

Rafał Mazur

Uniwersytet Jagielloński

## POLSKI JAZZ I WOLNOŚĆ – REFLEKSJA FILOZOFICZNA



W artykule chciałbym poruszyć problem swobody dokonywania wyborów artystycznych w ramach ograniczeń stylistyczno-gatunkowych, rozbrzmiewający echem w środowisku polskiego jazzu od wielu już lat. Spróbuję pochylić się nad kwestią miejsca wolności w polskiej muzyce jazzowej. Czy wolność jest cechą charakterystyczną dla polskiego jazzu? Czy polscy jazzmani zajmujący się improwizacją tej wolności potrzebują, czy preferują zgodność ze stylistycznymi, konserwatywnymi zasadami, czy też spontaniczne nowatorstwo wychodzące poza ramy gatunków? Spróbuję zarysować problem, siłą rzeczy – dość szkicowo, ukazując go na przykładzie kontrowersji pojawiającej się na styku jazzowego *mainstreamu* oraz *free jazzu*. Zaznaczam jednak, że nie jest moim celem deprecjonowanie żadnego z tych zjawisk, wartościowanie któregośkolwiek względem drugiego, czy też odnoszenie się do jakości estetycznych, jakie one sobą reprezentują. Artykuł jest o tym, czy jazz i wolność utożsamiane są ze sobą na gruncie praktyki twórczej, czy też może na gruncie pewnych kwestii historyczno-socjologicznych. Odpowiedź pojawiająca się w ostatniej części nie jest jednak wyczerpująca. Należy ją traktować raczej jako początek pewnych badań i ewentualnej dyskusji.

Wolność jest terminem filozoficznie tyleż doniosłym, co i trudnym. W zasadzie tak jak z większością wielkich pojęć istniejących w filozofii Zachodu, typu Piękno, Dobro, Prawda, z wolnością jest ten problem, że mimo intuicyjnego odczuwania, czym jest, mamy problem ze ścisłym jej zdefiniowaniem. I mimo tego problemu, który siłą rzeczy przekłada się na kłopot ze stwierdzeniem, czym wolność jest, czyli w zasadzie z brakiem możliwości jej rozpoznania, uważamy kwestię wolności za niezwykle doniosłą. Doniosłą tak wielce, że kulturowo mamy uwarunkowane jej umiłowanie i (przynajmniej deklaratywnie) jesteśmy w stanie oddawać za nią życie. Ponadto my, ludzie Zachodu, uważamy, że nasze jej rozumienie i umiejscowienie wysoko w hierarchii wartości jest uzasadnione uniwersalnością pojęcia i jego stosowania. Paradoksalnie w omawianym temacie rzecz dotyczy muzyki stworzonej w środowisku masowego

wykorzystywania niewolniczej siły roboczej (tak jakby uniwersalność wolności była tylko uniwersalnością dla wybranych). Co więcej, kontakt z kulturami Dalekiego Wschodu ukazał nam światopoglądy, które nie dość, że nie ceniły tak wysoko pojęcia jak my, to w niektórych wypadkach uznawały je za całkowicie absurdalne<sup>1</sup>. Innymi słowy – i nie wglębiając się w temat – wolność jest kwestią teoretycznie problematyczną, mimo że w zasadzie każdy z nas czuje się w tym temacie ekspertem. I to również do problemu związanego z wolnością można dołączyć.

Niemniej na potrzeby artykułu, który w jakimś stopniu zajmuje się wolnością, musi ona zostać przynajmniej częściowo dookreślona. Nie mając ambicji konstruowania szczegółowej definicji tam, gdzie mądrzejsi „połamali sobie zęby”, stwierdzam, że wolnością w kontekście jazzu będę określał pewną spontaniczność i swobodę w doborze elementów melodycznych, harmonicznym i rytmicznym, swobodę decyzji w aktualnym (przy okazji każdego wykonania utworu jazzowego) działaniu polegającym na rozwinięciu tematu muzycznego. Innymi słowy: wolność w tej sytuacji będzie oznaczała swobodę decydowania o szczegółach konkretnego utworu, jego charakteru i szczególnych wariacji na dany temat.

