

Tom 10/2018, ss. 443-455
ISSN 0860-5637
DOI: 10.19251/rtnp/2018.10(16)
www.rtnp.pwsplock.pl

Andrzej Dorobek

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Płocku

**MIĘDZY ENCYKLOPEDYCZNĄ NIEWIEDZĄ
A KOMPETENCJĄ MNIEMANĄ, CZYLI
MANOWCE AKSJOLOGICZNE POLSKIEJ
KRYTYKI PRZEDE WSZYSTKIM ROCKOWEJ**

**Between encyclopedic ignorance and competence supposed:
axiological cul-de-sacs of polish rock journalism (in the wider
context of musical criticism)**

Abstract:

After initial observations concerning the necessity of axiological assessments (value judgements) in the work of any critic or musical journalist seriously treating his profession, we shall attempt to establish to what extent these judgements are to be found in Polish rock journalism (with necessary references to jazz or classical music criticism). As shall be seen, using the term „axiological assessment” in an academically serious manner is virtually impossible in this field – considering that, in their value judgements, the so called Polish rock critics generally assume either the perspective of „encyclopedic” objectivism that efficiently prevents any attempts at axiological classification, or the stance of naive subjectivism that implies the lack of any musicological competence whatsoever and results in writing about the purely emotional, if not physiological reactions of a journalist/critic to the music under discussion rather than about the music itself. Separate attention shall be

devoted to the critical „competence supposed” that is generally exemplified by formulating value judgements by the authors who lack the sufficient knowledge of the essence and/or possible contexts of the musical matter in question. In conclusion, we shall attempt to identify the basic conditions of axiological consciousness that any reliable journalist/critic should fulfill.

Key words: rock criticism journalism subjectivism objectivism incompetence media

Abstrakt:

Po wstępnych uwagach na temat niezbędności refleksji aksjologicznej w pracy krytyka poważnie traktującego swą profesję, podejmiemy tu próbę oceny, jak dalece owa refleksja jest obecna w rodzimej krytyce rockowej – z niezbędnymi odniesieniami do publicystyki poświęconej jazzowi, a nawet muzyce klasycznej. Jak się okaże, pojęcia owej refleksji w danym odniesieniu trudno używać w sposób poważny – zważywszy, że optyka, w jakiej tak zwani rodzimi krytycy postrzegają omawiane produkcje muzyczne, określona jest zasadniczo albo przez „encyklopedyczny” obiektywizm, skutecznie zapobiegający wszelkim próbom wartościującej hierarchizacji, albo przez naiwny subiektywizm, implikujący brak realnych kompetencji muzykoznawczych i wyrażający się w pisaniu nie tyle o muzyce, ile o ewokowanych przez nią reakcjach piszącego, rozumianych raczej w irracjonalny sposób uczuciowy czy wręcz fizjologiczny niż intelektualny – albo wreszcie przez kompetencję mniemaną, która znajduje wyraz w formułowaniu osądów, także wartościujących, na podstawie wiedzy w najlepszym razie niepełnej. W konkluzji spróbujemy przedstawić warunki minimum, jakie aksjologicznie świadomy publicysta powinien spełniać.

Słowa kluczowe: rock, krytyka, dziennikarstwo, subiektywizm, obiektywizm, niekompetencja, media

Andrzej Chłopecki, wybitny polski muzykolog, nie lubił pono, gdy nazywano go „dziennikarzem muzycznym”. Postrzegał bowiem siebie jako „krytyka muzycznego”¹, którego głównym zadaniem jest – zgodnie ze starogrecką etymologią słowa „krytyk” – „osądzanie”, co w sferze jego zainteresowań zawodowych jest godne uznania, czyli, mówiąc bardziej

¹ Por. D. Cichy, *Chłopecki na głosy*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 9, s. 22.

konkretnie, „oddzielanie” ziarna od plew. Wynikałoby stąd, że rola krytyka polega w istotnej mierze na wartościowaniu zjawisk muzycznych – z czym wiąże się bezpośrednio „konieczność gruntownej edukacji osoby wykonującej ten zawód”².

