

MICHAŁ NOSZCZYK

JAK WYGLĄDA MUZYKA?

UWAGI PRZY PRZY OKAZJI *TRUE BLUE* TINA BROOKSA

Zagadnienie tyżące wiedzy o tym, czy rzeczy istnieją w sposób rzeczywisty poza nami i takie, jakimi my je widzimy, jest całkowicie pozbawione sensu... Zagadnienie to jest niemal równie niedorzeczne, jak zadawanie sobie pytania, czy błękit jest naprawdę, obiektywnie błękitny.

Georg Christoph Lichtenberg

Zwłaszcza po takim wstępie, pytanie, jak wygląda muzyka, wydaje się jeszcze bardziej nonsensowne niż to, czy muzyka znaczy?

1. Kwestię, czy muzyka znaczy, od lat stawia zarówno teoria muzyki, filozofia, jak i – niepozbowieni teoretycznej dociekliwości – kompozytorzy. Najbliższe wymogom racjonalności wydają się (jak zwykle) antynomiczne odpowiedzi:

– muzyka nie znaczy nic, muzyka jest asemantyczna

– muzyka znaczy tak zawile, tak nieokreślenie, tak wieloznacznie (jeśli nie jest asemantyczna, to z pewnością jest polisemantyczna), że musi odsyłać do jakiejś fundamentalnej, zasadniczej tajemnicy: nie darmo Nietzsche z muzyki wyprowadzał narodziny tragedii. A potem już opowiadał tylko o degrengoladzie i upadku.

George Steiner w książce poświęconej perypetiom sensu, poszukiwaniu Boga (tak!) i transcendencji w erze (dwudziestowiecznej, zwłaszcza) deontologizacji prawdy i pewności, pisał:

Muzyka jest ostateczną materializacją tego wszystkiego, co usiłowałam zasugerować na temat rzeczywistej obecności w znaczeniu, wówczas gdy obecności tej nie sposób ani ukazać analitycznie, ani sparafrazować. Muzyka wnosi do naszego codziennego życia bezpośrednie spotkanie z logiką sensu innego niż sens rozumu. Jest to bez wątpienia najprawdziwsze ze znanych nam określeń logiki aktywnej w źródłach istnienia, logiki tworzącej żywotne dla nas formy. Muzyka celebryje tajemnicę przeżywania transcendencji.¹

2. Może jednak *tertium datur*? Może muzyka jest zmaterializowanym (tak, ta tajemnica da się zmierzyć, zapisać, zdigitalizować) marzeniem Barthesa (np. z *Imperium znaków*) o znakach odsyłających (tylko) do samych siebie, na siebie same wyłącznie wskazujących. Ale, z drugiej strony (marzenia; poza metaforą), tego rodzaju znaki wydają się zwyczajnie niemożliwe, niemożliwą jest chyba też informacja (Zofia Lissa mówi np. o zawartości informacyjnej muzyki²) informująca o samej sobie, bo przecież byłaby doskonała, absolutnie redundantna (a więc „antyinformacyjna”).

3. Z jeszcze innej strony (dużo jest „drugich stron” i dużo cudzysłówów trzeba używać, kiedy próbuje się mówić o muzyce), trudno zaprzeczyć (społecznym i powszech-

¹ G. Steiner: *Rzeczywiste obecności*. Przeł. O. Kubińska. Gdańsk 1997, s. 179.

² Por. Z. Lissa: *O tzw. rozumieniu muzyki*; w: [też] *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975.

nym, raczej) praktykom „semantyzowania” muzyki, wynajdywania w niej, czy też nakładania na nią, różnorodnych, rozległych, raz mniej, raz bardziej konkretnych znaczeń i sensów „pozamuzycznych”: emocjonalnych (zwłaszcza), egzystencjalnych (równie często), ideologicznych, filozoficznych itd. itp. By nie wspomnieć – o funkcjach, i sensach – obrzędowych.

