

**Od bikiniarza do konserwatysty.
Zmiany w Tyrmanda widzeniu kontrkultury***



ISSN 1204-0082
Najbliższa 325000
CENA 1000 w tym 070 VAT

DWUMIESIĘCZNIK
KULTURALNY
NR 1 (36) 2001

OPCJE

W numerze: Grzegorz Wróblewski
OPWIADANIA • Tomasz Głogowski
TYRMAND I MUZYKA ROZRYWKOWA •
Ewa Wójciszewska EKRAH I SZTUKA
INTERNETU • Dionizy Piątkowski
O HISTORII JAZZU • Andrzej Schmidt
O IMPROWIZACJI W JAZZIE •
Rozmowa z Jaromirem Jedlińskim
• Krzysztof Łęcki „WIELKI PISARZ”
W DZIENNIKACH PÓWNIJSZYCH •
KURSYWA • PŁYTA CD: Bogdan
Mizerski, Tadeusz Sławek RZECZY TERAZ

Część I. Apologia jazzu

Jazz, "ambasador muzyki artystycznej wobec szerokich mas odbiorców",¹ jak charakteryzował go Stefan Kisielewski, w swej historii pełnił rolę nie tylko artystyczną - i bywało tak w różnych sytuacjach politycznych i geograficznych. Często stawał się najpierw owocem zakazanym, później orężem walki, "jaskółką wolności" wreszcie.

Ten gatunek muzyki był również istotnym elementem polskiej rzeczywistości lat pięćdziesiątych. Ciekawym i symptomatycznym tego zobrazowaniem mogą być dwa epizody z polskich filmów. W serialu *Dom* główną atrakcją, którą chciałby ujrzeć przybyły z prowincji do Warszawy młody człowiek, jest "Murzyn grający na saxie". W *Seksmisji*, w koczowisku "zbuntowanych dekadentek", rozbrzmiewa właśnie muzyka jazzowa². Te obrazy dobrze ilustrują sytuację jazzu w Polsce - był on ogromną atrakcją, zwłaszcza w amerykańskim wydaniu, traktowany był również jako "muzyka buntu".

Pierwszoplanową rolę w kreowaniu pozycji jazzu w Polsce odegrał Leopold Tyrmand, który miłością do tej muzyki zapalał już przed wojną, podczas rocznego pobytu w Paryżu, gdzie w lokalach Dzielnicy Łacińskiej wielokrotnie miał okazję słuchania murzyńskich jazzmanów³. Przyglądając się życiu autora *Złego* dostrzec można znamieny fakt, że spotkał się on z równą zaciekłością w zwalczaniu jazzu zarówno w faszystowskich Niemczech, jak i w Polsce czasów stalinizmu. W ugruntowaniu pozycji Tyrmanda w jazzowym świecie nie stanowił przeszkody fakt, iż nie potrafił on grać na żadnym instrumencie, a trzeba wiedzieć, że rzadko zdarza się, aby jazzmani akceptowali takie osoby w swoim gronie. Swoją brak umiejętności muzycznych rekompensował Tyrmand doskonałą znajomością tematyki. "Wiedział (...) kto, w którym roku i w jakim zespole grał na trąbce, a kto na bębnach"⁴-wspomina Ludwik Kern⁵. Już w 1946 roku Tyrmand założył w Warszawie jazzowe stowarzyszenie, które funkcjonowało dopóki jego działalność nie stała się zakazana, był też w tymże roku autorem pierwszego w Polsce artykułu teoretycznego o jazzie, opublikowanego na łamach "Ruchu Muzycznego"⁶. Później, gdy - co prawda oficjalnie - jazz nie miał jeszcze prawa do istnienia, ale przedstawiciele systemu represji mieli już poważniejsze zmartwienia na głowie, pod koniec 1954 roku, gdy w nieczynnej podkrakowskiej szkole odbyło się pierwsze ogólnopolskie, wciąż poniekąd "podziemne", spotkanie muzyków jazzowych, rozpoczął je odegraniem kilku taktów na fujarce właśnie Leopold Tyrmand (*U*, 162), on również uczestniczył w organizacji i prowadził pierwszy festiwal "Jazz Jambore". Ma również Tyrmand w swoim dorobku literackim pierwszą polską książkę o jazzie - *U brzegów jazzu*. Artykuł autorstwa filologa zapewne nie jest najwłaściwszym miejscem na kompetentne ocenianie jej zawartości merytorycznej, wydaje się jednak, że można zgodzić się z Jerzym Matuszkiewiczem, gdy mówi on: "Tyrmand wychowywał się przed wojną na jazzie tradycyjnym. Trudno jednak było mu wyjść poza ramy tego gatunku"(*U*, 161).