Z imperatywem tym trudno się nie zgodzić. Równie trudno jednak zrozumieć, dlaczego od obowiązku hierarchizacji aksjologicznej opisywanej czy prezentowanej muzyki, tudzież od obowiązku posiadania wystarczającej wiedzy na jej temat mieliby być zwolnieni „dziennikarze muzyczni”, obsługujący wszak znacznie szersze gremia odbiorcze. Recenzując płyty czy koncerty w prasie albo wybierając utwory do prezentacji radiowej bądź telewizyjnej, nie mogą oni przecież nie kierować się jakimiś kryteriami wartościującymi – w drugim wypadku głównie w programach autorskich. Potrafią też mieć prawdziwe sukcesy w dziele promowania kompozycji oraz wykonań prawdziwie wybitnych: by wspomnieć tylko audycje Jana Webera z cyklu „Reminiscencje muzyczne” (emitowane w Programie III PR, od początku lat 1970 do przedwczesnej śmierci autora w 1992 roku), oryginalnie przedstawiające sztukę interpretacji pianistycznej z kręgu muzyki nieprecyzyjnie określanej mianem „poważna”. Albo ‘Rewię piosenek’ Lucjana Kydryńskiego (Program I PR, 1955-1981), kompetentnie, a przystępnie przybliżającą, tak zwanemu przeciętnemu słuchaczowi, różne odmiany współczesnej muzyki rozrywkowej, a nawet jazzowej.

Gdybyśmy jednak zstąpili z wyżyn reprezentowanych przez wspomnianych właśnie tytanów dziennikarstwa muzycznego – jeśli nie wręcz preceptorów w niełatwej sztuce inteligentnego odbioru sztuki dźwięków³ – aby, w kwestii poważnie rozumianych kryteriów aksjologicznych, wysondować na przykład popularnych prezenterów muzycznych Programu III PR, od Wojciecha Manna, przez Marka Niedźwieckiego, Piotra Kackowskiego, po nieżyjącego, od 18 lat, Tomasza Beksińskiego (w większości będących też dziennikarzami prasowymi), prawdopodobnie za każdym

² Ibidem.

³ Można tu jeszcze dodać „Trzy kwadransy jazzu”, prowadzone zasadniczo przez imponującego znawstwem materii muzycznej i talentem gawędziarskim Jana Ptaszyna Wróblewskiego (Program III PR, od stycznia 1970 do dziś).

razem otrzymalibyśmy odpowiedź analogiczną do tej, której bohater Różewiczowskiej *Kartoteki* udzielił dziennikarzowi na pytanie nieco zbliżone. Jego replika brzmiała bowiem: „Kto ma o piątej rano poglądy polityczne?”⁴.

Zaznaczmy, że chodzi tu o dziennikarzy odpowiedzialnych za prestiżowe audycje autorskie, których status winien, logicznym sposobem, obligować ich do namysłu aksjologicznego nad odpowiednim doбором treści muzycznych. Namysłu z natury rzeczy niedostępnego medialnym wyrobnikom z radiostacji komercyjnych, w zakresie obowiązków zawodowych, mającym bezrefleksyjne lansowanie muzyki *jakiegokolwiek*. Aby jednak wyjaśnić, dlaczego w audycjach z cyklu „Romantycy muzyki rockowej” (Program II PR, 1985-1990) Tomasz Beksiński z równym entuzjazmem zapowiadał istotnie wartościowe utwory zespołu Bauhaus i żałośnie wtórne, a pretensjonalne produkcje Sisters of Mercy, a Piotr Kaczkowski w popularnym „Mini-maxie” (Program III PR, od 1968 roku do dziś) wytrwale lansował muzykę okazjonalnie interesującą (Wishbone Ash, Budgie) kosztem prawdziwie wybitnej (Soft Machine, Henry Cow), będziemy musieli wejrzeć głębiej w przyczyny aksjologicznego niedowładu rodzimego dziennikarstwa muzycznego, w obszarze przede wszystkim rockowym. Pominiemy przy tym przypadki ekstremalne: kiedy to wszelka czytelna refleksja wartościująca zostaje zmarginalizowana, jeśli wręcz nie wyeliminowana, przez egzaltowany, pseudopoetycki słowotok⁵ albo też kiedy niedostatek władzy autora nad składnią i stylistyką języka ojczystego sprawia, że owej refleksji można się jedynie domyślać⁶.

