańczono przy nim. Koncerty festiwalowe zostały zarejestrowane przez Państwowe Przedsiębiorstwo Polskie Nagrania, które potem wydało serię płyt z tym zapisem. Znalazły się tam zatem prawdopodobnie pierwsze w powojennej Polsce płyty z nagraniami zagranicznych jazzowych wykonawców.

Jesienią w Warszawie, Łodzi i StalinoGrodzie (Katowice) odbyły się imprezy pod nazwą „Turniej Jazzu”. Ten niewielki festiwal zorganizowało Stołeczne Przedsiębiorstwo Imprez Estradowych. Publiczność przyjmowała kolejne muzyczne spotkania z entuzjazmem. Ale to nie wszystkie jazzowe wydarzenia jesieni 1955 roku.

Leopold Tyrmand wymyślił cykl koncertów pod nazwą „Studio 55”. Zadał również o oprawę ideologiczną – wydał program „Studia 55” z własnym artykułem pt. *Studio 55 i dlaczego?* Wtedy tekst ten mógł wydawać się zbędnym, ale Tyrmand chciał włączyć jazz w Polsce w nurt ogólnego artystycznego ożywienia w czasie „odwilży”. Pragnął nadać mu wysoką rangę, zwalczał więc wszystko, co mogło w osiągnięciu tego celu przeszkodzić. W artykule tym pisał:

[...] dążymy do eksperymentu i szukamy w jazzie żywych twórczych uczuć, [...] które są fundamentem artystycznych wzruszeń odbiorcy sztuki. Prawdziwy, powstający z uczuć artystycznych jazz zawsze stwarzał klimat wzruszeń o przebogatej palecie emocjonalnej: od najgłębszej nostalgii po euforyczną radość życia. Stwarzanie artystycznych wzruszeń wydaje nam się słuszne i dobre, jeśli nawet zabraknie im filozoficznej głębi. Jeżeli kogoś nie wzrusza los Króla Leara, zaś wzrusza skarga samotnej, niekochanej dziewczyny z murzyńskiego bluesa, przełożona na

język klarnetowego lamentu – uważamy to za zysk naszego przedsięwzięcia (cyt. za Brodacki 2012: 163).

Jednocześnie atakował „jazz komercyjny”:

Wiemy już dziś dobrze, co jest w jazzie naprawdę artystyczne i żywotne. W ciągu półwiecza swego istnienia jazz przeszedł wiele. Doświadczył – i ciągle jeszcze doświadcza – wulgarnej komercjalizacji na światowym rynku „music-hallów” i „variétés” – na rynku pełnym białych aktorów przemalowanych na Murzynów i imitujących krzykliwe a nieudolnie wielkich czarnych artystów. Jazz ma za sobą całe lata płytkiej, bezmyślnej identyfikacji z muzyką taneczną, skazującej go na uciążliwe towarzystwo głupiej, aroganckiej mody i kołtuńskiej „szlagierowości”. Ze skromną wyrozumiałością znosi landrynkowo-ckliwe próby „symfonizacji”, zawsze podszyte obłudnym merkantylizmem, od czasów Paula Whitemana do Kostelanetza, Melachrino i tych wszystkich, którzy chcą „europeizować” jędrną, bujną muzykę folklorową przy pomocy prawideł przesłodzonej harmonii i tępowych zasad teoretycznej poprawności (cyt. za ibid.: 163).

Sądy Tyrmanda są apodyktyczne i arbitralne, nie trzeba się z nimi zgadzać, ale należy przyznać pisarzowi wyjątkową muzyczną świadomość.

Cokolwiek na temat jazzu nie pojawiłoby się wówczas w prasie, wiadomo było jedno – muzyka ta zaczęła być postrzegana jako temat kultury współczesnej, o którym warto pisać i rozmawiać, którego nie da się już tak łatwo wyeliminować. Zrodziła się wreszcie w Polsce świadomość jazzu jako realnego zjawiska artystycznego i społecznego.