U brzegów jazzu nazwał "historyczną dla polskiej jazzografii książką" Andrzej Schmidt, w pierwszym tomie swojej *Historii jazzu*⁷, w którym dwukrotnie przywoływał zawarte w niej tezy. Jej historyczność sprowadza się chyba jednak głównie do pionierskiego charakteru. Roman Waschko pisze o niej jako o "pracy o znacznych wartościach poznawczych i literackich", pełnej "zaskakujących skojarzeń i błyskotliwych sformułowań, [tak] jak błyskotliwy był sam Tyrmand"⁸. W stwierdzeniu tym łatwo chyba dostrzec próbę delikatnego omięcia tematu, coś w rodzaju poddania ocenie, przy jednoczesnym uchyleniu się od niej. Sytuacja podobna do tej, gdy nie chcąc poddać czegoś krytyce, wyszukujemy "komplementy zastępcze", takie jak na przykład "interesujący". Choć więc Franciszek Walicki pisze o książce Tyrmanda, iż jest ona "najlepsza jaką napisano w Polsce na temat muzyki jazzowej"⁹, być może na tak pozytywnej ocenie zaważyły w znacznej mierze więzy przyjaźni łączące obu panów. Wydaje się, że pisząc o *U brzegów jazzu* można przypomnieć dotyczącą Tyrmanda opinię autorstwa Tadeusza Konwickiego:

Lolo chętnie sprawiał wrażenie erudyty. Ale ja przez dziesięć lat nie widziałem Lolka z książką w ręku. (...) poprzestał chyba na tak zwanym "oczytaniu skrzydełkowym", to znaczy zaglądał na skrzydełka obwolut książkowych, gdzie wydawcy zwykle podawali streszczenie tomu. Jednakże fenomenalna pamięć i wrodzona bystrość pozwalały Lolowi zapuszczać się w najbardziej ryzykowne dysputy erudycyjne.[10](#)

Wynika z tego, iż Tyrmand będąc wielbicielem jazzu mógł pokusić się o napisanie książki, w której przedstawił jego genezę, nawet jeśli była to geneza poniekąd jego własnego autorstwa. Gdyż trzeba zaznaczyć, że *U brzegów jazzu* nie jest książką, którą można byłoby polecić komuś, kto pragnąłby poznać historię tego gatunku muzycznego. Jak już wspomniano, Tyrmand zatrzymał się w swoich muzycznych gustach na etapie jazzu tradycyjnego, tego, którym zafascynował się przed wojną i nie pochwalał późniejszego rozwoju gatunku. O wiele łatwiej przychodziło mu zaakceptowanie rock and rolla. Przede wszystkim jednak traktował jazz ideologicznie - była to dla niego muzyka buntu, muzyka, która narodziła się w najpodlejszych murzyńskich dzielnicach, jako wyraz protestu przeciwko warunkom życia tworzących ją muzyków. Takie rozumienie jazzu było oczywiście w znacznej mierze uzasadnione, niezmiernie jednak spłycało artystyczną rangę tej muzyki. Wykładnię Tyrmandowskiej "filozofii jazzu" odnaleźć można we wspomnieniach Romana Waschki:

Dla Tyrmanda jazz był czymś więcej niż muzyka.(...) Jazz pasjonował Tyrmanda jako moda, jako muzyka ludzi "znających się na rzeczy", jako muzyka idąca pod prąd ówczesnych trendów kultury oficjalnej i wreszcie jako muzyka protestu.[11](#)

Potwierdzają to wspomnienia innych osób, pamiętających, jak Tyrmand "w tych swoich nieskazitelnie prążkowanych skarpetkach i krótkiej marynareczce, strzelając żywo okiem, tak rozpoczynał jazzowe koncerty: -Gdy w okresie jazzowych katakumb walczyliśmy z władzą ..." [12](#) Co niezmiernie ciekawe, okazuje się, że to właśnie Tyrmand wyniósł jazz do roli "bojownika o wolność". Wspomnienia dowodzą, że nie było to wcale zamiarem muzyków. Roman Waschko pisze: "gdy (...) pytano muzyków, ci odpowiadali, że uprawiają po prostu taką muzykę, która im odpowiada i daje największe możliwości artystycznej ekspresji". [13](#) W podobnym tonie wyraża się Agnieszka Osiecka: "Oni zajmowali się muzyką, nie światem. Ale świat wtedy był agresywny, nie pozwalał się nie zauważyć. Potrafił chlusać w oczy światłem śledczej żarówki i porazić uszy hukami megafonów". [14](#) Nestor polskich jazzmanów Jerzy Matuszkiewicz, wspomina te czasy następująco: "To nie my zajęliśmy się pierwszymi rzeczywistością, to ona się nami zajęła". [15](#) Walicki pisze wręcz: "Drażniła mnie (...) postawa samych jazzmanów. Wyraźnie unikali starcia. Zamykali się we własnych opłotkach, tworzyli hermetyczny, tylko sobie dostępny świat, daleki od protestu i buntu". [16](#)

Jazzmanów interesowała więc sztuka, a nie walka. Na "barykady w okopach wolności" posłali ich Tyrmand i Walicki. Momentem przełomowym był, zorganizowany właśnie przez nich w sierpniu 1956 roku, I Ogólnopolski Festiwal Muzyki Jazzowej w Sopocie. Dużo można byłoby pisać na temat entuzjastycznych reakcji wielu tysięcy młodych ludzi przybyłych do Sopotu z całego kraju, gwałtownych kontrreakcji władz i dalszych dziejach bojów o prawo "do" i "dla" jazzu. Najistotniejsza wydaje się rola Tyrmanda w tworzeniu nowego wymiaru tego gatunku muzycznego. Nadał on jazzowi, którego był bez wątpienia znawcą i gorącym wielbicielem, nieoczekiwaną rangę, wykreował do roli, której nawet jego "kapłani- muzycy" wcale nie pragnęli. Natomiast później, "z chwilą jej [tj.-muzyki jazzowej-przyp. T.G.] usankcjonowania, atrakcyjniejszy stał się dla niego rock and roll" [17](#), jak wspomina Roman Waschko.