W zasadzie można powiedzieć, że na temat tego, czy człowiek jest w swoim postępowaniu zdeterminowany i w jakim stopniu, toczono i toczy się nadal w filozofii tyle dyskusji, ile na temat pojęcia Prawdy. W przypadku sztuki temat wolności jest mocno akcentowany od dawna, ale XX wiek przyniósł w tej kwestii wyjątkowo doniosłe zmiany, w których jednakże wciąż odbijają się echem, pochodzące z początków naszej kultury, greckie pytania o nią (sztukę): czy jest to działanie swobodne, czy też jest to postępowanie zgodne z regułami? Niemniej to właśnie w XX wieku, szczególnie na początku awangardy amerykańskiej, w twórczości na przykład Johna Cage’a, pojawiły się koncepcje niezdeteterminowanych dzieł muzycznych. Można zaryzykować hipotezę, że na ogólny klimat epoki, sprzyjający poszukiwaniu niezdeteterminowanych modeli twórczości, jazz z improwizacją (jako jednym z elementów charakterystycznych) wpłynął znacząco.

W polskim środowisku artystycznym złączenie „jazz – wolność” było odmieniane na wszystkie możliwe sposoby. Tak się jakoś złożyło, że jazz stał się w naszej kulturze synonimem wolności i spontaniczności. I jak zwykle bywa z wymienionymi pojęciami, implikują one również przy okazji jazzu sporo nieporozumień i niejasności. Rodzi się bowiem pytanie: na ile utożsamienie jazzu i wolności jest uprawomocnione, a na ile jest tylko i wyłącznie społecznym „przyzwyczajeniem”, czyli wynika z pewnych struktur poznawczo-myślowych, które determinują obraz świata?

Rozważania powinniśmy zacząć od kwestii socjologiczno-historycznej. Rzecz jasna, nie będę się silił na dokładność w podawaniu szczegółów faktograficznych ani też

---

<sup>1</sup> E. Fromm, D.T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, Poznań 2011, s. 21.

dat, gdyż interesują mnie w tej sytuacji ogólne wnioski, a nie relacjonowanie historii. Z góry proszę zatem o wybaczenie pewnej dozy ogólności, przy okazji przypominając, że jest to jedna z cech charakterystycznych wniosków filozoficznych. Wracając do meritum sprawy: jazz zyskał dużą popularność w naszym kraju w czasach, w których niezależność państwa, jak i wielu aspektów życia osobistego była, delikatnie mówiąc, pod znakiem zapytania. W sztuce panoszył się dekret o konieczności tworzenia w duchu realnego socjalizmu, który skutecznie ograniczał spontaniczność i wolność wypowiedzi twórczej. W takim kontekście muzyka jazzowa jawiła się jako pieśń odległego świata wolności, iskra nadziei w ponurych czasach ograniczeń. Skojarzenia, oczywiście i naturalne, jazzu z Ameryką, uznawaną za „ojczyznę wolności”, sprawiały, że „muzyka synkopowana” była w sposób naturalny orędownikiem kultury politycznej i systemu społecznego, mających w Polsce inny charakter i sposób funkcjonowania. Jazz był echem życia toczącego się za „Żelazną Kurtyną”, które w latach 50., 60., czy nawet 70. XX stulecia było marzeniem wydającym się trudnym do realizacji. W takiej sytuacji historycznej jazz w sposób naturalny stał się synonimem wolności, czyli czegoś, co bez dokładnego definiowania było „towarem deficytowym” w Polsce, zarówno w wymiarze ogólnopaństwowym, jak i osobistym.

Do powstania swoistej „aury wolności” otaczającej jazz przyczynił się również styl życia, kojarzony z muzykami nim się zajmującymi. Całonocne *jam sessions*, zadytmione kluby, alkoholowe ekscesy, tak odmienne od „socjalistycznego sposobu życia”, wyróżniający się strój, nawiązujący do mody spoza krajów obozu socjalistycznego, powodowały, że młodzieży akademickiej w latach 50. i 60. XX wieku jazz kojarzył się z rodzajem estetycznego buntu przeciw ograniczeniom życia, nadawanym przez obowiązujący w Polsce wzorzec systemowy. Za sprawą muzyki filmowej komponowanej przez Krzysztofa Komedę, jazz zaczął odgrywać rolę muzyki popularnej, zagościł w świadomości odbiorców kultury, kojarząc się ze swobodą, spontanicznością, jaką możemy na przykład znaleźć w dziełach polskiej sztuki filmowej tamtego okresu, której dziełem wręcz symbolicznym jest film w reżyserii Andrzeja Wajdy *Niewinni czarodzieje*.

