

Miles Davis. Muzyczna podmiotowość [TPCT 530]

Kim był Miles Davis i co nam po sobie pozostawił? Jak rozumieć fenomen jego nieustannych przemian artystycznych? Czy można dziś, słuchając „Kind of Blue” po raz nie wiadomo który, jeszcze coś nowego usłyszeć? Czym jest podmiotowość artystyczna? Co zostaje z idei stylu, kiedy artysta sam siebie nieustannie przekracza? Czy z muzycznej praktyki Davisa można wyciągnąć coś, co definiuje kulturę jako taką? Na pewno warto szukać odpowiedzi, tym bardziej przy dźwiękach muzyki.

Są utwory, do których wracamy z osobliwym uporem, jakby kryły w sobie zagadkę. *Kind of Blue* z marca 1959 roku należy bez wątpienia do tego dziwnego porządku rzeczy. Płyta nagrana jednym tchem, niemal bez prób, z muzykami, którym Miles Davis wręczył przed wejściem do studia jedynie kilka modalnych szkiców zamiast szczegółowych partytur, stała się jedną z najczęściej kupowanych płyt jazzowych w dziejach, arcydziełem XX wieku, jednocześnie fenomenem wymykającym się prostym konstatacjom estetycznym. Coś w tym wszystkim jest, tylko co? Z pewnością to, co tam słyhać, ma niewiele wspólnego z „wolnością improwizacji”, tak chętnie przyklejaną do jazzu przez entuzjastów etykietowania. Ta forma ekspresji jest u Davisa, owszem, obecna, ale stanowi efekt, nie zasadę; jest konsekwencją, a nie punktem wyjścia. Jest raczej skutkiem czegoś dużo poważniejszego: ukształtowanej, wykutej w trudzie muzycznej podmiotowości. Davis

improwizuje dlatego, że jest sobą do tego stopnia, iż może wyrazić siebie w każdej zagranej nucie, a czasem (co być może jeszcze ważniejsze) w nutach świadomie niezagranych.

Tu trzeba zrobić krótki przystanek. Pojęcie podmiotowości, którym tak łatwo rzucamy w sporach polityczno-historycznych, mówiąc o utracie i odzyskaniu suwerenności, zazwyczaj wiążemy z państwem, narodem, wspólnotą. Tymczasem podmiotowość ma także swoje indywidualne wcielenie. Brzozowski mawiał, że „człowiek jest pracą”, a praca polega na tym, iż materia rzeczywistości poddaje się formie nakładanej przez wolnego ducha. W tym sensie Miles Davis był arcypracownikiem ducha, a jego trąbka instrumentem autoformacji. Spójrzmy bowiem na drogę tego człowieka. Urodzony w 1926 roku w Illinois, w rodzinie zamożnego dentysty, trafia do Nowego Jorku, gdzie staje obok Charliego Parkera w samym epicentrum bebopu. Mógłby zostać już wtedy, na zawsze, jednym ze świetnych instrumentalistów tego nurtu. I co robi? Odchodzi. Tworzy *Birth of the Cool*, muzykę chłodną, oszczędną, pozbawioną nerwowej wirtuozerii bebopu. Mógłby zostać już wtedy, na zawsze, twórcą cool jazzu. I co robi? Odchodzi ponownie. Przechodzi przez hard bop, wkracza w modalność *Kind of Blue*, eksploduje barwami *Bitches Brew*, wreszcie sięga w latach osiemdziesiątych po elektronikę i hip-hopowe pulsacje, czym doprowadza purystów do białej gorączki. Pięć przemian, każda z nich konsekwentna, każda z nich rozpoznawalna jako „Miles”.

Zwróćmy uwagę na ten paradoks, jest on bowiem kluczem. Człowiek, który wielokrotnie zmieniał język muzyczny, pozostał rozpoznawalny od pierwszej nuty. Z dwóch sekund nagrania jego trąbki – już wiemy, kto nią operuje. Skąd ta osobliwa stałość w zmienności? Skąd ta tożsamość, która płynie przez kolejne etapy muzycznej drogi, nie tracąc

nic ze swojej wyrazistości? Otóż mamy tu do czynienia z podmiotowością rozumianą w sensie arcyklasycznym. Ten sam problem, choć ujęty z innej strony, postawił T.S. Eliot w słynnym eseju „Tradycja i talent indywidualny”. Wskazywał bowiem, że poeta, który chce być prawdziwie nowoczesny i oryginalny, musi osiąść całość tradycji, bo dopiero z niej rodzi się jednostkowy głos. Davis wierzył w to samo, tyle że na kanwie muzycznej. Studiował partytury Strawińskiego, Prokofiewa, Ravela, znał całą historię swojej dziedziny od ragtime'u przez bebop aż po awangardę. Mawiał, że wiedza to wolność, a ignorancja to niewola – i w tym sensie widzimy w nim człowieka, który zna tradycję dogłębnie i właśnie dlatego umie się od niej odbić, przemienić, złożyć w inny, nowy sposób, który zaczyna rezonować ze współczesnością. Wolność, która rodzi się z wcześniejszej dyscypliny, przyswojenia i pracy z tradycją – jest artystycznym idiomem Davisa.