Punktem wyjścia będzie tutaj dla nas diagnoza stanu tak zwanej krytyki rockowej w Polsce, sformułowana ponad trzy dekady temu, lecz nadal

⁴ T. Różewicz, *Kartoteka* [w:] *Antologia dramatu*, red. J. Koenig. T. 1. Warszawa 1976, s. 402.

⁵ Jak w recenzji (?) jednego z koncertów warszawskiego festiwalu *Chopin i jego Europa* w sierpniu 2017 roku, gdzie znalazło się miejsce nawet na cytaty z poezji Emily Dickinson, podczas gdy zabrakło go na dokładną identyfikację Schubertowskiego kwartetu, który, za sprawą interpretacji Belcea Quartet, wspomnianą egzaltację wywołał – patrz K. Kolinek-Siechowicz, *Skąd spogląda Śmierć...*, „Ruch Muzyczny 2017, nr 9, s. 50.

⁶ Patrz B. Siegel, *Brainfeeder Showcase „JAZZ FORUM” 2017*, nr 7-8, s. 39, gdzie czytamy między innymi: „Wydany w 2015 „You’re Dead!” doskonale odzwierciedlił współczesne pop-kulturowe trendy, pełne remiksów, skupione wokół rzeczy szybkich i bardzo intensywnych”.

do pewnego stopnia aktualna: „Kto uważany jest za eksperta w dziedzinie muzyki rockowej? Obok tych, którzy mają stały dostęp do zachodnich nowości płytowych, także wszyscy gromadzący informacje o zespołach, dyskografie, listy przebojów itp. Krytyka oceniająca rock, jako problem muzyczny w ogóle, u nas nie istnieje”⁷. W rzeczy samej: mimo powstania wolnego, dość dynamicznego rynku muzycznego w sensie impresaryjnym, medialnym czy wydawniczym za czasów III RP, jego dziennikarska nadbudowa w istotnej mierze pozostała domeną domorosłych „ekspertów”, pozbawionych potrzeby zdobywania postulowanej przez Chłopeckiego „gruntownej wiedzy” we własnej dziedzinie. Ten stan rzeczy przekłada się zaś w naturalny sposób na jakość dyskursu prezenterckiego czy krytycznego, szczególnie wątpliwego właśnie w aspekcie aksjologicznym. Pod względem ilościowym dyskurs ten zdominowany jest bowiem przez radykalny, chwilami wręcz wyzywający subiektywizm, którego szczególnie celnym przykładem w skali międzynarodowej pozostaje pochodząca z 1970 roku opinia recenzenta prestiżowego amerykańskiego magazynu *Rolling Stone* w kwestii debiutanckiego albumu brytyjskiej grupy hardrockowej Uriah Heep. Stwierdził on tam mianowicie: „Jeśli ten zespół kiedykolwiek odniesie sukces, będę musiał popełnić samobójstwo [...] Już od pierwszego dźwięku wiadomo, że nie chce się tego dalej słuchać”⁸, racjonalnych argumentów na rzecz tak bezkompromisowej, także w sensie aksjologicznym, deklaracji de facto nie przedstawiając. Można zatem tylko domniemywać, jak postąpił, gdy wiadomy zespół, dołączywszy 3 lata później do światowej elity hard rocka, przedrukował ów kuriozalny passus na okładce bestsellerowego albumu *Uriah Heep Live*.

W prasie polskiej tylko trochę mniej bezceremonialnie poczynął sobie na przykład Roman Rogowiecki na łamach *Non Stopu*, w miejsce jakkolwiek bądź uargumentowanej oceny wartości jednej z płyt brytyjskiej grupy reggae-rockowej UB 40, oferując czytelnikom taki oto wgląd we

⁷ J. Mechanisz, *Bez odpowiedzi*, „Magazyn Muzyczny Jazz” 1983, nr 2, s. 2.