Tyrmand zorganizował jeszcze kilka jazzowych imprez: „Zimno i gorąco” czy „Seans z powidlami”. Ale ta najważniejsza miała się dopiero wydarzyć.

Wiosną 1956 roku Leopold Tyrmand wyszedł z propozycją zorganizowania na Wybrzeżu dużej imprezy muzycznej, w której miały brać udział najlepsze polskie zespoły jazzowe i najciekawszy muzycy jazzowi. Należało tylko przygotować listę wykonawców i doprowadzić do realizacji pomysłu. I tak oto w sierpniu odbył się Pierwszy Ogólnopolski Festiwal Jazzowy. Środowisko jazzmanów w Polsce w tym czasie nie było liczne, ale na festiwal w pierwszym dniu przyjechało 10 000 słuchaczy, co świadczyło o tym, że jazz jest nie tylko zjawiskiem artystycznym, ale też socjologicznym i odzwierciedlającym stan emocjonalny młodego pokolenia – tak wielkie emocje mogło ono przeżyć tylko podczas słuchania jazzu.

Na sopocki festiwal przyjechało około 50 000 młodych ludzi. Nocowali na trawnikach, w parkach, na plaży. Inauguracyjny przemarsz muzyków i zwolenników jazzu odbył się po deptaku Monte Cassino w stylu prawdziwie „nowoorleańskim”. Idący na czele pochodu jazzmani grali utwór *Oh, When the Saints Go Marchin' In*, niesiono transparenty z napisami „Melomani”, „Jazz Festiwal”, „Wichary”, a członkowie Sekstetu Komedy nieśli czarne pudło od wibrafonu (wyglądające jak trumna) z wypisanymi tytułami szlagierów dominujących wtedy w Polskim Radiu. Miał to być symboliczny pogrzeb tych piosenek. Pochód zamykali uczestnicy niosący cztery tablice z literami D, U, P, A. Sam Tyrmand, konferansjer wszystkich koncertów, jechał odkrytym samochodem w towarzystwie pięknych, roztańczonych dziewczyn. Podczas otwarcia festiwalu powiedział:

Jazz jest już wielką epoką w historii muzyki i chyba nikogo na tej sali nie muszę przekonywać, że należy do rzędu zjawisk artystycznych, że jest sztuką przez duże „S”, albowiem wyraża radości i smutki naszego pokolenia i naszego wieku. Wyraża je w sposób frenetyczny, może nieco brutalny, lecz niesłychanie dynamiczny, może nieco zbyt hałaśliwie, lecz cóż na to poradzimy, że cały ten wiek dwudziesty, wiek gigantofonów i atomowych eksplozji jest hałaśliwy... (cyt. za Radliński 1967: 177)

Po przemówieniu zespół „Melomani” zagrał melodię *Swanee River* i festiwal rozpoczął się na dobre. Jednak z okazji sopockich wydarzeń w prasie ukazało się wiele artykułów, w których znalazła się nie tylko krytyka samego festiwalu, ale i jego organizatora. Czytając te teksty, można odnieść wrażenie, że na imprezę muzyczną do Sopotu przybyli wszyscy chuligani i całe środowisko przestępcze, które Tyrmand opisał w *Złym*. Właściwie większość artykułów, które ukazały się po festiwalu, prezentowały go w sposób przerysowany, tendencyjny, jakby ich autorom chodziło wyłącznie o zdyskredytowanie i skompromitowanie samej imprezy i jej inicjatorów.

Koniec lat pięćdziesiątych to bardzo twórczy czas dla jazzmanów. W stolicy działały trzy kluby (Stodoła, Hybrydy i Staromiejski Dom Kultury), w których regularnie odbywały się koncerty. Choć jazzu posłuchać też było można w filharmonii, nadal organizowano festiwale. II Festiwal Muzyki Jazzowej odbył się w lipcu 1957 roku. Wśród organizatorów, poza Tyrmandem, Walickim czy Kisielem, znalazły się nowe osoby. Był to Witold Lutosławski, Józef Balcerak, Bohdan Wodiczko i młody reporter ze „Sztandaru Młodych” – Krzysztof Kąkolewski, który po latach wspominał Tyrmanda i wyjaśniał, jak zaczęła się ich współpraca:

Niedaleko od siedziby redakcji przy ul. Wspólnej znajdowała się kolejarska świetlica, gdzie odbyły się pierwsze koncerty jazzowe oficjalne. Ja tam przychodziłem wielokrotnie. Później powstała taka nieduża grupa osób, w której główną rolę spełniali Leopold Tyrmand i Grzegorz Lasota. Oni dwaj uznali, że będzie dobrze mnie „delegować” do jazzu, jako rodzaj wzmocnienia, bo ja bardzo skrajne stanowisko zajmowałem i dobrze pasowałem do tego. Coś takiego się zrobiło, że była część muzyczna ruchu jazzowego i część – nie chcę tego nazwać polityczna, bo może nawet narodowa. Było poczucie, że tłumienie jazzu jest także częścią depolonizacji Polski. Kapitalne były różne dyskusje z tymi twardogłowymi. Mówiłem: „Czy dlatego nie lubicie jazzu, że są tam Murzyni, co zaprzecza tezie, że Murzyni są strasznie prześladowani w USA, a tymczasem zarabiają miliony i ludzie ich uwielbiają?”

Nikt z nas nie mógł równać się z Tyrmandem. Znajomość jazzu zawdzięczał różnym czynnikom swej osobowości. W rozmowie przed jego wyjazdem wyraziłem nawet zdziwienie, że tak dużo czasu i energii poświęcił jazzowi, zamiast pisać książki. Może to była – po jego słynnej książce *Zły* – chęć wypłynięcia jako osoby publicznej, a jazz mu w tym pomagał? (cyt. za Brodacki 2012: 196)

Kąkolewski się nie mylił. Tyrmand bardzo dbał o to, żeby być osobą publiczną. Ale nadal chciał pisać książki.

4. U brzegów jazzu

W 1957 roku Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało książkę *U brzegów jazzu*. Tyrmand wyjaśniał jej powstanie następująco:

Czy książka ta odpowie generalnie na pytanie: co to jest jazz? Chyba nie, chociaż jej ambicją jest zawarcie i przekazanie czytelnikowi pewnego kompendium. Powstaje jednak zagadnienie, czy w ogóle można na takie pytanie odpowiedzieć. Pytania: co to jest elektryczność? – czy: co to jest poezja? – pozostają po dziś dzień, jeśli uniknąć chcemy encyklopedycznych uproszczeń, otwarte. O elektryczności fizycy mówią, że wprawdzie nie wiedzą, co to jest, lecz coraz lepiej wiedzą, jak to się objawia, jakie są tego właściwości, jakie wywołuje stany. Gdybyśmy zapytali słynnego, nowoorleańskiego „old-timer’a”, trąbkarza Williama Bunk Johnsona, co to jest jazz – na pewno nie potrafiłby nam dać dokładnej definicji zjawiska; natomiast powiedział on kiedyś, drżąc jeszcze z przeżycia własnego grania: „Grać jazz znaczy mówić z głębi własnego serca... Nie wolno ci kłamać...” (Tyrmand 2008: 31–32).

Była to pierwsza w Polsce publikacja o jazzie. Obszerny wstęp napisał Stefan Kisielewski, a rysunki wykonał Jerzy Skarżyński. To esej zawierający osobiste refleksje autora oparte na znanych mu faktach i książkach.

Muzycy jazzowi przyjęli ją z entuzjazmem, była dla nich niezwykle wartościowa, ale jednocześnie zwracali uwagę, że bardziej brakuje im publikacji na temat warsztatu muzycznego i instrumentalnego, informacji o współczesnych muzykach i zespołach. Zainteresowała ich wprawdzie filozoficzna rozprawa o źródłach muzyki jazzowej, ale spragnieni byli raczej materiałów płytowych, nutowych, kontaktu z innymi muzykami.