4. Jeśli chodzi o tego rodzaju procesy semantyzacji, bardzo istotną rolę – tutaj teoretycy wydają się być zgodni – odgrywają wartości czy kategorie wobec muzyki heterogeniczne. Szczególna rola w nadawaniu czy wynajdywaniu znaczeń znaków muzycznych przypada znakom werbalnym. Nie tylko dlatego, że znaczenie, rozumienie trzeba jakoś wypowiedzieć, opisać, omówić, nie tylko dlatego, że muzyki się nie tylko słucha ale także o niej mówi; przede wszystkim z tego powodu, iż utwory muzyczne (także należące do muzyki „absolutną” zwanej, tzn. nie-programowej i nie-wokalnej) mają swoje – werbalne – tytuły. Tytuł zaś (zwłaszcza nie-gatunkowy) jest – drugie miejsce prawie powszechnej zgody w refleksji nad znaczeniem w muzyce – pierwszym, i bardzo mocnym, „impulsem” semantyzacji.

5. Oczywiście, tytuł (zgodnie z rozsądnymi spostrzeżeniami semiotyków) da się – jako ramę – poza utwór, częściowo (ale tylko częściowo, w tym tkwi najistotniejsza wartość semiotycznego rozumienia „ramy”) ekspurgować. Możemy się umówić, że zapominamy o tytule, nie jest jednak pozbawione sensu pytanie, na ile (w takiej sytuacji) potrafimy o nim naprawdę zapomnieć. Z wieloma utworami – zwłaszcza, choć nie tylko, muzycznymi – stykamy się, obcujemy długo (bywa, że zawsze) nie znając tytułu, choć takowy (tytuł) istnieje, więcej, istnieje z suwerennej woli artysty. Zgoda. Czy jednak nasz odbiór dzieła bez (istniejącej), poza (istniejącą) ramą jest odbiorem „właściwym”, takim samym? Ostrzej: czy z całą pewnością mamy do czynienia z tym samym dziełem?

6. Trudno – bez ramy – zawiesić obraz na ścianie; da się to jednak zrobić w wyobraźni. Pewnie inaczej słucha się utworu muzycznego, kiedy zna się tytuł i nie znając jego tytułu; ale przynajmniej od czasów narodzin radia jest to naszym powszechnym, codziennym doświadczeniem („dzięki” radiu wiele utworów muzycznych, również literackich, poznajemy – sytuacja nastrożająca dodatkowych problemów z zakresu teorii odbioru, rozumienia, interpretacji – „od środka”; nie „od kuchni”, nie w jakiejś ich cudownej „bebechowości”, lecz po prostu fragmentarycznie, nie będąc w stanie domyślić się nawet, w jakim stopniu są już zaawansowane w swym autonomicznym rozwoju).

7. Jeśli tylko potrafimy zachować stosowny umiar, możemy w tym miejscu poczynić refleksję, że to – tak! – kolejny przyczynek do przygodności, czy – mniej patetycznie – przypadkowości lektury (odbioru). Może nawet szerzej: przygodności sztuki i... życia.

8. Bez ramy, bez opakowania – (semiotyczna) rama, tytuł również, jest (między innymi) rodzajem opakowania – trudno sprzedać cokolwiek. Formuła *Msza koronacyjna* nie tylko wpisuje utwór w określoną tradycję gatunkową; a więc (przynajmniej wedle Lissy) semantyzuje muzykę, „wstępnie” (i mocno) umożliwia jej rozumienie (... *o ile zrozumienie ma dojść do skutku, styl komunikatu musi natrafić na odpowiadający mu system przedstawieniowy u odbiorcy. Znajomość konwencji zakłada istnienie u odbiorcy określonego systemu oczekiwań, które znajdują swoje potwierdzenie w nadchodzących fa-*

zach toku komunikatu. (...) Nie rozumiemy tej muzyki, dla której nie posiadamy we własnej wyobraźni modeli oczekiwania. Im silniejsze są zbieżności między stylem słuchanego utworu a systemem „oczekiwań stylistycznych” słuchacza, tym większy będzie stopień rozumienia utworu.³); formuła *Msza koronacyjna* jest także „gestem” marketingowym, promocyjnym; jeśli spotka się ze zrozumieniem ze strony właściwego adresata, oznacza blichtr i „kasę”.