⁸ Cyt. wg D. Wells, *Komentarz do antologii „I’m A Freak, Baby... A Journey Through The British Heavy Psych And Hard Rock Underground Scene”*. Grapefruit Records. 2016. CD, s. 27; przekład AD.

własną prywatność: „Sprawdziłem, że przy *Labour of Love* znakomicie rozmawia się ze znajomymi (popijając oczywiście gustownego drinka), jak również wykonuje każdą, choćby najbardziej prozaiczną czynność w domu⁹. Zdawać by się mogło, że recenzent jakiegokolwiek płyty podczas jej słuchania winien koncentrować się przede wszystkim (wyłącznie?) na jej zawartości muzycznej – autor jednak konsekwentnie zmierza dalej ku subiektywizmowi radykalnemu w wariacie niemal fizjologicznym, wyznając czytelnikowi, iż „nowa wersja „Red, Red Wine” N. Diamonda [...] czy „She Caught the Train” Mansono [...] dosłownie rzuciły mnie na kolana”¹⁰. Jeszcze dalej w tym ryzykownym kierunku posuwa się wm, czyli Wojciech Mann, ówczesny redaktor naczelny tego pisma, w recenzji albumu Roberta Planta *Shaken’ n’ Stirred* (jeśli do miana recenzji kwalifikuje się wypowiedź pozbawiona wszelkich informacji w kwestii stylu, brzmienia, produkcji fonograficznej, nazwisk muzyków, a nawet tytułów utworów). Oświadcza on mianowicie, bez jakichkolwiek uzasadnień, że „płyta jest nudna jak flaki z olejem i że chce mi się wymiotować jak jej słucham”¹¹. Subiektywizmu tak niesmacznego w fizjologicznej dosłowności i arogancją gołosłowności nie mógł chyba przewidzieć nieodżałowany Andrzej Trzaskowski, w jakże celnej polemice z dziennikarzem Polskiego Radia

⁹ R. Rogowiecki, *Recenzja płyty „Labour of Love” zespołu UB 40, „Non Stop” 1984, nr 2, s. 28*. Gwoli właściwego wyważenia akcentów, należy dodać, że w analogicznym konfesjonalizmie recenzenckim dalej wręcz posunął się jeden ze współpracowników znacznie bardziej poważnego „Ruchu Muzycznego”, uznając za stosowne powiadomić czytelnika o swych skłonnościach do konsumpcji wysokowej, przy okazji relacji z paryskich koncertów Orkiestry Teatru Maryjskiego w repertuarze Szostakowiczowskim, w pierwszych dniach grudnia 2013 roku (S. Suchora, *Trzy dni z Szostakowiczem, „Ruch Muzyczny” 2017, nr 1, s. 63*). Nie powinno to może zresztą nadmiernie dziwić w czasach, gdy na tych wiarygodnych ongiś łamach zdarzają się nawet ewidentne lapsusy faktograficzne – by wspomnieć tylko przypisanie tak, zdawałoby się, znanemu twórcy, jak Orlando di Lasso, narodowości włoskiej [*sic!*] przez obecnego redaktora naczelnego tego pisma, w relacji z pierwszej edycji Kromer Festival w Bieczu, od 13 do 16 sierpnia 2015 roku (T. Cyz, *Od średniowiecza do Haydna, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 9, s. 60*).

¹⁰ R. Rogowiecki, op. cit., s. 28.

¹¹ wm (Wojciech Mann), *Recenzja płyty „Shaken’ n’ Stirred” Roberta Planta, „Non Stop” 1985, nr 8, s. 28*. Interpunkcja i gramatyka w powyższym cytacie dokładnie taka jak w oryginale.

Szczecin, gustującym w „bardzo przyjemnych riffach”¹² czy analogicznym, mimo wszystko bardziej powściągliwym pustostłowi.