Przed 1954 rokiem nietrudno było zostać znawcą, bo tak naprawdę niewiele osób wiedziało czym jest jazz (chodzi o kategorię), choć tak wiele się nim fascynowało. Tyrmand, choć sam nie potrafiący przecież grać na żadnym z instrumentów, uczył muzyków jak dramaturgicznie rozegrać koncert, żeby był on ciekawy dla publiczności.

Był jeszcze jeden powód, który powodował, że jazz był tak bardzo atrakcyjny: nielegalność, tajemność. W tych pierwszych latach nie chodziło o muzykę, ale o sposób życia. O Warszawie lat 50. możemy więc mówić nie tylko jako o kolebce polskiego jazzu, ale także jako o polskim Nowym Orleanie. W esejach zawartych w książce czuć nie tylko klimat Ameryki, ale i warszawskiego Powiśla czy Bielan. Bohaterowie, podobnie jak w *Złym*, wywodzą się z marginesu społecznego – to prostytutki, złodzieje, więźniowie i artyści, którzy zarabiają na życie graniem muzyki.

Scena warszawska to przede wszystkim kawiarnia Paradis na Nowym Świecie (potem Melodia), gdzie grali Jerzy Herman i Wojciech Piętowski, kawiarnia Nowy Świat, Akademia Sztuk Pięknych (przy której działała orkiestra Mateusza Świącickiego), Politechnika Warszawska (zespół Janusza Zabieglńskiego), klub Polonia, na ulicy Foksal. We wspomnieniach z tamtego okresu czas spędzany przy dźwiękach muzyki płynął wolno, niespiesznie, a w lokalach było aż gęsto od oparów papierosowego dymu i alkoholu.

Poza tym wszystkim jednak *U brzegów jazzu* jest książką, w której Tyrmand tłumaczy, cytuje i wyjaśnia. Pokazuje, że jazz to nie tylko muzyka, ale także sposób bycia, ubierania się, ideologia. A jej uniwersalny sens udowadnia przytaczając historię, której doświadczył, będąc w czasie wojny w Moguncji:

Pewnej wiosennej niedzieli 1942 roku leżałem w zielonych, bujnych łęgach portu rzecznego w Moguncji nad Renem, sycąc się jedynymi luksusami życia polskiego robotnika w hitlerowskich Niemczech: samotnością i słońcem. [...] Nagle stało się coś tak nieoczekiwanego, że na moment zwątpiłem w prawidłowe funkcjonowanie mej świadomości, w realność przeżywanego czasu: tuż obok mnie rozległy się pierwsze dźwięki klarinetowego ataku i już za chwilę Benny Goodman rozwijał swą błyskotliwą orację w „Ain't Misbehavin'”, wspomagany przez najinteligentniejszego pianistę jazzowego lat trzydziestych Teddy'ego Wilsona i żywiołowego perkusistę Gene'a Krupa. Zerwałem się na równe nogi i potykając się o rozrzucone progi torowe rzuciłem się w kierunku, skąd dochodziła muzyka: rozsunięty nadbrzeżny zarośla ujrzawszy wolno płynący kanał kajak, w którym siedział młody człowiek w urlopowo rozcheustanym mundurze Wehrmachtu; na przednim siedzeniu stał mały patefon, rozsiewający te jazzowe skarby. Musiało być coś szczególnego w mej postawie, gdy stanąłem wyczekująco nad brzegiem kanału, albowiem Niemiec przybił do bali nadbrzeża, przeciągnął się, odłożył wiosło i rzekł: „Ale grają, co?” – Miał szeroką, chłopięcą twarz dwudziestolatka, był na pewno w równym wieku ze mną. Przykucnąłem nad kajakiem, płyta skończyła się właśnie. „Po drugiej stronie jest After You've Gone, prawda?” – powiedziałem. [...] Żołnierz spojrzał na mnie z zainteresowaniem: drewniane saboty na nogach, granatowy dreluch i tania, bawełniana koszula nie pozostawiały żadnych złudzeń, co do mej pozycji społecznej cudzoziemskiego robotnika, najniższej kasty ówczesnej Rzeszy. „Zgadza się – rzekł. – A ty lubisz tę muzykę, co?” – Uśmiechnął się porozumiewawczo. – „Lubię – odparłem. – Skąd masz tę płytę?” – Wiedziałem dobrze, że nawet się nie oburzy na to natychmiastowe tykanie, już było coś przemożnie wspólnego w tonie naszych głosów, w naszych spojrzeniach i uśmiechach. „Robiłem wojnę we Francji – rzekł. – Inni faceci przywieźli z Paryża rozmaite rzeczy, ja postarałem się o płyty. Skompletowałem sobie nieliczną kolekcję...” Nastawił odwrot płytę [...], słuchaliśmy przez chwilę [...]. „Pomyśl – powiedziałem z zamierzoną, natrętą złośliwością – tu grają, na tej płycie, jeden amerykański Żyd, jeden amerykański Murzyn i jeden zamerykanizowany Polak czy Czech... I co ty na to?” – Niemiec zrozumiał się młodzieńczo. „Idiotyzm – rzekł dość porywczo – przestań z tym nonsensem. Myślisz, że mnie to coś obchodzi, bo ja jestem Niemcem? Bzdura... Człowieku! – zawołał – posłuchaj, co to za muzyka... Jak oni grają... To jest przecież coś!” – Rzucił mi linkę, przycumowałem kajak, po czym podałem patefon, kasetkę z płytami i sam wyskoczyłem na brzeg. W kasecie znalazłem parę Ellingtonów i wspaniałego Chicka Webba z Ellą Fitzgerald śpiewającą A tisket a tasket... Roztasowaliśmy się na trawiastym nabrzeżu, płyta następowała po płycie, pierwszy wiosenny upał dojrzywał w powietrzu, zielona, wojskowa bluza rzucona została w jedną stronę, ciemna bawełniana koszula w drugą. Siedzieliśmy obok siebie w jasnym, dobrym słońcu, wśród jazzowych improwizacji, wirujących wokoło, pulsujących prawdziwym życiem (Tyrmand 2008: 28–29).