Co (poza tytułem) było opakowaniem muzyki kiedyś? Świeckie i religijne obrzędy, katedralne wnętrza, pałacowe posadzki, peruki, puder, krochmalone koszule? W co (poza słowami) opakowujemy muzykę dzisiaj? Jakie, i na ile znaczące, ramy (poza werbalnymi) dziś opi(a)sują utwór muzyczny?

9. Dla muzyki jazzowej – bo jazz właśnie jest pre-tekstem dla moich uwag – taką ramę (także semantyzującą; także promocyjną) stanowi pewnie atmosfera jazzowych klubów. Również woda, prochy, papierosy (dziesiątki – nie przesadzam – albumów muzycznych, na okładkach których liderzy pojawiają się z papierosem w ustach albo w dłoni; choćby *Our Man in Paris* Gordona Dextera czy *East of the Sun: The West Coast Sessions* Stana Getza). Seks (kolejna jazzowa rama). Ekstrawaganckie garnitury (Davis), czapeczki (Kenny Garrett). Jakimś opakowaniem jazzu są zapewne także biografie jazzowych muzyków, biografie monstrualnie zdemolowane, tandetnie dramatyczne, niesmaczne (Chet Baker wyfruwający w bezkresną ciszę z okna amsterdamskiego hotelu; Lee Morgan zastrzelony przez zazdrosną konkubinę 19 lutego 1970 roku w nowojorskim klubie Slug’s na oczach publiczności). Nic dziwnego, że „cały ten zgiełk” (*all that jazz*) bardzo często – i minorowo, melancholijnie – myli się nam z życiem.

10. Opakowaniem muzyki bywa (od wielu dziesięcioleci stało się to właściwie normą) również obraz.

11. Jak wygląda muzyka (jazzowa), można się przekonać oglądając bardzo bogate (jeśli nie, gigantyczne) archiwa fotografii jazzowej. Jazz fotografowali tacy mistrzowie jak William Gottlieb, Herman Leonard, Francis Wolf, Dennis Stock; i dzisiaj są fotograficy specjalizujący się w takiej właśnie fotografii (Frank Schemann, Karlheinz Kleuter). Rzecz jasna, powiedzieć można, że te wspaniałe zdjęcia pokazują nie tyle jak wygląda muzyka, lecz jak wyglądają – przy pracy i za kulisami – uprawiający jazz ludzie.

Z drugiej jednak strony, zastanawiam się – co z tego, że przygodnie i bardzo osobiście – na ile fotografia jazzowa (głównie z łamów miesięcznika *Ameryka* z lat sześćdziesiątych) ukształtowała moje oczekiwania wobec jazzu, moje jego (wedle Lissy) rozumienie, na długo przedtem, nim zacząłem jazzu słuchać? I czy mój przypadek na pewno jest szczególny, odosobniony? Zwróćmy uwagę, że także z powodów czysto technicznych (fotografie robione w pomieszczeniach źle oświetlonych, albo o wyłączonym oświetleniu, często z niewygodnej, wymuszonej perspektywy, w karkołomnych planach, na żywo) dynamika (planu, światła, ekspozycji) jest w większości z tych zdjęć (jak w jazzowej muzyce?) wyjątkowa. Może te zdjęcia nie tylko „korespondują” z estetyką jazzu, próbują jej oddać (fotograficzną) sprawiedliwość, ale tę estetykę współ-ustanawiają, przygotowują.

12. Może też wzornictwo jazzowych albumów jest (poza-muzycznym) instrumentem nie tylko – i nie przede wszystkim – promocji i marketingu. Może kwestia „opakowa

³ Ibidem, s.53.