Innymi słowy, socjohistoryczne powiązanie jazzu i wolności/swobody/spontaniczności miało mocne podłoże sytuacyjne. Rzecz jasna, z biegiem czasu wizerunek powstały we wspomnianym okresie historycznym stopniowo stawał się coraz bardziej wyblakły, a jego rolę, jako muzycznego symbolu wolności, dla kolejnych pokoleń zaczęły przejmować kolejno rock'n'roll (polski big-beat) i muzyka rockowa. Niemniej w „powszechnym przekonaniu” muzyka jazzowa na zawsze związała się z wolnością i swobodą, co najdobitniej egzystuje w przekonaniu laików, że „jazzman zagra wszystko”.

Wbrew pozorom powyższe, bardzo skrócone nawiązanie do warunków socjohistorycznych, w których rodził się polski jazz, jest dość istotne dla filozoficznej analizy

kwestii wolności i swobody. Znane są wypowiedzi polskich jazzmanów, którzy na jednym oddechu potrafią mówić o niezwykłej sile wolności tkwiącej w uprawianej przez nich muzyce oraz o konieczności stosowania konkretnych reguł. Innymi słowy: afirmują oni swobodę podejmowania decyzji, równocześnie zamykając ją w sztywne ramy. Wyraźnie widać to po wypowiedziach niektórych uznanych polskich autorytetów w dziedzinie jazzu i w zasadzie należy uznać, że problem przewija się przez całe dzieje polskiej historii tej muzyki. Środowisko tak zwanego *mainstreamu* wyraźnie stara się oddzielić od twórczości łamiącej „zasady grania jazzu”, niezależnie od momentu w historii. We wczesnych latach sprawa ta dotyczyła takich nazwisk, jak Andrzej Przybielski, Helmut Nadolski, Władysław Jagiełło czy Tomasz Stańko (który dzięki międzynarodowej karierze został „uznany”), powróciła mocnym echem w czasach narodzin i rozkwitu sceny „yassowej”, by obecnie równie mocno tlić się w wielu publicznych dyskusjach dotyczących relacji pomiędzy jazzową tradycją i awangardą. Jak już wspominałem, artykuł ma charakter refleksji filozoficznej, więc nie będę podawał przykładów wypowiedzi, ani wymieniał nazwisk. Posłużę się jednym cytatem, który moim zdaniem jest emblematyczny dla sposobu myślenia środowiska identyfikującego się z głównym nurtem jazzu. Ale nie tyle chcę z nim polemizować, ile wykazać pewien błąd tkwiący u podłoża takiego sposobu myślenia. Zainteresowani szczegółami dyskusji pomiędzy zwolennikami tradycji a awangardystami znajdują wystarczającą liczbę różnych wypowiedzi i artykułów w pismach branżowych i na portalach internetowych poświęconych zjawisku muzyki jazzowej. Na ostracyzm środowiska jazzowego względem eksperymentujących kolegów zwrócił na przykład uwagę wybitny dziennikarz i krytyk muzyczny Rafał Księżyk w swoim tekście *Intuicjonisci – pierwsze 15 lat polskiego off jazzu*<sup>2</sup>.

Na pierwszy rzut oka widać, że swoistym „nośnikiem” wolności/swobody w jazzie jest improwizacja. Ta technika wykonawcza, rzecz jasna, nie jest fenomenem, który przed powstaniem jazzu byłby nieznanym w muzyce kultury europejskiej. Możemy w zasadzie stwierdzić, że w każdej epoce improwizacja była w mniejszym czy większym stopniu obecna w praktykach wykonawczych. Niemniej w jazzie zaczęła odgrywać niezwykle istotną rolę, gdyż w zasadzie oblicze utworu muzycznego kształtuje się tutaj w akcie improwizowania. Jest to oczywiście improwizowanie mocno zdeterminowane i dotyczy bynajmniej nie wszystkich elementów utworu jazzowego. Improwizacja w jazzie jest improwizacją tematyczną, w której melodia wraz z towarzyszącą jej harmonią i rytmiką wyznaczają kierunek rozwoju, niemniej samo improwizowanie melodii, czyli elementu najłatwiej rozpoznawalnego przez słuchacza i najdobitniej dywersyfikującego poszczególne wykonania tych samych tematów, powoduje, że jej znaczenie jest w tym wypadku wybitne. Wielu muzyków uważa, iż improwizacja