Tyrmand pokazywał, jak ważne jest poczucie wspólnoty. Likwiduje ono podziały, przełamuje bariery, czyli wszystko to, co negatywne. Należenie do niej powoduje, że każda inna ideologia traci znaczenie. I nie chodzi tu o banalne stwierdzenie, że muzyka łagodzi obyczaje, ale o to, że jeżeli słuchana i grana jest wszędzie, nawet wbrew odgórnym zakazom, powoduje, że znikają wszelkie kwestie tożsamościowe (jak choćby przynależność narodowa), ulegają unieważnieniu, zawieszeniu. Nie ma wtedy żołnierzy, robotników, Niemców i polskich Żydów. Uniwersalna muzyka, słuchana przez pokolenie ludzi mieszkających w różnych krajach, wrogich sobie przecież – znosi wszelkie bariery. Przecież ci młodzi ludzie myślą tylko o tym, żeby przeżyć wojnę, kochać, bawić się i słuchać jazzu. Są uwikłani w nienawiść i jedyne czego pragną to wolność, której dźwięki słyszą w muzyce.

5. Nowa jazzowa rzeczywistość

Koniec lat pięćdziesiątych przyniósł zmianę w organizacji III Festiwalu Jazzowego. W 1958 roku władze Trójmiasta oznajmiły organizatorom imprezy, że nie może ona odbywać się w Sopocie, gdyż jest zbyt szkodliwa dla ładu publicznego. Gdańscy działacze nie poddali się, pojechali do Warszawy, do Jana Borkowskiego, który był prezesem „Hot Clubu Hybrydy”. Ustalono, że festiwal odbędzie się w Stolicy, a jego nazwę zmieniono na „Jazz Jamboree”⁷. Program festiwalu był o wiele skromniejszy niż w latach ubiegłych (mały format, niewielka objętość, brak artykułów problemowych), ale nie zabrakło wstępu Tyrmanda.