nia” jako ramy dla dzieł różnych sztuk, nie tylko muzyki, wymaga nieco głębszego, nieco subtelniejszego podejścia, niż to, które manifestuje się w dwu skrajnych stanowiskach: w *design-entuzjazmie* („opakowanie czyni produkt”), w *design-sceptycyzmie* („to tylko opakowanie”). Całe armie – lepiej czy gorzej opłacanych – dyletantów i specjalistów od lat, od wieków zajmują się przygotowaniem książek do druku, i to nie tylko pod względem ich językowej czy naukowej poprawności. To wiemy. Wiemy, że ilustracje Andriollego w j a k i ś s p o s ó b ukształtowały rozumienie, odbiór *Pana Tadeusza* przynajmniej w paru pokoleniach, ale na ogólnej wiedzy (że „ktoś” projektuje okładkę, dobiera ilustracje, rozstrzyga o typograficznej szacie książki) oraz na świadomości „jakiegoś” wpływu tych decyzji na tryb lektury nasza wiedza i zainteresowania się kończą. Poważnemu zajęciu się kwestią relacji pomiędzy znaczeniem (także, ale nie tylko, perswazyjnym) szaty edytorskiej dzieła literackiego (literaturę piękną, filozofię, dysertacje naukowe mam na myśli) a znaczeniem samego tekstu nie pomagają działania „rynkowych” hołdodawców, którzy okładkę *Dziennika uwodziciela* zdobią portretem całkowicie roznegliżowanej damy (w innym miejscu użyłbym bardziej soczystego określenia), ale też nie powinny takie sztuczki usprawiedliwiać całkowitego intelektualnego lekceważenia podniesionych wyżej zagadnień.

Zostawmy literaturę (oraz bezpieczne przekonanie, że jedyna rama utworu literackiego – tytuł – ma przynajmniej homogeniczny charakter; tak chce Lissa) na stronie; wróćmy do jazzu.

13. Od kiedy muzykę jazzową rozpowszechnia się (a to już prawie wiek) głównie na płytach, nieodłącznym jej opakowaniem stała się kwadratowa koperta, w której umieszczany jest winylowy albo laserowy krążek. Oczywiście, i na okładkach płyt jazzowych znaleźć można różne cudowności (tego typu, co ilustracja do Kierkegaarda). Rzecz jasna, jest cała masa jazzowych okładek, o których nikt nie pamięta (tak są nijakie), mimo że opa(i)sują słuchane do dziś utwory. Są jednak graficy i producenci (np. Manfred Eicher z ECM i współpracujący z nim projektanci), których znaczenie dla jazzu trudno chyba przecenić. „Minimalistyczne” wzornictwo albumów Keitha Jarretta, Jana Garbarka, Gary’ego Burtona (i całego legionu innych) dla uprawiających różne odmiany nowego (post-bopowego) jazzu zrobiło równie wiele, jak projektanci pracujący na zlecenie Blue Note dla hard-bopu, soul- i funk-jazzu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w erze może najbardziej heroicznym i bezkompromisowym poszukiwań w amerykańskim pop-wzornictwie (i jazzie).

Choćby z tego powodu, że te okładki (nawet najsubtelniejsze) dobitnie anonsowały, jakich treści, wzruszeń, emocji po zapakowanej w nie muzyce z całą pewnością oczekiwać nie należy. Apelowały do określonej estetycznej solidarności i – ostentacyjnie, skutecznie – temperowały inne apetyty.

14. Muzyka i okładka – okładka i muzyka? – od których w moim wypadku wszystko – tzn. zastanawianie się, jak wygląda jazz – wzięło swój początek, nie są ani specjalnie rewolucyjne, ani przebojowe, może nawet trudno byłoby się im wdrapać na top-listy. Ponieważ o muzyce opowiadać jest trudno, spróbuję opowiedzieć o okładce.

Album Tina Brooksa *True Blue* wytwórnia Blue Note wydała po raz pierwszy w 1960 roku. Kwintet (Brooks na saksofonie tenorowym, Freddie Hubbard na trąbce, Sam Jones na kontrabasie, Duke Jordan na fortepianie, Art Taylor na perkusji) nagrał na płycie sześć utworów (z czego dwa w alternatywnych wersjach), zajmujących w sumie około 45 minut. Ponieważ mówimy o epoce przedcyfrowej, okładka albumu (LP) musiała

mieć wymiar 31 x 31 centymetrów. Rewers (to się zmieni, ale musi jeszcze upłynąć parę lat) miał banalnie „techniczny” charakter, dlatego zajmę się tylko frontem:

Znak wytwórni, tytuł płyty (wydrukowany, rzecz jasna, niebieską farbą), nazwisko lidera oraz nazwiska pozostałej czwórki muzyków zmieściły się u samej góry koperty, zajmując jakieś 12% powierzchni. Resztę wypełniają odręcznie nakreślone, mniej więcej tej samej wielkości prostokąty, rozmieszczone w trzech rzędach, każdy po cztery kolumny. Jedenaście prostokątów wypełnionych jest różnymi odcieniami błękitu; dwunasty (drugi od prawej w środkowym rzędzie) wypełnia czarno-biała fotografia Brooksa. Na zdjęciu zmieścił się prawie cały tors artysty i saksofon, który muzyk trzyma oparty o pierś. Twarz saksofonisty została „obcięta” tuż nad brwiami; w ustach – (oczywiście) papieros.

Każdy z dwunastu prostokątów jest „odręcznie”, krótko, u podstawy opisany. Z daleka – albo na płycie kompaktowej, gdzie obraz 2,5 raza mniejszy – podpisy są słabo czytelne. Dla mnie – od kilkunastu lat praktycznie zajmuję się działalnością wydawniczą, drukiem; kolejny przyczynek do przygodności lektury, odbioru – gdyby nie fotografia saksofonisty, ten projekt mógłby uchodzić za jakiś wyimek z „tablicy kolorów podstawowych” (*process colors guide*) albo innego poligraficznego wzornika. We wzornikach podpisy pod kolorami zawierają numery farb, bądź ich procentowe składowe; na płycie treść napisów jest inna (do tego jednak wrócę za chwilę). Za chwilę też zajmę się wieloznacznością tytułu, ale przynajmniej jeden z jego sensów (konotowany na okładce płyty przez kolorowe prostokąty), każe się zastanawiać, *jaki* – trawestując Lichtenberga – *błękit jest naprawdę, obiektywnie błękitny*. Brooks chciałby wiedzieć, który odcień błękitu ma jego muzyka (jeśli to właśnie jest jej kolor, jeśli tak właśnie jego muzyka wygląda); maszyniści („po ludzku”: drukarze; mianem *maszynistów* „w branży” określa się obsługujących maszyny drukarskie), projektanci, wreszcie, klienci i zleceniodawcy jednych i drugich, nie tylko chcą ale powinni wiedzieć (i widzieć) jak – w druku – wyglądać będą zadysponowane kolory. Do tego służą właśnie poligraficzne wzorniki. Reid Meils, który dla Blue Note okładkę zaprojektował, z całą pewnością musiał w swoim zawodzie wielokrotnie z wzorników, tabel kolorystycznych korzystać. Większość słuchaczy jazzu, którzy kupowali płytę Brooksa (do tej pory album miał jedenaście edycji; w tym także u „konkurencji” – EMI, RVG, Classics) zapewne w życiu nie widziało poligraficznego wzornika, pewnie nawet nie ma pojęcia, że takowe istnieją.

15. Nie można powiedzieć, by Brooksa kompozycja *True Blue* (tytułowy utwór pojawia się na 4 i 7 ścieżce), stała się jazzowym standardem; przynajmniej niewielu jazzmanów nagrywało jego kompozycję. Z drugiej strony kilkudziesięciu kompozytorów muzyki popularnej różnych gatunków tak zatytułowało swoje utwory, taki tytuł nosi aż siedem płyt jazzowych (Ala Cohna, Hanka Crowforda, Dextera Gordona z Alem Cohnem, Micho Levieva, Blue Mitchella, Archie Sheppa, Marka Whitfielda), dwie płyty bluesowe (Calvina Owensa, Jamesa Michaela Sleana), jedna country (Johna Williamsona), dwie rapowe (Niggaz off the Street – rap, Payaso – latin rap), trzy rockowe (Boba Mosleya, Era Ranglina i Madonny). Ta ostatnia – jeden z trzech najlepszych albumów w całej karierze skandalizującej wokalistki – zawiera kilka naprawdę pięknych utworów i ma wyjątkowo piękną okładkę. Wszystkie wspomniane wyżej kompozycje, wszystkie wspomniane wyżej płyty nagrane zostały po 1960 roku, czasami w wiele lat po premierze *True Blue* Tina Brooksa dla wytwórni Blue Note⁴.