„Don't play what's there, play what's not there”, mawiał. Próżno doszukiwać się w tej maksymie taniej awangardowej mody; jest ona raczej głęboko klasyczną tezą o tym, że dźwięk wybrzmiewa naprawdę dopiero wtedy, gdy ma za sobą właściwe tło ciszy, gdy oparty jest na formie, której nie zagłusza. Jeszcze ciekawiej rzecz wygląda, gdy spojrzymy na to, co muzyk z Illinois mówił o pracy z niedoskonałością. Ktoś mógłby powiedzieć, jak muzyk tego formatu, człowiek wyznaczający trendy i będący punktem referencyjnym dla całej muzycznej epoki, mógł sprawę stawiać właśnie w ten sposób: „To nie nuta, którą grasz, jest błędna, lecz nuta, którą zagrasz po niej, sprawia, że jest właściwa lub nie”. Ktoś mógłby rzec: przecież to czysty relatywizm! Przeciwnie, Davis formułuje rzecz niezwykle poważną i na swój sposób filozoficzną: błąd nie statyczny, jest zdarzeniem, które domaga się twórczej odpowiedzi. To, co fałszywe w pierwszym akordzie, może zostać przemienione przez akord następny. Niepodobna

nie zauważyć, że pobrzmiewa tu cokolwiek teologiczna intuicja. Za śmiałe porównanie? – być może, ale wynika z pewnego namysłu nad sekwencją muzyczną, która ostatecznie sięga po realną konsekwencje zdarzeń.

To nie jedyny z paradoksów, które płyną z jego działań artystycznych. Warto zauważyć, że wybitnych młodszych muzyków, którymi się otaczał (Tony Williams, Herbie Hancock, Wayne Shorter), traktował jako równorzędnych partnerów i pozwalał im na podejmowanie ryzyka. „Płacę ci za ćwiczenie na estradzie przed publicznością” – deklarował podobno współpracownikom. Jego Drugi Wielki Kwintet specjalizował się w graniu tego, czego nikt się w danej chwili nie spodziewa – według ich własnego określenia, „antymuzyki”. Wolność w zespole Davisa miała coś z odziedziczonego republikanizmu (oczywiście nie w sensie partyjnym, a metapolitycznym) – być może pisząc o jazzie, niejeden historyk idei znalazłby w nim znakomity przykład tezy, że prawdziwa wolność rodzi się dopiero w przestrzeni, w której jednostka jest poddana próbie i wymaga wsparcia wspólnoty, która wyznacza odpowiedni kierunek.

Przeczytaj również: PolskiJazz® [TPCT 160]

Zostawmy jednak na boku te zbyt dalekie analogie. Na koniec warto jednak sięgnąć po Davisa także z polskiej perspektywy. Bo czyż nie jest tak, że nasz jazz, ten, który eksplodował po Październiku '56 geniuszem Krzysztofa Komedy, dopowiedziany potem przez Tomasza Stańkę (traktującego zresztą Davisa przez całe życie jak swojego mistrza po fachu), był właśnie próbą zbudowania muzycznej podmiotowości w warunkach, w których innej budować nie było wolno? Komeda Davisa słuchał, czyli rozmawiał z nim tak, jak rozmawia się z myślicielem, którego idee trzeba przekuć na własne – w tym przypadku – polskie

doświadczenie. Stąd melancholia *Astigmatic*, stąd wyważona oszczędność partii filmowych z Polańskim, stąd polifoniczna głębia, której próżno szukać u prostych naśladowców. Była to podmiotowość pracowicie wykuwana, w warunkach absolutnie niesprzyjających.

W tym numerze tygodnika chcemy przyjrzeć się tej niezwyklej postaci. Kim był Miles Davis i co nam po sobie pozostawił? Jak rozumieć fenomen jego nieustannych przemian artystycznych? Czy można dziś, słuchając *Kind of Blue* po raz nie wiadomo który, jeszcze coś nowego usłyszeć? Czym jest podmiotowość artystyczna? Co zostaje z idei stylu, kiedy artysta sam siebie nieustannie przekracza? Czy z muzycznej praktyki Davisa można wyciągnąć coś, co definiuje kulturę jako taką? Na pewno warto szukać odpowiedzi, tym bardziej przy dźwiękach muzyki.

Jan Czerniecki
Redaktor naczelny

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [530]:
„Miles Davis. Muzyczna podmiotowość”**