Jeszcze w tym samym roku odbyły się krakowskie „Zaduszki”. Wzięli w nich udział najlepsi polscy muzycy jazzowi (Katarzyna Gaertner, Wojciech Karolak, Andrzej Kurylewicz, Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Bogdan Styczyński, Włodzimierz Kruszyński, Wojciech Kacperski, Zygmunt Wichary, Andrzej Trzaskowski, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, Bronisław Gęsikowski, Franciszek Okoń i inni) oraz animatorzy klubów z całej Polski. Postanowiono o powołaniu Federacji Polskich Klubów Jazzowych, ustalono statut i wybrano Radę Federacji (weszli do niej: Andrzej Trzaskowski jako przewodniczący, Marian Eile, Witold Krotchwil, Andrzej Kurylewicz, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, Jerzy Milian, Jerzy Skarżyński, Krzysztof Komeda Trzeciński oraz Jan „Ptaszyn” Wróblewski). Euforię uczestników „Zaduszek” wzbudziło powstanie pewnego rodzaju organizacji zawodowej, która mogła walczyć o interesy całego środowiska jazzowego. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na to, że brak w tym gronie Leopolda Tyrmanda.

Lata sześćdziesiąte to czas włączania środowiska jazzowego w system socjalistycznej kultury, choć jednocześnie zainteresowanie tą muzyką wśród szerszej publiczności czy mediów wydawało się maleć. Jazz brzmiał coraz bardziej profesjonalnie, pojawiały się nowe nurty i gatunki, ale to narastająca w Polsce fala rock and rolla i big beatu zaczynała wzbudzać zainteresowanie odbiorców. Jazz tymczasem przenikał do kultury studenckiej, był stale obecny w klubach i rozwijał się pod patronatem organizacji młodzieżowych. Studiowanie nie miało jeszcze charakteru masowego, wiadomo jednak było, że jazz grany jest dla osób studiujących, albo dla tych już po studiach. Uczestnictwo w koncertach mogło być także albo snobizmem (wypadało bywać), albo wyrazem niezgody na oficjalną kulturę proponowaną przez władzę. Jazz, który w swojej historii zyskał status sztuki wyższej i nie chciał być traktowany jako jedna z form kultury popularnej, dzięki tej kulturze właśnie zyskiwał coraz większą akceptację oraz grono słuchaczy i zwolenników.

Wreszcie państwo zaczęło finansować nowe festiwale, powstało też Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, którym władza powierzyła reprezentowanie całego jazzowego środowiska. To czas, kiedy jazz zaczął się pojawiać nawet w oficjalnych opracowaniach dotyczących kultury w PRL-u. W roku 1965 na rynku wydawniczym pojawił się wydawany do dziś miesięcznik „Jazz Forum”, powstała radiowa orkiestra jazzowa, a Leopold Tyrmand wyjechał z Polski. Wspominał potem w rozmowach o tych sprawach następująco:

⁷ Do dziś powszechnie uważa się, że pomysłodawcą nazwy był Leopold Tyrmand, chociaż o miano autora upominał się także twórca festiwalowego plakatu, Jerzy Skarżyński. Niezależnie jednak od ich inwencji termin „Jazz Jamboree” funkcjonował już przed wojną w Kilburn w Wielkiej Brytanii. Pod takim hasłem swój festiwal organizowali tamtejsi jazzmani.

– Jak Pan, jako swego rodzaju patron i sprawca powojennego ruchu jazzowego w Polsce, dzisiaj ocenia ten ruch?

– Ostrożnie, nadużywanie terminu „ruch jazzowy” grozi mistyfikacją. [...]

– Wielu muzyków zarzuca mi, że odszedłem od jazzu, gdy przestał być społecznie atrakcyjnym zjawiskiem. Przyczyna jednak była inna. Uważam, że organizowanie życia jazzowego powinno być domeną zawodowców, nie amatorów. Ja nie miałem takich ambicji. Zajmuję się pisaniem książek, toteż moje aktywne uczestnictwo w ruchu jazzowym zamknąłem książką. „U brzegów jazzu”, które ukazało się w roku 1957, było pierwszą w Polsce publikacją książkową o tej tematyce, zaś w bibliografii jazzowej Marshalla Stearnsa figuruje jako jedyna z krajów świata socjalistycznego pozycja eseistyczna o jazzie.