Gdyby próbować dociekać jazz dlaczego właśnie tak doskonale nadawał się do wykorzystania go do roli narzędzia kontestacji, można by przytoczyć słowa Stefana Kisielewskiego, którymi otwierał on wspomniany sopocki festiwal:

Jak każda nowa sztuka jazz, opiera się na nowej sytuacji socjologicznej i obyczajowej, na nowym typie temperamentu zbiorowego i nowych formach masowego odbioru. Jest płynny, nie obowiązujący, nie uznaje form zamkniętych.¹⁸

Nikt jednak nie ujął tego równie trafnie, lapidarnie i pięknie zarazem, jak Agnieszka Osiecka pisząc "[...] plan sześćoletni był partyturą, jazz był improwizacją, dlatego się nie mogły pogodzić".¹⁹ To jedno zdanie wyjaśnia chyba wszystko w tej kwestii. Rozdział *Jazz* ze wspomnień Osieckiej *Szpetni czterdziestoletni* pełen jest zresztą takich poetyckich fragmentów dotyczących dziejów jazzu w Polsce. Autorka potwierdza między innymi przywołaną wyżej tezę o niechęci jazzmanów do mieszania się w sprawy polityczne, uzasadniając to tym, że "jazz żyje jazzem, a nie rzeczywistością". Rozwijając tę myśl wykazuje, że polski jazz zawsze szedł poniekąd na przekór oczekiwaniom, a zwłaszcza nastrojom odbiorców; w najczarniejszych latach stalinizmu był wesoły, na początku "odwilży" stał się bardziej skomplikowany, a po wielkim sukcesie sopockiego festiwalu miast "zachłystywać się radością muzyki wyzwolonej [...] zaczął przydymiać się mgiełką melancholii".²⁰ Osiecka pisze również, zresztą równie pięknie i poetycko, o czasach pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, gdy "jazz, choć maltretowany, nigdy u nas nie zamilkł", ale "przyczaił się i przetrwał w formach szczątkowych", w muszlach koncertowych i knajpach, rozmaitych "Zdrojowych" i "Nadmorskich, gdzie częstokroć grywali "półprzytomni saksofoniści zanoszący się nad pijanym tłumem - nieoczekiwanym jedwabnym wyciem w stylu "soul". Ich złociste instrumenty unosiły się nad falującym parkietem jak trąby natchnionych słoni."²¹ Wyjaśnia również, jak to się stało, że trafił jazz w Polsce na tak podatny grunt, że tak wielu Polaków stało się jazzowymi wirtuozami.²² Pisze, że choć fachowcy uważają, że do śpiewania "bluesa właściwego" konieczne trzeba mieć murzyńskie gardło, to jednak przyjął się w Polsce "blues metaforyczny". I wyjaśnia przyczyny tego zjawiska w takich sposób, że wielką szkodą dla piękna słów poetki byłoby ich streszczanie. Warto po prostu przytoczyć je w sporych fragmentach:

Czymże bowiem jest blues, jak nie westchnieniem? Jak nie dominującym poczuciem braku? Jak nie tęsknotą? Blues jest tęsknotą za tęsknotą. (...) Czy czarny niewolnik amerykański, zgięty w bawolej robocie, pamięta afrykańskie niebo? Mowę ojców? Zawodzenie zwierząt w dżungli? A jednak tęskni. Tęskni i zanosi się pieśnią.

A czy my, łkając trąbką Stańki, sycząc z bólu puzonem Kurylewicza, zanosząc się chichotaniem saksofonu Namysłowskiego - myślimy o powstaniach stycziowych i listopadowych, tęsknimy za pomarłymi narzeczonymi, liczymy wyrzucone na śmietnik nadzieje? Nie. (...)

Czy Mickiewicz wprowadzając nas w pogańskie święto do kaplicy, przepowiadał sobie imiona dawnych bogów?(...) Najpewniej nie. A przecież wystarczy dym kadzidel i Swiniarskiego śpiew żebraczy, żeby serce zatłukło nam w piersi i żebyśmy się znaleźli w samym sednie polskiego obrzędu. A cóż to takiego, jak nie tęsknota za tęsknotą? **"Dziady" są wielkim narodowym bluesem.** [podkreśl.- TG.] I dlatego ta muzyka, muzyka nie do pojęcia radosna i nie do pojęcia smutna, tak mocno i tak głęboko zrosła się z latami naszego uniesienia jak blask z blaskiem i jak czerń z czernią.²³

Blues i jazz zakorzeniły się więc w Polsce, gdyż odpowiadały polskiej mentalności, doskonale oddawały jej słowiański charakter, i - co najważniejsze - świetnie "współbrzmiały" z polską historią.

Jazzu nie zabrakło również w utworach Leopolda Tyrmanda. Zanim jednak przyjrzymy się bliżej *Filipowi* i *Życiu towarzyskim i uczuciowym*, warto zatrzymać się chwilę przy przemówieniu wygłoszonym przez ich autora w 1982 roku we Frankfurcie podczas otwarcia

konferencji organizowanej przez Rockford Institute, którego był prezesem. Powiedział on wówczas między innymi:

Czy jazz uczy nas czegoś o wolności (...)? Oczywiście, byli między nami tacy, którzy prowadzili rozważania nad Konstytucją i amerykańskimi perspektywami lub amerykańskim marzeniem, ale przez większość z nas zbiorowa improwizacja grupy dixelandowej zaczęła być odbierana, może podświadomie, jako idealny symbol wolności [podkreśl. -TG.] i całej energii koniecznej do jej obrony.