<sup>2</sup> <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5072-intuicjonisci-pierwsze-15-lat-polskiego-off-jazzu.html> [dostęp: 20.04.2014].

jest główną cechą charakterystyczną dla jazzu, zatem elementy stylistyczne (rytm, harmonia, swing itd.) można uznać za drugoplanowe. Takie postawienie sprawy jest, rzecz jasna, problematyczne i stało się zarzewiem niekończących się dyskusji na temat istoty jazzu. Niemniej trudno sobie wyobrazić jazz bez improwizacji. Odegranie tematu, harmonii w odpowiednim pulsie i tempie jest uznawane co najwyżej za element edukacyjny i to na wczesnym etapie nauki. Jazzmani cenią sobie możliwość emocjonalnego, związanego z konkretną i niepowtarzalną chwilą reagowania muzycznego podczas koncertu. Dzięki improwizowaniu repertuar (zasób melodii-tematów) zespołów jazzowych może się nie zmieniać, co więcej, wiele zespołów może grać te same utwory (standardy), gdyż właśnie praktyka improwizacji sprawia, że muzycy mogą się indywidualnie wypowiedzieć, używając tych samych tematów. Innymi słowy: w muzyce jazzowej improwizowanie wydaje się czynnikiem charakterystycznym i nieodłącznym.

Powyższe uwagi mogłyby prowadzić do wniosku, że w gatunku twórczości, gdzie niezdefiniowany model działania – improwizacja – ma tak wielkie znaczenie, wszelkie ruchy dążące do zwiększenia roli praktyki tworzenia na bieżąco, związane z osłabieniem znaczenia elementów stylistycznych, nie napotkają oporu. Nic bardziej mylnego. Już we wczesnym etapie historii jazzu pojawiły się kontrowersje związane z radykalnym stylem *bebop*, który długo musiał się domagać uznania wśród krytyków lat 40. XX wieku. I tak w zasadzie było też ze wszystkimi kolejnymi nurtami/odmianami jazzu, które wydają się po prostu reakcjami kolejnych pokoleń muzyków na zmiany w światowej kulturze sztuki dźwiękowej. Jest to jednak zjawisko charakterystyczne nie tylko dla jazzu i nie tylko dla muzyki. Polega ono na oporze starych struktur, a dokładnie ludzi według nich działających, przed nadchodzącymi zmianami. W swej szerokiej perspektywie zostało opisane w słynnej książce wydanej w roku 1970 *Szok przyszłości*, autorstwa Alvina Toflera. Jednakże świat podlega zmianom i muzyka, jak każda sztuka, ewoluuje mimo „obrońców” tradycji. Krucjaty prowadzone o czystość stylistyczną w początkach jazzu przez Wyntona Marsalisa w zasadzie prowadzą tylko i wyłącznie do konfuzji i sporów, których zasadnicza istota, czyli treść dzieł muzycznych, i tak wydaje się uzależniona od wrażliwości i wyobraźni twórców, a nie od ustaleń strażników stylistyki. Jak już wspominałem, spory tego rodzaju były i są charakterystyczne dla wszelkich gatunków i stylów muzycznych, niemniej brzmiały one wyjątkowo, gdy występują w środowisku twórców zajmujących się sztuką, w jakiś sposób identyfikowaną z wolnością, gdzie jednym z elementów wyróżniających i koniecznych zarazem jest praktyka improwizowania.

W związku z opisaną powyżej sytuacją, w naszym kraju spór tradycjonalistów ze zwolennikami awangardowego grania i *free jazzu* wydaje się szczególnie wart zainteresowania. Nie występuje bowiem w Polsce próba obrony tradycji jazzowej w celu chronienia źródeł identyfikacji kulturowej, tak jak dzieje się to w Ameryce, w przy-

padku Afroamerykanów. Jazz w Polsce jest zjawiskiem napływowym i nie wiąże się z żadną grupą etniczną, kulturową czy społeczną. Spór na naszym podwórku wydaje się bardziej związany ze zjawiskiem opisanym przez Toflera, a ściślej rzecz ujmując – z odwiecznym problemem zgodności wolności z bezpieczeństwem. Kolokwialne jest już bowiem stwierdzenie, egzystujące głównie w ramach refleksji społecznej, że wolność nie jest koherentna z bezpieczeństwem. Spontaniczność w działaniu jest obarczona sporą dozą nieprzewidywalności, zatem i dużym ryzykiem. Dlatego też społecznie pożądane jest w grupach wysoko zorganizowanych „okiełznać” ją za pomocą rytualizacji życia. Ten sposób myślenia również przekłada się niestety na sposoby tworzenia/grania muzyki. Piszę „niestety”, gdyż jakkolwiek w kwestiach społecznych spokój i przewidywalność wynikające z rytualizacji mogą być wartością pożądaną, to jednak w dziedzinach wymagających twórczego myślenia, a taką wydaje się muzyka rozumiana jako sztuka, wybór schematyzmu kosztem spontaniczności nie stanowi najlepszego wyboru.