Rzeczony subiektywizm częściej przybiera bowiem formę względnie umiarkowaną – o czym świadczyłyby właśnie (nad)używanie przymiotnika „przyjemny” w funkcji pozornie wartościującej. Odnosi się on przecież do fizjologicznych de facto odczuć recenzenta podczas słuchania muzyki, a nie do muzyki jako takiej – czego nie są do końca świadomi nawet redaktorzy *Ruchu Muzycznego*, gdzie za szczęśliwych czasów Ludwika Erhardta podobne lapsusy raczej się nie zdarzały, a gdzie obecnie czytamy na przykład, że utwory zaprezentowane przez Capellę Cracoviensis, 1 września 2015 roku, w Krakowie były „z pozoru lekkie, przyjemne w odbiorze”¹³. Bywa też artykułowany z nieco pensjonarską egzaltacją i w manierze „poetycko” niejasnej: patrz choćby wynurzenia na temat wrocławskiego występu Chick Corea Elektric Band, w czerwcu 2017 roku, głównie zaś basisty Johna Pattituciego, który, jak wyjawia autorka, „skrada moje serce zaskakującą za każdym razem improwizacją w jego ulubionych górnych partiach sześciostunowego kameleona, którego tylko on potrafi ujarzmić”¹⁴. Zdarza się wreszcie, że otrzymuje wyraz stosunkowo zwięzły i, zdawałoby się, rzeczowy: na przykład u Tomasza Beksińskiego, który – czy to w komentarzach radiowych, czy w rozmowach prywatnych – nieodmiennie określał płyty swego ulubionego Barclay James Harvest jako „świetne” (niezależnie od stopnia artystycznej nijakości, większej części, obfitej dyskografii tej grupy).

Ten ostatni przypadek jest znamieny o tyle, że dobrze ilustruje typowe dla dyskursu subiektywistycznego zafałszowanie pojęć regularnie, a zasadnie używanych przy okazji osądów aksjologicznych. Otóż, w ramach owego dyskursu, tylko z pozoru odnoszą się one do omawianej materii muzycznej, której od strony warsztatowej, formalnej czy estetycznej wypowiadający się częstokroć nie jest w stanie kompetentnie ocenić. Określając

¹² A. Trzaskowski, *Burza w łyżce wody*, „JAZZ FORUM” 1983, nr 1, s. 34.

¹³ M. Partyk, *Barok nieco rozmyty*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 10, s. 66.

¹⁴ M. Okrój, *Chick Corea Elektric Band*, „JAZZ FORUM” 2017, nr 9, s. 6. Interpunkcja i gramatyka w powyższym cytacie dokładnie taka jak w oryginale.

dany utwór jako „świąteczny”, ma on raczej na myśli współbrzmienie tego utworu – głównie w sensie tak zwanego klimatu wyrazowego – z własną dyspozycją emocjonalną. Stwierdziwszy, że owo współbrzmienie jest faktem, na ogół akceptuje on danego wykonawcę in extenso – z oczywistą szkodą dla swej medialnej „trzódki”, częstokroć obdarzającej medialnych „pasterzy” nadmiarem zaufania za niewspółmierną zgoła cenę niemożności postrzegania muzyki przez pryzmat własnych hierarchii aksjologicznych, których każdy myślący, a wrażliwy słuchacz winien się z czasem dopracować¹⁵. Bo też rodzime radio rockowe nigdy nie miało swych Weberów czy Ptaszynów-Wróblewskich, których, podkreślmy raz jeszcze, kapitalną zasługą było – w drugim wypadku jest nadal – otwieranie nieprzygotowanego na ogół słuchacza na wartości immanentnie tkwiące w samej muzyce czy różnych jej interpretacjach. Wszak akcentowanie owych wartości dokonywało/dokonyuje się u nich poniekąd na zasadzie „ejdetycznej”, zgodnie z fenomenologicznym podejściem Husserla czy Ingardena – albowiem tylko w tym rozumieniu, zgodnie z grecką etymologią przymiotnika „ejdetyczny”, odnoszącym się do „istoty rzeczy”, rozważania na temat dzieł i produkcji muzycznych, literackich czy w szerokim znaczeniu artystycznych mogą mieć jakikolwiek intersubiektywny sens.