⁴ Niniejszy artykuł zaprezentowałem w ubiegłym roku na Warsztatach Memetycznych organizowanych od paru lat w Szczyrku przez Naukowe Koło Folkloroznawców i Koło Naukowe Kulturoznawców Uniwersytetu Śląskiego. W trakcie dyskusji padło pytanie, czy tytuł nie jest aby rezultatem muzycznego dialogu z Milesa Davisa albumem *Kind of Blue*. Opono-

16. Niezwykła popularność *True Blue* wydaje się raczej wynikać z kariery tytułowej, wieloznacznej formuły niż z siły czy uwodzicielskiego uroku graficznego projektu. Zasadnicze znaczenie słowa *blue* odnosi się do barwy, do błękitu (za słownikiem Oxfordzkim: *coloured like the sky on a clear day or the deep sea when the sun is shining*; pięknie zdefiniowane). Kolokwialne (obecne w muzycznej nazwie gatunkowej *the blues*) – stan smutku, melancholii. Idiomatyczne – właśnie w związku *true blue* – bezkompromisową, zasadniczą lojalność, wierność (np. partii; zwłaszcza konserwatywnej).

Jak wygląda błękit? Prawdziwy. O to pyta muzyka Brooksa? A może Brooks zadaje pytanie, jaki kolor mają emocje, czy mają kolor? Czy – prawie jak u Rimbauda, ten pytał o samogłoski – jakiego koloru jest każda nuta? Każda z osobna? A może chodzi o wierność? Wierność nałogowi? (stąd papieros na pierwszym planie; w głębszym tle może dużo mocniej uzależniające narkotyki) Muzyce? jakiejś szczególnej jazzowej tradycji? (jazz zmieniał się, i to zasadniczo, w tych latach) *Sidemanom*? (z którymi często zamieniał się rolami, i to on występował na drugim planie) Melancholii? (jazzowej, i nie tylko, bo *to be blue, go blue* oznacza, mniej więcej, pogrążyć się w smutku).

17. Wieloznaczność muzyki, wieloznaczność (werbalnego) tytułu, wieloznaczność ilustrującej album grafiki. Mamy jednak (u podstawy każdego z dwunastu prostokątów) jakieś komentarze. Jeśli tytuł mocno semantyzuje, jeśli – przynajmniej – wyznacza semantyczne pole, to działanie takiego komentarza (rozwinięcia, podtytułu) powinno być jeszcze silniejsze. Kolejno od góry do dołu, od lewej do prawej podpisy pod błękitnymi obrazkami mają następującą zawartość:

Blue In and Out

Natural Blue

Alice Blue

Blue-Hoo Blue-Woo?

Sticks Like Blue

Blue Away

Too Blue

I Love Blue

Blue or False

Blue Jeans

Blue Note

Tak pod prostokątami wypełnionymi równo farbą (w drukarskim żargonie: *apla, placek*); pod zdjęciem (*nota bene*, autorstwa Francisca Wolfa): podpis *Tina Blue*.

Wolne żarty: *Blue-Hoo Blue-Woo?* Banalności (tych najwięcej): *Natural Blue, I Love Blue, Blue Jeans, Blue Note, Tina Blue*. Formułki, jeśli nie całkiem poważne, to przynajmniej zagadkowe: *Blue In and Out, Too Blue, Blue or False*.

wałem, będąc najgłębiej przekonany, że płyta Milesa jest późniejsza; wydawało mi się, że została zarejestrowana i wydana w połowie lat sześćdziesiątych. Oczywiście, byłem w błędzie.

Nie podejmując się próby interpretacji relacji muzycznych pomiędzy albumami Davisa i Brooksa, pozwolę sobie dorzucić jeszcze kilka uwag z zakresu „statystyki” muzycznej: jest właściwie jeszcze tylko jedna płyta zatytułowana tak, jak słynny album Davisa (nagranie z 1959 roku miało, do tej pory, 21 reedycji, oraz 6 wydań uwzględniających inne nagrania, niż te wykorzystane na premierowej płycie Columbi); żaden z utworów nagranych na płycie nie ma tytułu *Kind of Blue* (jest natomiast *Green in Blue*).