Myśl ta została bardzo ładnie rozwinięta, jazz przedstawiony został jako metafora wolności, w której każdy instrument ma pluralistyczne prawo do współtworzenia brzmienia wspólnie z odpowiedzialną za utrzymanie prawidłowego rytmu trąbką - głównym autorytetem. Opowiadał w swym przemówieniu Tyrmand również o tym, jak słuchał jazzu podczas zebrania konspiracyjnej organizacji w Wilnie i nucił go wraz ze współwięźniami w hitlerowskim obozie w Oslo. Wspomniał również o tajnym "jazz-session" we Frankfurcie w 1943 roku, w którym uczestniczyli wspólnie młodzi żołnierze Wehrmachtu i przymusowi robotnicy z różnych krajów.

Siedziałem obok Niemca, był w moim wieku, miał na sobie mundur, ale przebywał na urlopie. "To moja płyta" - powiedział z dumą - "Byłem w dywizji pancernej we Francji. Kiedy zdobywaliśmy miasto, wszyscy szukali francuskich pasztetów, a ja sklepów muzycznych". Zapytałem: "O czym myślisz słuchając tej muzyki?" "O wolnych ludziach"- odpowiedział -"Nie pytaj dlaczego". [24](#)

A więc jazz łączy młodych ludzi bez względu na ich tak różną sytuację, przykuwa uwagę swym smutno-wesołym zawołaniem, wzbudza - zapewne różne w swych źródłach, ale w znacznym stopniu podobne - tęsknoty.

Swoje przeżycia wykorzystał Tyrmand pisząc *Filipa*. W jednej ze scen powieści przebywający na robotach w Niemczech Piotr pozytywnie wypowiada się o nastoletnich Niemcach, wyrażając nadzieję, że nie dadzą się oni zarazić faszyzmem, gdyż już dziś "wiedzą skąd wiatr wieje", co wyraża się między innymi w potajemnym słuchaniu jazzu. Ważnym fragmentem powieści jest scena w kawiarni - Filip i Piotr przysiadają się w kawiarni do stolika, przy którym siedzą już dwaj młodzi niemieccy lotnicy, którzy przyjechali do Frankfurtu na przepustkę z frontu z Białorusi. Czwórka młodych ludzi, których dzielić powinno wszystko, bardzo szybko i łatwo nawiązuje kontakt. Okazuje się, że łączą ich te same problemy, mają oni jednakowe zainteresowania; są nimi - dziewczyny, muzyka, sposób wiązania krawata. Największym problemem całej czwórki jest konieczność zachowania seksualnej abstynencji, wynikająca z frontowej sytuacji lotników i zakazu dotyczącego cudzoziemców w Rzeszy (inna sprawa, że większość swojej energii Piotr i Filip poświęcają na obchodzenie tego zakazu). Wspólną fascynacją okazuje się także jazz. Wszyscy zgodnie wyrażają oburzenie w związku z zakazem grania tej muzyki we frankfurckich lokalach, spowodowanym uznaniem jej przez Izbę Muzyczną Rzeszy za "zdegenerowaną muzykę żydowsko-murzyńsko-amerykańską". Licytują się znajomością płyt i muzycznych tematów. Jeden z lotników stwierdza wprost: "Z tym jazzem to numer. Wszyscy młodzi na całym świecie uważają go za swoją muzykę". Drugi zaś dodaje, zwracając się do narratora powieści: "Po muzyce i ubraniu można się najlepiej orientować. Przepadam za takimi spinkami do kołnierzyka koszuli, jaką nosisz i zawsze tak samo wiążę krawat w cywilu jak ty".[25](#) Nietypowe to w polskiej literaturze przedstawienie sytuacji wojennej Polaków, dalekie od obowiązującego kanonu heroizacji i gloryfikacji pozwalającego na prezentowanie jedynie bohaterskiej walki, najlepiej jeszcze zakończonej heroiczną śmiercią.[26](#) Nietypowe, ale bardzo prawdziwe. Doskonale pokazuje, że zawsze jedynie zawirowania historii sprawiają, że

młodzi ludzie, którzy w innej sytuacji potrafiliby doskonale się porozumieć, stają się wrogami.

Zły doskonale oddaje atmosferę Warszawy roku 1954, a więc czasu, kiedy jazzu nie było w niej (bo nie mogło) zbyt wiele. W prezentowanych na kartach powieści lokalach rozrywkowych dominuje muzyka dancingowa. Jazz wkracza jednak powoli w warszawski krajobraz, znajduje już swoje miejsce na prywatkach, na których z adaptera prowizorycznie podłączonego do radia najpierw rozbrzmiewa "pełna nostalgii melodia prowadzona przez potężną, czystą w tonie trąbkę", a po chwili

rozlega się muzyka z takim biglem, że wszystkim zaczynają chodzić mrówki po plecach(...) ekstatyczna, murzyńska frenezja bije z czarnego dysku (...) gejzery wybuchających z przedziwną precyzją dźwięków trąbek, puzonów, saksofonów, instrumentów perkusyjnych(...)27

W *Życiu towarzyskim i uczuciowym*, którego akcja rozgrywa się w latach późniejszych, przedstawione zostały już warszawskie kluby jazzowe - "Stodoła" i "Hybrydy", oddana została także, dodajmy - w mistrzowski sposób, rozgrywająca się w nich "jazzowa liturgia, znosząca podział między grającymi a słuchającymi", podczas której "człowiek roztopiony w tłumie potwierdzał krzykiem swe uznanie dla drugiego człowieka, który swym wysiłkiem pragnął mu ofiarować krzyk."28