Z dotychczasowego wywodu można by zatem wnosić, że naturalnym antidotum na patologię wartościowania (?) muzyki w kategoriach subiektywizmu estetycznego – w postaci, jak widzieliśmy na ogół dość trywialnej – winno być podejście obiektywistyczne: bardziej, zdawać by się mogło, łaskawe dla dzieła muzycznego we wspomnianym właśnie aspekcie immanentnym (ejdetycznym). Jak się jednak przekonamy, jest to w istocie rzeczy pobożne życzenie: przynajmniej w odniesieniu do rodzimej publicystyki przede wszystkim rockowej.

¹⁵ Ponuro wymowne są tu liczne, na ogół pozbawione jakiegokolwiek krytycyzmu wypowiedzi fanów radiowych produkcji Beksińskiego, pojawiające się na różnych forach internetowych po jego śmierci i świadczące, zarówno o duchowym osieroceniu rzeczony „trzódki”, jak i o tym, że jej naturalnym spoiwem była nie tyle muzyka (o wartości raczej dyskusyjnej: patrz *Lacrimosa albo The Legendary Pink Dots*, op. cit.), ile uczestnictwo w swoistych obrzędach medialnej grozy, zainspirowanych częstokroć filmowymi horrorami klasy B i stanowiących, tym sposobem, coś na kształt projekcji samobójczych obsesji ich reżysera.

Głównym przedstawicielem obiektywizmu na jej gruncie – jeśli pojęcie „obiektywizmu” zawężymy do „encyklopedycznej” pasji gromadzenia faktów i fakcików à propos artystów z obszaru muzyki zwanej, niezbyt ściśle, popularną albo nawet rozrywkową, od Tadeusza Nalepy po Tadeusza Woźniakowskiego – jest od lat Dariusz Michalski, redaktor i główny autor najbardziej okazałego na polskim rynku dzieła poświęconego tej tematyce, czyli pięciotomowego wydawnictwa *Lekka muza*. Zważywszy na monumentalne rozmiary i faktograficzną pasję Michalskiego, jest ono niewątpliwie kopalnią informacji – tyle tylko, że czasami nieuporządkowanej (teksty o Brassensie i Brelu w tomie pierwszym i czwartym oraz o „festiwalu w Woodstock” – w drugim i piątym są bez mała identyczne) albo nierzetelnej, jeśli nie wręcz bzdurnej (na stronie 195 tomu piątego okazuje się, że „Mull Of Kintyre”, do dziś znany przebój Paula McCartneya i The Wings z 1977 roku, mieli już w repertuarze nieistniejący wtedy od lat siedmiu The Beatles). Co zaś gorsza, z owego zalewu faktografii nie wynika żaden uporządkowany czy, tym bardziej, czytelnie w sensie aksjologicznym zhierarchizowany obraz rocka w szerszym kontekście muzyki „popularnej”. Skoro bowiem autor beztrąsko zestawia ze sobą artystów tak różnych, jak eksplorujące pogranicze elektronicznej awangardy i progresywnego acid rocka zespoły Can i Amon Duul II, jazzrockowy Passport czy specjalizujący się w dyskotekowej tandecie duet Modern Talking – za kryterium przyjąwszy... popularność, mierzoną bieżącymi notowaniami płytowych bestsellerów. Kryterium, które z natury rzeczy nie może mieć odniesienia do, najłagodniej mówiąc, trudno przyswajalnych dla tak zwanego przeciętnego słuchacza propozycji dwóch pierwszych z wymienionych zespołów.