By przenieść dyskusję na pole bardziej konkretne, posłużę się cytatem, którego autorem jest jeden z uznanych polskich muzyków kojarzonych z „głównym nurtem”, Wojciech Karolak:

Jeszcze mając mleko pod nosem zauważyłem, że nie znoszę awangardy. Awangarda jest zimna, nie ma odrobiny wdzięku, nie zmienia się od stu lat i jest najbardziej skostniałą formą wypowiedzi artystycznej, w przeciwieństwie do konserwatywnej „ładności”, w której tkwię po zajęcze uszy. Trochę mnie razi nazywanie tego staromodnym, bo to nie są starocie, tylko muzyka środka. Jest w niej miejsce na finezję i najróżniejsze subtelności, nie ma natomiast fascynacji brzydota, typowej dla awangardy. Zawsze mówiłem, że nowatorstwo w sztuce bierze się z nieuctwa i braku dobrych manier. [...] W 70 latach panował hipisowski terror. Trzeba było grać bełkotliwy „free jazz” i nosić długie włosy, ale kiedy ta zaraza wreszcie minęła, mogliśmy znów pograć to, co naprawdę lubimy. [...] Byłem niedawno na koncercie Joe Lovano [...]. To była dla mnie tortura. Lovano znęcał się nad publicznością, testując jej wytrzymałość na skomplikowane łamigłówki. Zarżnął mnie bez znieczulenia jakimś porąbanym metrum, w którym nikt nie zgadnie, gdzie jest „raz”. Koszmar. Czulem się, jakby mnie ktoś wykopał w przestrzeń kosmiczną, bez możliwości złapania się stałego punktu<sup>3</sup>.

Powyższa wypowiedź wydaje się emblematyczna dla całej grupy muzyków jazzowych i przeanalizowanie jej być może wykaże, czy jazz i wolność (w takim ujęciu, w jakim jazz jest zaproponowany powyżej) mają ze sobą coś wspólnego na gruncie praktyki twórczej, czy też raczej na gruncie pewnych przyzwyczajzeń myślowych, o proveniencji niekoniecznie muzycznej. Uznaję tę opinię tym bardziej za typową, że napotkałem ją w roli argumentu w wielce burzliwej i emocjonalnej dyskusji, która rozgorzała po niedawnej publikacji recenzji płyty młodych jazzmanów, ocenionej przez krytyka jako „retro jazz” (celowo nie podaję żadnych szczegółów). Zaczęła więc funkcjonować jako myśl publiczna, reprezentatywna dla pewnej grupy. I tak jak wspominałem wcześniej,

<sup>3</sup> <http://vertigojazz.pl/wywiady/zajac-tak-ma/> [dostęp: 20.05.2014].

nie zamierzam z nią polemizować. Niemniej zawiera w sobie parę wątków, które mogą posłużyć jako punkt wyjścia dla refleksji.