W trzech fragmentach powieści rozgrywających się w tych klubach Tyrmand, oddając istotę jazzu, wykazuje się poetyckim kunsztem równym Osieckiej. Doskonale widać, że jazz dla niego również nie był czymś błahym. Tyrmand znał przecież z autopsji atmosferę tych chwil uniesienia, gdy

Chłopak, prowadzący powoli i bez końca melodię na sax-tenorze, łamaną w wymyślne dysonanse, miał oczy przymknięte i twarz spoconą męką tworzenia; trzej pozostali, przy pianinie, perkusji i kontrabasie, wkręcali się w muzykę kołysaniem głowy, barków, ramion, (Zt, 99-100)

lub gdy też nagle

nastąpiło to: grający przydech, eksplozja, błysk i napór powietrza jak przy detonacji lotniczej bomby, wybuch wulkanu, z którego strzela zmagazynowany przez lata entuzjazm, coś czego zapomnieć nie można przez długie lata, czego latami się potem szuka. (Zt, 330).

Można się zorientować, że wiele czasu spędzał w tych miejscach i doskonale się w nich czuł. Jako ciekawostkę można przytoczyć fragment, w którym przedstawia konferansjera jednego z koncertów:

Na chybotliwym podeście z desek(...) oblepionym siedzącym na podłodze tłumem, mówił coś niewysoki facet w przeciwsłonecznych okularach: więził(...) oczy wszystkich obecnych, wrażał im w świadomość mobilizujące ruchy zwiniętej pięści, którymi podkreślał słowa coś zapowiadające, wzywające do zaangażowania się w to, co za chwilę nastąpi. (Zt, 330).

Jeśli pamiętać, że często występujący w charakterze konferansjera Tyrmand był niskiego wzrostu, a wiele zdjęć zrobionych w klubach właśnie, przedstawia go w ciemnych okularach, od razu stanie się wiadome, kto był pierwowzorem powieściowego konferansjera. Zwraca uwagę rola, jaka została mu nadana. Śmiało można stwierdzić, że jest on najważniejszą osobą misterium, kapłanem liturgii, przewodnikiem po świecie wzniosłych doznań. Mamy tutaj przykład na to, jak wysoko oceniał Tyrmand swą rolę i w jaki sposób budował swoją legendę.

"Hybrydy" i "Stodoła", która zachwycała swym

przewrotnym wdziękiem tego zakurzonego drewniaka rodem z środkoworosyjskich guberni, w którym pierwotne przeznaczenie murarskiej stołówki spłotło się tak zabawnie z losem

kwatery głównej młodzieżowego kosmopolityzmu: werandowe balustradki czechowkiej daczy i zabójczy dowcip napisów na surrealistycznych malunkach wokół pięciu chłopców w jeansach egzekwujących *Wabash Blues*, (Zt, 362)

pełnią w powieści bardzo istotną rolę. Są one nie tylko miejscem zabawy, choć - rzecz jasna - nieustannie chłopcy i dziewczęta tańczyli tam "wielogodzinnymi piruetami, w których kolorowe spódnice wirowały odsłaniając młode, smagłe uda" lub też siedzieli na podłodze, zasnuć dymem, przytuleni i wsłuchani jak muzyk "w starym swetrze włożył w klarnet całą siłę płuc i wszystkie swe młodziutkie lęki i nadzieje" (Zt, 363). Te miejsca, w których

pośród rozlanego piwa jacyś faceci z brodami (z chrystusową słodyczą na twarzach napiętnowanych wszechwiedzą tak złożoną, że aż niewyobrażalną), o głowach strzyżonych na pielęgnowane trawniki, dobywali z fortepianu, kontrabas, perkusji i saksofonu dysonansowe, nie kończące się sola, (Zt, 362)

były prawdziwymi i jedynymi oazami uczciwości i normalności w ponurej gomułkowskiej rzeczywistości. Jak słusznie zauważył Józef Olejniczak, świat jazzu "stanowi w świecie przedstawionym w powieści antidotum, alternatywę dla koszmarnej wizji świata bohemy artystycznej i politycznej".[29](#)

W całej powieści mnóstwo jest intryg, donosów i donosików, bezwzględnej walki o wyjazd za granicę, lizusostwa i zdrady, szukania protekcji poprzez kochanków i kochanki. Wszystko to odbywa się w redakcjach, salonach literackich, teatrach, podczas filmowych premier. Jedynie w "Hybrydach" i "Stodole" odnaleźć można autentyczną sztukę, prawdziwe uczucie i młodość nie zainteresowaną udziałem w brudnych rozgrywkach. Nie przypadkiem to Mikołaj, zawsze prawy, nie idący na kompromisy i nie mający przez to możliwości wydawania swych książek, czy też realizacji scenariuszy, chłonie z taką uwagą płynące ze sceny słowa konferansjera. I nie przypadkowo Andrzej, wypisujący bzdury na temat Europy Zachodniej za które opływa w dostatek na warszawską skalę, bezwzględnie zabiegający o kolejny wyjazd za granicę nie cierpi "Hybryd", nie rozumie "bijącego tam pulsu":

Chłopcy stąd są apatyczni, słaniają się wzdłuż ścian jakby niezdolni do pochwycenia czegokolwiek rozmiękłymi w stawach ramionami, jakby nie mogli dojść donikąd swym lejącym się krokiem, a przecież kończą rokrocznie studia i tak łatwo rozluźniają uda dziewcząt. Jak to osiągają? - frapowało go i przygnębiało bez końca. (Zt, 101).