Jak widać zatem, „fizjologiczny” subiektywizm znajduje tu dialektyczne niejako dopełnienie – „encyklopedystyczny” obiektywizm okazuje się bowiem drugą zasadniczą odmianą optyki krytyczno-muzycznej¹⁶ o charakterze „nieejdetycznym”, w wypadku redaktora Michalskiego obciążoną brakiem jakiegokolwiek nadrzędnej logiki merytorycznej, w mozolnym

¹⁶ Ujmując rzecz mocno na wyrost.

eksponowaniu przekłamanych niejednokrotnie faktów i fackików (zgodnie z tasiemcowym aforyzmem Franka Zappy, że „informacja nie jest wiedzą, wiedza nie jest mądrością” etc.), Nie koniec to wszakże naszych peregrynacji po aksjologicznych manowcach rodzimej publicystyki przede wszystkim rockowej – do rozpoznania pozostał bowiem ich najmniej chyba oczywisty i najrzadziej penetrowany rejon, który postanowiliśmy niniejszym nazwać obszarem kompetencji mniemanej, w najlepszym zaś razie niepełnej. Adekwatnej egzemplifikacji dostarczy nam, w tym względzie, pierwsze wydanie *Rock Encyklopedii* Wiesława Weissa: dzieła nieporównanie bardziej rzetelnego niż przywołany wyżej pięcioksiąg, a na gruncie rodzimym pionierskiego i doprawdy niezbędnego, niepozbowionego wszakże niedociągnięć, które dałoby się zinterpretować właśnie w kategoriach kompetencji niepełnej.

Z hasła poświęconego Fairport Convention, najważniejszemu brytyjskiemu zespołowi folk-rockowemu lat 1960-1970, dowiadujemy się zatem, że jego wybitnym osiągnięciem był ambitnie pomyślany album fabularny „*Babbacombe*” Lee (1971). Stwierdzenie to, samo w sobie zasadne, byłoby de facto równoważne uwadze, że wybitnym osiągnięciem twórczym Beethovena jest *VIII Symfonia* – zamieszczonej w tekście, w którym nie wyróżniono by w ten sposób *Symfonii III, V* albo *IX*. Bo też redaktor Weiss, skrupulatnie uwzględniający w nocy dyskograficznej wszystkie wydane do początku lat 1990, płyty Fairport Convention, nie zaznaczył w tekście głównym, iż za koronę twórczości tej grupy powszechnie uważa się trzy istotnie wspaniałe albumy z 1969 roku [*sic!*], czyli *What We Did On Our Holidays*, *Unhalfbricking* i *Liege And Lief*. Nie jest oczywiście wykluczone, że, opracowując pierwsze wydanie swego dzieła w warunkach peerełowskiego niedoboru, do owych płyt po prostu nie dotarł na czas. Każde wiarygodne anglojęzyczne kompendium, encyklopedia czy opracowanie monograficzne – z którymi, jako pierwszy polski encyklopedysta rockowy, w pewnym wymiarze powinien czy wręcz musiał się zapoznać – niechybnie zasugerowałyby mu jednak, jak w rzeczonym tekście należycie rozłożyć akcenty wartościujące.

Zbliżając się do konkluzji niniejszego wywodu, podkreślmy, że subiektywizm nie zawsze musi polegać na tak żenującym, aksjologicznej (i nie tylko) materii, pomieszaniu, jak w powyższych przykładach: patrz teksty Leopolda Tyrmanda o tematyce jazzowej, niezbyt wyważone w sensie merytorycznym, lecz nieodmiennie fascynujące jako zapis epokowej wręcz przygody, jaką dla tego wybitnie wrażliwego i utalentowanego autora i jego pokolenia okazał się jazz wraz ze swą socjokulturową otoczką. Podobnie „encyklopedystyczny” obiektywizm niekoniecznie musi się wyrażać przez mechaniczne, bezrefleksyjne zlepki pseudofaktów i falcików, pozostawiające w głowie czytelnika, w najlepszym razie, czczy szum informacyjny: patrz rockowe encyklopedie Wiesława Weissa, mimo rozmaitych braków i niedociągnięć na pewno na swój sposób wartościowe i potrzebne. W każdym razie dopiero z perspektywy „bruku”, po którym do tej pory stąpaliśmy, możemy niniejszym podjąć próbę określenia warunków minimum, jakie aksjologicznie świadomy publicysta powinien spełniać.