Fragmety wypowiedzi dotyczące zimna i braku wdzięku awangardy, „ładności” cechującej konserwatywizm, bełkotliwości *free jazzu* i „porąbaności” metrum, w którym nie wiadomo, gdzie jest raz, zdradzają odniesienie do zrytualizowanych form wytwarzania muzyki. Rytuały, jak już wspomniałem, niosą za sobą wzorce postępowania gwarantujące porozumienie twórcy z odbiorcą na pewnym poziomie, pomagają w znalezieniu wspólnoty, oferując pewne znane powszechnie kody komunikacyjne. Są w zasadzie nośnikami bezpieczeństwa wynikającego z powtarzalności i rozpoznawalności. Niestety, jak pisał wybitny psychoanalityk Wilfred Bion, służą temu, by zabić spontaniczność i ożywienie. Wydaje się zatem, że w sztuce, rozumianej jako działalność twórcza, nie mogą wystąpić i mieć swojego zastosowania. Inaczej natomiast jest w dziedzinie rzemiosła, gdzie powtarzalność wynikająca ze zrytualizowania czynności gwarantuje poprawność wykonania. Jest zatem cechą pożądaną. W tym kontekście na wyjątkową uwagę zasługuje fragment cytowanej wypowiedzi, w którym dowiadujemy się, że zdaniem autora „nowatorstwo w sztuce bierze się z nieuctwa i braku dobrych manier”. Gdybyśmy chcieli uznać tę tezę za obowiązującą, musielibyśmy oddzielić sztukę od twórczości jako takiej. Zgodnie bowiem z definicją twórczości (dotyczącą nie tylko sztuki, ale każdej ludzkiej formy aktywności) stworzoną na gruncie psychologii przez Morrisa I. Steina, „twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu”<sup>4</sup>. Innymi słowy, należałoby uznać, że twórczość bierze się z nieuctwa i złych manier. Chyba że nie wiążemy sztuki z twórczością, ale rozumiemy ją po grecku i uznajemy za umiejętność wytwarzania przedmiotów zgodnie z regułami. Taka aktywność w starożytności nosiła nazwę *techne*, co zostało przetłumaczone później na łacińskie *arte* i należały do niej wszelakie czynności rzemieślnicze, typu skręcanie powrozów, budowanie łodzi, ciosanie kamieni i inne. Zrytualizowanie tych aktywności, okiełznanie materii w ramach zasad postępowania gwarantowały jakość wyrobu.

Nie można, rzecz jasna, stwierdzić, że jakakolwiek działalność muzyczna, włącznie ze sztuką muzyczną (rozdzielenie konieczne, nie każda przecież muzyka jest sztuką), jest w stanie obejść się bez rzemiosła. Niewątpliwie w sztuce opanowanie rzemiosła, dotyczącego najczęściej operowania materiałem dla danej sztuki właściwym, to warunek konieczny, ale nie wystarczający. Tak też jest w przypadku muzyki. Muzyka, aby była sztuką, musi się opierać na twórczości, ta zaś niestety związana jest z nowatorstwem. „Dobre maniere” są natomiast elementem rytuałów i bardziej niż do sztuki pasują do rzemiosła. W zasadzie można by uznać, że każdy artysta powinien równocześnie być rzemieślnikiem, lecz już nie każdy rzemieślnik może być artystą. Tęsknota za rytualizacją, w zamian za swobodę twórczą pozwalającą na „kosmiczne”

<sup>4</sup> E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 17.

wędrowania bez odniesienia do stałych punktów, wskazuje jednoznacznie na preferowanie bezpieczeństwa względem wolności.

Skądinąd wydaje się, że przekonanie o tak zwanym ryzyku artystycznym związanym z nieokiełznanym rytualnie działaniem jest grubo przesadzone i w zasadzie dotyczy tylko i wyłącznie rzemieślników, którzy zajmują się głównie perfekcyjnym wykonywaniem zaprojektowanych już uprzednio form. Eksperyment bowiem, czyli działanie o niewiadomym rezultacie, nigdy nie jest nieudany. Każdy, nawet zupełnie rozbieżny z ewentualnymi oczekiwaniami efekt jest wynikiem dodatnim, ponieważ w ogóle się pojawił, czyli rozszerzył nasze doświadczenie. Inną kwestią jest natomiast, czy granie bez stałych punktów odniesienia postrzegalnych w materiale dźwiękowym rzeczywiście jest eksperymentem. Można bowiem, w graniu opartym na kolektywnej improwizacji o dużym stopniu swobody, odnaleźć inną niż materiałowa zasadę formotwórczą. W przypadku *free jazzu* jest nią głębokie słuchanie wzajemne i natychmiastowa reakcja na działania partnerów, często nieoczekiwane. Kwestie uprzedniego uporządkowania materiału dźwiękowego schodzą w tym przypadku na dalszy plan, gdyż tworzący wychodzą z założenia, że jakość relacji, jaka pomiędzy nimi zajdzie, wytworzy wspólne brzmienie i harmonię (w szerokim znaczeniu współbrzmienie), nie zaś odwrotnie. Rzecz jasna, do twórczości tego rodzaju potrzebne są inne narzędzia niż do pracy rzemieślniczej. Nad perfekcją wykonania zgodnego z regułami wyżej stawia się umiejętność adekwatnego reagowania na nieoczekiwany rozwój sytuacji. Zarówno od twórców tego rodzaju aktywności muzycznej, jak i od słuchaczy wymaga się przekroczenia pewnych utrwalonych wcześniej struktur poznawczych, które pozwoli na postrzeganie dzieł bez wartościującego porównywania z obowiązującymi wzorcami. Wzorce są zapewne perfekcyjnie dopracowane i niosą za sobą pewne ustalone wartości uznawane przez wszystkich, niemniej same w sobie są również „klapami na oczach”, niepozwalającymi na odkrywanie nowych możliwości, w tym wypadku brzmieniowych.