Wielokrotne wykonywanie kompozycji cudzego autorstwa należy do „ośrodkowej” tradycji w rozwoju muzyki i w praktykach wykonawczych (nie tylko jazzowych); nie ma, moim zdaniem, wiele wspólnego (może nawet nie ma nic wspólnego) z memetyką i memetycznymi kategoriami; także w tym, czym zajmuję się w swoim artykule, widzę tylko bardzo „ukośne” związki z memetyką, o którym to przekonaniu lojalnie – w Szczyrku – uprzedzałem słuchaczy.

18. Tak albo nie; 0 albo 1; prawda albo fałsz (*True or False*); *Blue or False*; *True Blue*.

19. Niczego te komentarze nie ułatwiają, niczego nie doprecyzowują. Już prędzej rozmywiają znaczenie (również muzyczne?), tak jak da się zmyć farbę, choćby niebieską; rozcieńczają sens (jak kostki lodu rozcieńczają mocny alkohol).

20. Muzyka znaczy, i znaczyć przestaje. Muzyka płynie – w przestrzeni, w czasie, przez inne muzyki; ale także opływa słowa, i opływa obrazy. Słowa, obrazy oblepiają muzykę (zwłaszcza dzisiaj; także wtedy, w 1960 roku). *Pszczoły obudowują plaster phuc / Mrówki obudowują białą kość, / Rozpoczyna się rozdzieranie, deptanie jedwabii, / Rozpoczyna się tłu-czenie szkła, drzewa, miedzi, niklu...*⁵ Pewnie muzyka – sztuka? – znaczy wtedy coś innego.

Można próbować w tych zmianach zaprowadzić jakiś ład: strukturalny, intencjonalny, społeczny, historyczny. Można powiedzieć, jak chce Zofia Lissa, że:

Rozumienie dzieła muzycznego wynika z dialektycznego sprzężenia kilku płaszczyzn komunikacji: konwencji stylistycznej, jej stereotypów, interpretacji tych stereotypów oraz ideologii nadawcy-kompozytora - z konwencjami odbiorczymi, interpretacją i ideologią odbiorcy-słuchacza. Te momenty relatywnie ują problem rozumienia muzyki, rzutując je zawsze na tło swoistego procesu współdziałania obu biegunów komunikatu: nadawcy sygnału estetycznego i jego odbiorcy. (...)

W konkluzji należy więc podkreślić, że zjawiska komunikacji są typu procesualnego, a nasze rozumienie muzyki jest ciągłym przepływem... porozumień i nieporozumień zarazem.⁶

Muzyka jest *przepływem porozumień i nie-porozumień* – to na pewno.

21. Można też powiedzieć – nie wymyślając nic nowego – że to tylko jazz.

22. Zgiełk, zamęt. Nie mogę się powstrzymać, by nie zacytować w tym miejscu mojego ulubionego kompozytora, przepraszam, pisarza: *Zamieszanie nie jest moim wynalazkiem [...]. Jest wszędzie wokół nas i mamy tylko jedną szansę – dopuścić je do siebie. Jedyna szansa odnowy to otworzyć oczy i ujrzeć bałagan. Nie jest to bałagan, w którym można odnaleźć sens*⁶.

23. Właściwie na tym mógłbym zakończyć przygodne refleksje nad tym, jak i czy znaczy muzyka, czy muzyka „wygląda” i jak wygląda (przygodne – zawsze to lepiej brzmi niż, przypadkowe – bo gdybym nie zajmował się projektowaniem i realizacją różnego rodzaju druków nie zwróciłbym uwagi na okładkę *True Blue*; to od spotkania z okładką przeszedłem do spotkania z muzyką Brooksa). Oczywiście, to, że nie słuchałbym Brooksa, nie oznacza, że nie słuchałbym jazzu. Prawdziwa historia jazzu jest zresztą jeszcze do napisania. Od kilku lat noszę się z takim zamiarem. Moja prawdziwa historia jazzu będzie miała całkiem inną formę niż te tutaj refleksje, będzie jeszcze bardziej (choć w całkiem inny sposób) osobista, i mam nadzieję, że naprawdę uda mi się tego dokonać.