– Więc jak Pan ocenia aktualne życie jazzowe w Polsce?

– Jest leniwe i znormalizowane. Muzycy jazzowi skarżą się na brak wśród młodzieży zainteresowania prawdziwym jazzem, na zmienność mody i powodzenie big beatu. Niektórzy uprawiają coś w rodzaju prywatnego fanatyzmu: służą jazzowi jako wspaniałej idei i boją się, że wykruszył się krąg apostołów. Nie zauważyli, że zmienił się czas, apostołowie i posłannictwo nie budzą ciekawości. Życie muzyczne i mody nim kierujące zaczęły rządzić się według praw wszędzie jednakowo obowiązujących [...] (cyt. za Radliński 1967: 122–125).

Lech Terpiłowski, dla którego pisarz był symbolem epoki ludzi eleganckich, wspominał, że największą zasługą Tyrmanda było to, iż potrafił z jazzu uczynić etos życia. Słuchając jazzu, grając jazz, wierzono, że to sens życia. A pisarz jeszcze ubarwiał wszystko emocjonującym dreszczykiem wolności. To było jak narkotyk, pozwalający uciec od realiów otaczającego świata. Nie bez powodu przy środowisku jazzmanów skupiała się cała młoda inteligencja twórcza: Skolimowski, Polański, Munk.

Tyrmand był błyskotliwy, a swoją osobowością fascynował nawet osoby, które miały z nim kontakt po raz pierwszy. Imponował młodym ludziom swoją wiedzą na temat jazzu, koncerty prowadził dyskretnie i spokojnie, ale każde słowo, które wypowiadał, miało moc słowa objawionego. W powojennej Polsce był guru całego jazzowego środowiska. Najbliższy przyjaciel pisarza, Stefan Kisielewski, mawiał: „nie znał się zupełnie na muzyce, on się znał tylko na jazzie...” (Urbanek 2012: 248)

Bibliografia

- Bieńczyk, Marek 2012. *Książka twarzy*. Warszawa: Świat Książki.
- Brodacki, Krystian (red.) 1980. *Polskie ścieżki do jazzu*. Warszawa: Polskie Stowarzyszenie Jazzowe Agencja Wydawnicza.
- 2012. *Historia jazzu w Polsce*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Dasko, Henryk 2009. *Odlot malowanego ptaka*. Warszawa: Rosner & Wspólnicy.
- Ciesielski, Rafał (red.) 2016. *Jazz w kulturze Polskiej*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Jóźwiak, Andrzej 1969. „Z historii jazzu w Polsce w latach 1918–1939”. *Jazz* 3: 2.
- Kowal, Roman 1995. *Polski Jazz. Wczesna historia i trzy biografie zamknięte*. Kraków: Akademia Muzyczna.
- Łazarewicz, Cezary 1999. „Był jazz”. *Magazyn* 45, dodatek do *Gazety Wyborczej* 263 (wyd. z dnia 10 listopada): 22.
- Matuszkiewicz, Jerzy 1985. „Puls pokolenia”. *Jazz Forum* 3(94): 14–20.

- Panek, Waclaw (red.) 1978. *Z polskiej krytyki jazzowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pietraszewski, Igor 2012. *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*. Kraków: Nomos.
- Radliński, Jerzy 1967. *Obywatel jazz*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Święcicki, Mateusz 1972. *Jazz – rytm XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo PZWS.
- Tyrmand, Leopold 2008. *U brzegów jazzu*. Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Urbanek, Mariusz 2012. *Zły Tyrmand*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Walicki, Franciszek 1985. „Był moim guru”. *Jazz Forum* 94: 19.
- 1995. *Szukaj. Burz. Buduj*. Warszawa: TRZ-Wojciech Trzciniński.
- Woźniak, Marcel 2016. *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak moje życie*. Warszawa: MG.