Choć jest świadom swego braku przynależności do tego świata, coś go do niego przyciąga. Bywalcy tych miejsc wydają mu się niechlujni, brzydzą go ich wygląd i maniery, ale jednocześnie intrygują, zaburzają pewność siebie i przekonanie o wyborze właściwej drogi. Wywołują podejrzenia, że istnieje coś o czym on nie wie i czego nie rozumie, coś poza jego światem. A, jak pisał w *Dżumie* Albert Camus, najszczęśliwsi są ludzie bez podejrzeń. "Hybrydy" i "Stodoła" takie podejrzania u Andrzeja Felaka wzbudzają i choć nie będzie on nigdy w stanie zrozumieć ich i rozszyfrować, niejednokrotnie będą one zaprzętać jego myśli.

Część II. Negacja rocka

Jak wiadomo, w 1966 roku Leopold Tyrmand otrzymawszy po długich staraniach paszport wyjechał z Polski. Decyzję o powrocie uzależnił od decyzji o wydaniu *Życia towarzyskiego i uczuciowego*. Książka przebrnęła przez sito cenzury, została jednak zablokowana przez urzędników w wydawnictwie "Czytelnik". Pod pozorem braku papieru warszawskie środowisko "artystycznej elity" nie dopuściło do wydania pamfletu na swój temat. Wobec braku możliwości realizowania się w pisarstwie Leopold Tyrmand podjął decyzję o emigracji do USA. Paradoks dziejów sprawił, że najbardziej kolorowy człowiek Warszawy lat pięćdziesiątych trafił na bardzo kolorowe czasy Ameryki. Na pierwsze lata jego pobytu na

kontynencie amerykańskim przypadła eksplozja aktywności "dzieci-kwiatów", celebrowano właśnie "lato miłości". Podkreślanie roli muzyki rockowej w kreowaniu tych wydarzeń byłoby niewątpliwie truizmem.

Wracając do Tyrmanda - czołowy kontestator komunistycznej Polski spotkał się z całą rzeszą kontestatorów amerykańskich. Miał dwie możliwości zajęcia stanowiska wobec nich -mógł poprzeć ich działania lub je zaatakować. Jak wiadomo zaatakował i to niezwykle zaciekle. Człowiek, który kiedyś sam kontestował przy pomocy stroju i pisał o kolorze skarpetek, jako o jedynym środku walki o wolną sztukę, teraz odmówił skuteczności i sensu takiego postępowania amerykańskim hippisom. Pamiętać trzeba, iż przybywając do Ameryki musiał po raz trzeci w swoim życiu zacząć od nowa i podjąć walkę ze wszystkimi i o wszystko. Swoje położenie skomentował następującym zapiskiem:

"Moja sytuacja:

1. stary
2. biedny
3. mądry
4. w tym zaszranym mieszkaniu z robakami. A oni Boby Dylany w limuzynach, imbecyle i idioci zarabiający miliony."[30](#)

Pomimo trudnych początków udało się autorowi *Dziennika 1954* odnieść sukces rzadki wśród emigrantów z Polski - został on zauważony i doceniony jako nowojorski publicysta. Publicysta, zaznaczmy, o wyraźnie sprecyzowanych, antylewicowych poglądach. Atakując lewicowy liberalizm musiał Tyrmand związać się z amerykańską prawicą. Uczynił tak, choć bez wątplenia był człowiekiem innego temperamentu i usposobienia niż przeciętny amerykański konserwatysta. Wspomnienia jego współpracowników z tych czasów wskazują, że w głębi duszy miał nieco lekceważący stosunek do amerykańskiej prawicy. Wierzył w kapitalizm, odrzucał lewicowość jako największe zagrożenie dla świata, ale nie pochwałał prawicowego dogmatyzmu, był podejrzliwy wobec nadmiernego angażowania się hierarchów różnych kościołów do spraw społecznych. Będąc przeciwnikiem aborcji nie uważał, aby był to najważniejszy temat do nieustannego rozważania. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Tyrmand w latach siedemdziesiątych w USA przeżywał rozterki podobne do tych, jakie są udziałem wielu jego rodaków w Polsce ostatniego dziesięciolecia dwudziestego wieku, osób świadomych utopii i zagrożeń lewicowej retoryki i propagandy z jednej strony, zniechęconych do intelektualnego zamknięcia i ograniczenia wielu przedstawicieli prawicy z drugiej.

W roku 1976 przyjął Tyrmand propozycję kierowania prowincjonalnym Rockford Institute i wydawania miesięcznika "Chronicles", który z czasem wyrósł pod jego przywództwem na czołowe pismo konserwatywne w Stanach Zjednoczonych. Tyrmand deklarował, iż zamierza prezentować konserwatyzm z ludzkim obliczem, tworzyć prawicowe pismo stojące na wysokim poziomie. Zamiar ten jednak okazał się trudny do zrealizowania. Jak piszą Kwiatkowska i Gawęcki, "Chronicles" charakteryzowały się negacją i szyderstwem, a ich koncepcja wyczerpywała się na potępianiu i odrzucaniu wszelakich przejawów "kultury liberalnej" to jest filmów Altmana i Coppoli, literatury Kurta Vonneguta, sztuki Andy Warhola, gwiazd muzyki takich jak Mick Jagger, Bob Dylan, czy Alice Cooper.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że to dość smutny finał literacko - dziennikarskiej kariery autora *Złego*. Nie udało się ukazać ludzkiego oblicza konserwatyzmu, a redaktorowi naczelnemu "Chronicles" zdarzało się, niestety, zbliżać do najbardziej ciasnych prawicowych umysłów. Tym bardziej zastanawia to w kontekście wspomnień Franciszka Walickiego, któremu onegdaj przyniósł Tyrmand pierwszą płytę The Rolling Stones, ze słowami "Posłuchaj tej