24. Brooks zmarł w 1974 roku, w wieku czterdziestu dwu lat, na raka wątroby. Po *True Blue* (drugiej jego płycie) w tym samym 1960 roku nagrał jeszcze jeden album. Przez ostatnie dwanaście lat swojego życia nie nagrał ani jednego kawałka. Przyczyną

⁵ Cz. Miłosz: *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Wiersz z cyklu *Głosy biednych ludzi*. Pierwodruk: *Ocalenie*. Warszawa 1945.

⁶ Z.Lissa: *op. cit.*, s. 78-79.

⁷ Samuel Beckett w rozmowie z Tomem Driverem, Columbia University Forum, lato 1961. Cytat za: J. Błoński, M. Kędzierski: *Samuel Beckett*. Warszawa 1982, s. 113.

były problemy zdrowotne, skutek uzależnienia od narkotyków. Jeszcze przed samodzielnym płytowym debiutem, w 1959 roku, wystąpił w spektaklu Jacka Gelbera *The Connection* zrealizowanym przez legendarnego Juliana Becka w legendarnym Living Theater; wraz z kilkoma innymi muzykami (m.in. Jackie McLeanem i Freddie Reddem), grali uzależnionych od narkotyków jazzmanów, co – jak można przeczytać w serwisie AMG – *nie było dalekie od prawdy, chyba nawet ściśle jej odpowiadało*. W Dionizego Piątkowskiego *Jazz. Encyklopedia muzyki popularnej* – najnowszym i najobszerniejszym polskim jazzowym leksykonie – w ogóle zabrakło dla Brooksa miejsca, albo też uznano, iż jego dokonania nie są warte choćby wzmianki.

Płyt Brooksa (*True Blue, The Waiting Game*) słucham od kilku lat; o życiu i śmierci muzyka, o jego teatralnych występach, dowiedziałem się pisząc ten artykuł.

JAK WYGLĄDA MUZYKA? UWAGI PRZY OKAZJI *TRUE BLUE* TINA BROOKSA – Streszczenie

Traktując jako teoretyczny pretekst rozprawę Zofii Lissy *O tzw. rozumieniu muzyki* autor rozważa, jakie – zwłaszcza pozamuzyczne – czynniki wpływają na odbiór muzyki i jaka jest ich „performatywna” siła. Bohaterem eseju jest przede wszystkim muzyka jazzowa, zwłaszcza zaś płyta *True Blue* Tina Brooksa. Nie stawiając nigdzie otwarcie takiej tezy, raczej przez tryb i porządek eseistycznej opowieści, autor sugeruje, iż zarówno estetyka jazzu jak i jego „socjologia” tę performatywną siłę pozamuzycznych kontekstów potęgują, czyniąc z jazzu modelową odpowiedź na Beckettowskie wezwanie, by *otworzyć oczy i ujrzeć bałagan*, w którym żyjemy i który jest twórczym naszej kultury. W zakończeniu pesymizm (poznawczy) odnośnie tzw. rozumienia muzyki spotyka się z raczej przygnębiającą opowieścią o życiu Brooksa; pewnie to retoryczna sztuczka, albo przypadek.

WHAT DOES MUSIC LOOK LIKE? THE COMMENTS ON *TRUE BLUE* BY TINA BROOKS – Summary

Inspired by Zofia Lissa's study *About so called understanding of music* the author brings his attention to various external factors that may influence our perception of music and consider their “performative power”. The essay centres around jazz and particularly *True Blue* album by Tina Brooks. The author does not present an overt thesis but rather suggests that it is not only jazz aesthetics but also its “sociology” that serves to intensify performative power of this music. Jazz becomes a model response to Beckett's call to *open our eyes and see the mess* pervading our life, the very fibre of our culture. In the closing lines of the essay the author's pessimism as to the possibility of understanding music seems to correspond to the dark story of Brook's – life probably it is just a rethoric trick or maybe mere coincidence...