*Free jazz* niesie za sobą wartość zawartą w eksperymencie wspólnego tworzenia muzyki w czasie rzeczywistym. Jego tożsamość brzmieniowa często jest również nie do przyjęcia dla osób percypujących muzykę „przyzwyczajeniami słuchowymi”, wykształconymi na systemie dur-moll. Niechęć wobec niego manifestowana przez środowisko *mainstreamu* oraz ostracyzm skłaniają do wniosku, że swoboda twórcza, którą się cechuje, nie jest elementem pożądanym, a jedynie mocno drażniącym. Do wyjaśnienia pozostaje to, czy drażnią konserwatywnie myślących jazzmanów kwestie związane z jego odmienną tożsamością brzmieniową, ów wspomniany „bełkot”, czy ryzyko utraty publiczności, związanej z estetycznym obliczem dotychczasowej ich twórczości. Odpowiedź można uzyskać dzięki badaniom, których przeprowadzenie nie jest moją ambicją. Natomiast ta krótka refleksja na temat związków polskiego jazzu z wolnością nasuwa następującą konkluzję: jazz jest mocno związany z wolnością



i spontanicznością, dopóki są one pod kontrolą. A próbę odpowiedzi na postawione na początku artykułu pytanie można by sformułować następująco: [1] rozważając powiązania jazzu i wolności/spontaniczności, musimy zauważyć, iż muzyka ta w swoim rozwoju wykształciła co najmniej kilka form, w których podejście do omawianego problemu jest diametralnie różne (*vide mainstream i free jazz*); [2] powiązanie jazzu z wolnością w polskim środowisku konserwatywnie nastawionych odbiorców tej muzyki wydaje się refleksją historycznie uwarunkowanych doświadczeń związanych ze sferą socjologiczną, nie zaś z szeroko rozumianą wolnością/swobodą twórczą. Pojawiają się oczywiście w takiej sytuacji kolejne pytania, na przykład o to, czy zatem jazz kiedykolwiek (jak się przecież wydaje) był dziedziną faktycznie twórczą. Na ile w zrytualizowaniu form jazzu nastąpiło włączenie nauczania tej muzyki w struktury edukacji akademickiej? Czy przedstawiony szkic sytuacyjny ma zastosowanie tylko do środowiska polskiego jazzu? Można by wymieniać wiele innych pytań, na które nie zamierzam, w tym momencie przynajmniej, odpowiadać. Istotne jest, że wnioski płynące z tej refleksji wydają się ciekawe i prowokujące do kolejnych przemyśleń.

### Bibliografia

Fromm E., Suzuki D.T., Martino R. De, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, Poznań 2011.  
Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005.

### Netografia

<http://vertigojazz.pl/wywiady/zajac-tak-ma/> [dostęp: 20.05.2014].  
Księżyk R., *Intuicjonisci – pierwsze 15 lat polskiego off jazzu*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5072-intuicjonisci-pierwsze-15-lat-polskiego-off-jazzu.html> [dostęp: 20.05.2014].

*Rafał Mazur*

### Polish jazz and freedom – a philosophical reflection

#### S u m m a r y

In article is addressed an issue of connection of freedom and jazz music in Poland. The problem is touched on the background of discussion among jazz musicians involved in the mainstream and jazzmen who played free jazz. In the context of the statements of representatives of mainstream is considered an issue related to freedom, understood as the ability to „be creative”. There are few questions in fact in the light of the above: whether

freedom is a characteristic of Polish jazz? Are Polish jazz musicians, need the freedom? Are they prefer compatibility with the stylistic, conservative principles - or, spontaneous innovation beyond the confines of the species? The article is a philosophical reflection, which can be a starting point for broader research.