muzyki, żaden jazz nie sięga pięć temu, co robi Mick Jagger" (U, 18). Skąd więc taka zmiana stanowiska, zaciekły atak na wybitnych twórców, artystów tej miary co Coppola, Vonnegut, a nawet, uważany przez wielu za sumienie Ameryki, Bob Dylan? Odrzucenie przez Tyrmanda hippisowskiego przesłania było sprawą ze wszech miar zrozumiałą. Przyjeżdżając z kraju komunistycznego miał on uzasadnione powody do atakowania lewicowej utopii, miał również prawo, podobnie jak Andrzej Dorobek uważać, iż "z punktu widzenia kultury starego kontynentu Arkadia "dzieci-kwiatów" mogła po trosze wyglądać na gorzką parodię Disneylandu".³¹ Czy jednak nie potrafił, czy nie chciał dostrzec wartości artystycznych twórczości osób z tego kręgu? Czy miało na to wpływ, wywierające z przywołanej wyżej notatki, zgorzknienie wywołane kiepską sytuacją materialną (mężczyzny w bardzo już "średnim" wieku) skonfrontowane z dostatkiem gwiazd kultury popularnej? Czy też może decydujące było zniechęcenie powszechnym niezrozumieniem wśród otoczenia, uniemożliwiającym realizację aspiracji literackich, zawód co do "ziemi obiecanej" nie rozumiejącej podejmowanych przez niego prób ratowania jej przed nią samą? Są to pytania retoryczne.

Warto tu dla kontrastu wspomnieć jaki wpływ miał ruch hippisowski i towarzysząca mu muzyka rockowa na postawę Vaclava Havla, a nawet na los Czechosłowacji. Niesłychanie interesujących i nieoczekiwanych rzeczy można dowiedzieć się z wywiadu, który przeprowadził z Havlem Lou Reed, lider rockowej grupy The Velvet Underground, który na początku lat dziewięćdziesiątych zaczął zajmować się dziennikarstwem. Havel, już wówczas prezydent Czechosłowacji, powiedział między innymi :

cały ruch przeciwko establishmentowi w latach 60 wywarł silny wpływ na moje pokolenie. W 1968 roku byłem przez sześć tygodni w Nowym Jorku. Brałem udział w demonstracjach, wiecach i protestach studenckich (...) Cały duch lat 60., bunt przeciwko establishmentowi, wywarł znaczny wpływ na życie duchowe mojego pokolenia i młodszych ludzi, a także (...) przeniósł się na chwilę obecną.³²

Opowiedział również Havel historię, która musiała zdumieć jego rozmówcę. Była to opowieść o tym, jak literat Vaclav Havel przywiózł z Nowego Jorku płytę zespołu Velvet Underground. Zainspirowani tą płytą przyjaciele Havla założyli zespół Plastic People of the Universe, który z czasem stał się kultową grupą gromadzącą wokół siebie swoisty podziemny ruch. Kiedy muzycy zostali aresztowani przez służbę bezpieczeństwa, Havel wraz z grupą znajomych zorganizował kampanię żądającą ich uwolnienia. Jak opowiadał Lou Reedowi "w obronie jakichś kudłatych muzyków rockowych" udało się zgromadzić wielu "bardzo poważnych panów, naukowców i zdobywców Nagrody Nobla". Większość aresztowanych została zwolniona, a zawiązana w ich obronie wspólnota skonsolidowała się jako ruch obrony praw obywatela "Karta 77" - późniejsza główna siła opozycyjna w Czechosłowacji, która doprowadziła do tak zwanej "aksamitnej rewolucji" i przemian demokratycznych w tym kraju.

"Wierzę mocno, że muzyka może wywołać rewolucję"³³ -powiedział kiedyś Mick Jagger. Koncerty The Rolling Stones prowokowały wydarzenia przypominające rewolucję, zarówno w krajach demokratycznych (na przykład w Wiedniu, gdzie przed koncertem na policję posypały się petardy i kamienie), jak i w komunistycznych. Wskutek plotki, nie prawdziwej zresztą, że Rolling Stones przebywają właśnie w Berlinie Zachodnim, ponad 10 tysięcy młodych ludzi ze stolicy NRD ruszyło ze szturmem na Mur Berliński, co spotkało się z brutalną reakcją milicji i służb granicznych. Najgorsze, według opinii ekipy technicznej "Stonesów", sceny rozegrały się w Warszawie, gdzie kilka tysięcy pragnących dostać się na koncert osób toczyło wielogodzinne walki z milicją, która użyła gazów łzawiących i amatek wodnych.³⁴ Chyba jednak żaden muzyk, zwłaszcza, tak jak Lou Reed, kontestujący rządy

amerykańskie, nie mógł przypuszczać jak wielki, rewolucyjny wpływ wywrze jego płyta na losy narodu ciemniejszego przez system komunistyczny gdzieś na drugim końcu świata.