Podjęciu obiektywistycznemu zawdzięczałby on głównie szacunek dla faktów: traktowanych nie jako wyabsolutyzowana wartość sama w sobie, lecz jako arsenał egzemplifikacyjny, niezbędny do uzasadnienia ocen czy poglądów autora. Te zaś z konieczności byłyby formułowane z perspektywy jednostkowej, czyli subiektywnej – zarazem jednak z dala od wynaturzeń subiektywizmu naiwnego, a tym bardziej fizjologicznego, musiałyby bowiem być przekonująco wyeksplikowane i uargumentowane.

Kompetencje rzeczonoego krytyka nie ograniczałyby się oczywiście do kwestii ściśle muzycznych. Dobra znajomość form, faktur czy też niuansów aranżacyjnych, artykulacyjnych etc. jest bowiem zaledwie warunkiem wstępnym rzetelnego uprawiania publicystyki, która w danym wypadku ma wymiar de facto interdyscyplinarny. Ze szczególną wyrazistością uwidoczni się on właśnie w odniesieniu do twórczości rockowej, która, niezależnie od okazjonalnych ambicji „wysokoartystycznych”, zawsze była mocno uwarunkowana socjokulturowo czy wręcz socjopolitycznie – wyraża się zaś głównie przez formę piosenki. Stąd też krytyk miarodajnie wypowiadający się o tej twórczości, winien mieć należyte rozeznanie w jej wspomnianych właśnie kontekstach, a umiejętność analizy muzycznej łączyć na

przykład ze zdolnością do interpretacji literackiej (ważnej choćby à propos tekstów Jima Morrisona z The Doors, pobrzmiewających nie tylko retoryką hipisowską, częstokroć ironicznie przetransponowaną, ale i odniesieniami do Blake' a czy Rimbauda). Winien zatem uprawiać swą profesję na przeciągach świata kultury – jak można by rozszerzyć znany cytat z jednego z najwybitniejszych poetów rodzimych – idąc poniekąd w ślady intelektualistów i eseistów spod znaku filozoficznej szkoły frankfurckiej, przede wszystkim chyba Theodora Wiesengrunda Adorno i Waltera Benjamina.

Bibliografia

- Cichy Daniel, *Chłopecki na głosy*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 9.
- Cyz Tomasz, *Od średniowiecza do Haydna*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 9.
- Kolinek-Siechowicz Karolina, *Skąd spogląda Śmierć...*, „Ruch Muzyczny” 2017, nr 9.
- Mechanisz Janusz, *Bez odpowiedzi*, „Magazyn Muzyczny Jazz” 1983, nr 2.
- Lekka muza*, t. 1, *Cały ten jazz*, red. D. Michalski. Warszawa 1990.
- Lekka muza*, t. 2: *Rock przez cały rok*, red. D. Michalski. Warszawa 1990.
- Lekka muza*, t. 4: *Z piosenką dookoła świata*, red. D. Michalski. Warszawa 1990.
- Lekka muza*, t. 5: *Za kulisami przeboju*, red. D. Michalski. Warszawa 1990.
- Okrój Monika, *Chick Corea Elektric Band* „JAZZ FORUM” 2017, nr 9.
- Partyk Monika, *Barok nieco rozmyty*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 10.
- Rogowiecki Roman, *Recenzja płyty „Labur of Love” zespołu UB 40*, „Non Stop” 1984, nr 2.
- Różewicz Tadeusz, *Kartoteka [w:] Antologia dramatu*, red. Jerzy Koenig. T. 1. Warszawa 1976.
- Siegel Barnaba, *Brainfeeder Showcase* „JAZZ FORUM” 2017, nr 7-8.
- Suchora Stanisław, *Trzy dni z Szostakowiczem*, „Ruch Muzyczny” 2017, nr 1.
- Trzaskowski Andrzej, *Burza w łyżce wody*, „JAZZ FORUM” 1983, nr 1.
- Weiss Wiesław, (współaut. Roman Rogowiecki). *Rock Encyklopedia*. Warszawa 1991.