Leopold Tyrmand i Vaclav Havel - literaci z komunistycznych krajów Europy Środkowej, zdecydowanie negatywnie nastawieni do systemów politycznych swoich krajów. Obaj w podobnym czasie zetknęli się z nurtem amerykańskiej kontestacji. Obaj zupełnie inaczej zinterpretowali płynące z niego przesłanie. Czyżby decydująca okazała się różnica pokoleniowa? Tyrmand widział w młodych kolorowych ludziach agentów komunizmu, zbrodniarzy, którzy chcą zniszczyć jego ukochaną Amerykę. Niewątpliwie fakt, że na przykład nagły zanik takich działań ruchów kontrkultury, jak pokojowe Marsze Wielkanocne, zbiegł się w czasie z załamaniem się imperium sowieckiego i jego tajnych służb, świadczy, że miał ku temu pewne powody. Miał jednak również Havel podstawy do ujrzenia w kontestacji hippisów, jak i nierozdzielnie z nią związanej muzyce rockowej, siły młodości, czystych serc, które zapragnęły poruszyć zastane, struktury wrogiej im władzy. Jak się okazało potrafił także zaczerpnąć od nich tę siłę.

1* Na niniejszy tekst składają się poprawione nieznacznie fragmenty pracy magisterskiej *Bikiniarstwo jako zjawisko społeczne i literackie. W kręgu Leopolda Tyrmanda* napisanej pod kierunkiem Prof. UŚ dra hab. Aleksandra Nawareckiego i obronionej w roku 1999 na Wydziale Filologicznym (kierunek Filologia Polska) Uniwersytetu Śląskiego.

S. Kisielewski: *Perspektywy jazzu*. W: L. Tyrmand : *U brzegów jazzu*. Poznań 1992, s. 9.

2 *Dom*. Reż. Tadeusz Łomnicki. *Seksmisja*. Reż. Juliusz Machulski.

3 H. Dasko: *Wstęp*. W: L. Tyrmand: *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*. Warszawa 1995, s. 9.

4 M. Urbanek: *Zły Tyrmand*. Warszawa 1992 (dalej stosuję *U*, numer strony).

5 Swoją znajomością jazzu imponował Tyrmand również członkom New Orleans Jazz Club, którzy włączyli go do rady międzynarodowego festiwalu Jazzfest w Nowym Orleanie. Zob. K. Kwiatkowska, M. Gawęcki: *Tyrmand i Ameryka*. Tczew 1998, ss. 98-100.

6 J. Olejniczak: *Tyrmand!* "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1993/z.3, s.178.

7 A. Schmidt: *Historia jazzu*. Tom 1. *Rodowód*. Warszawa 1988, s.164.

8 R. Waschko: *Cylinder i adidasy*. Poznań 1988, s.65.

9 F. Walicki: *Szukaj, Burz, Buduj*. Warszawa 1995, s.57.

10 T. Konwicki: *Zorze wieczorne*. Warszawa 1991, s.42.

11 R. Waschko: *Cylinder i adidasy*, ss.62 i 66.

12 Zob. wspomnienie Zdzisława Sierpińskiego. W: M. Urbanek: *Zły Tyrmand*, s. 49.

13 R. Waschko: *Cylinder i adidasy*, s.64.

14 A. Osiecka: *Szpetni czterdziestoletni*. Łódź 1993, s.81.

15 Tamże.

16 F. Walicki: *Szukaj, Burz, Buduj*, s. 85.

17 R. Waschko: *Cylinder i adidasy*, s.63.

18 F. Walicki: *Szukaj, Burz, Buduj*, s. 86.

19 A. Osiecka: *Szpetni czterdziestoletni*, s. 86.

20 Tamże, s. 82.

21 Tamże, s. 16.

22 Rzeczywiście zwraca uwagę fakt, że w tej muzyce, o tak zdecydowanie murzyńskim rodowodzie, tak wielu mistrzów gatunku (takich jak Krzysztof Komeda, Tomasz Stańko, Zbigniew Namysłowski, Michał Urbaniak, Urszula Dudziak), wywodzi się z jednej, niewielkiej europejskiej narodowości.

23 A. Osiecka: *Szpetni czterdziestoletni*, s. 86.

24 K. Kwiatkowska, M. Gawęcki: *Tyrmand i Ameryka*, ss. 83-5.

25 L. Tyrmand: *Filip*. Londyn 1980, s.150.

26 Warto nadmienić, że Tyrmand rozważał w *Dzienniku 1954* (s.316) na ile możliwe jest "wypięcie się na Polskę" i jej literaturę, a narrator *Filipa* wypowiada w pewnym miejscu, choć w nieco innym kontekście, tezę o "głupawej literaturze narodowej" (s.117) .

27 L. Tyrmand: *Zły*. Warszawa 1990, s. 533.

28 L. Tyrmand: *Życie towarzyskie i uczuciowe*. Warszawa 1990, s. 330. (Dalej stosuję *Zt*, numer strony).

29 J. Olejniczak: *Tyrmand!*, ss.177-8.

30 K. Kwiatkowska, M. Gawęcki: *Tyrmand i Ameryka*, s. 90.

31 A. Dorobek: *U źródeł nowoczesnej sztuki rockowej: muzyczna psychodelia w wariacie brytyjskim*. "NaGłos" 1995/nr 18-19, s.148.

32 "Robić co do mnie należy". *Z Vaclavem Havlem rozmawia Lou Reed*. "NaGłos" 1995/nr 18-19, s.123.

[33](#) A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975, s.211.

[34](#) A. E. Hotchner: *Blown away*. Warszawa 1992, s. 123.