

# Marek Hendrykowski

---

## Anatomia bluesa : studium z semiotyki kultury

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (138), 188-209

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

# Interpretacje

**Marek HENDRYKOWSKI**

Anatomia bluesa. Studium z semiotyki kultury

Playin' jazz is talkin' from the heart.  
William „Bunk” Johnson

Czy semiotyka nie czuje bluesa?

Przewrotne pytanie, choć całkiem na miejscu. Dziwne, ale przy całej swej nieograniczonej wręcz chłonności (by nie powiedzieć żarłoczności) semiotyka kultury jakoś niespecjalnie wiele uwagi poświęciła dotąd studiom nad semiotyką bluesa. Przeglądając obfitą skądinąd okołojazzową literaturę, nie natrafiłem na nic takiego, co przypominałoby analizę Borisa Eichenbauma *Jak jest uszyty „Płaszcz” Gogola*<sup>1</sup> albo słynny esej Romana Jakobsona i Claude’a Lévi-Straussa poświęcony w całości wierszowi Charles’a Baudelaire’a *Koty*<sup>2</sup>. Wyjaśnienie tego zagadkowego stanu rzeczy odkładam na później. W tym miejscu wypada najpierw przedstawić Czytelnikom bohatera poniższego studium. Jest nim legendarny dla dziejów muzyki jazzowej bluesowy standard *St. James Infirmary*, czyli – jak zwykli nazywać go w skrócie jego niezliczeni fani na całym świecie – *S.J.I.*

Gwoli uniknięcia ewentualnych nieporozumień: wybrałem ten utwór, czy raczej – zważwszy na stopień mojej fascynacji nim – on wybrał mnie, ze względu na

---

<sup>1</sup> B. Eichenbaum *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. M. Czermińska, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970.

<sup>2</sup> R. Jakobson, C. Lévi-Strauss *„Koty” Baudelaire’a*, przeł. M. Żmigrodzka, w: *Sztuka interpretacji*, t. 1, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1971.

jego absolutną wyjątkowość, nie zaś dlatego, że uważam go za modelowy przykład bluesa, kwintesencję gatunku i *pars pro toto* tej formy muzycznej. A jeśli już mowa o relacji S.Ż.I. do bluesowego songu jako gatunku, to nie wydaje mi się on specjalnie typowy czy charakterystyczny na tle innych. Wręcz przeciwnie, okazuje się pod wieloma względami wyjątkowy. Najmocniej przykuwa moją uwagę relacja między tym, co w nim standardowe, a tym, co niepowtarzalne.

Będąc bluesem – i to jakim! – S.Ż.I. wykracza bowiem swą ekspresją bardzo daleko poza granice bluesowego standardu, zaskakując badacza sposobem organizacji muzycznego materiału, najwyższą klasą artystyczną i niebываłą wręcz żywotnością, która sprawia, że po tylu dziesiątkach lat ciągłej eksploatacji nadal wszędzie go pełno. Mówiąc „wszędzie”, mam na myśli nie tylko wielokrotne nagrania coraz to innych wybitnych wokalistów i instrumentalistów, ale także wideoklipy umieszczane w sieci i całkiem prozaiczne formy obecności, do których należy motyw z S.Ż.I. w funkcji dzwonka w telefonie komórkowym. Cokolwiek by o tym nie sądzić, to także jest miarą jego popularności.

### Królewski standard

W dziejach muzyki jazzowej nie brak znanych standardów. Są ich dzisiaj setki, jeśli nie tysiące. Za *aristocratic standards* uznaje się elitarną przynależność tematu jazzowego do listy skomponowanych i wykonywanych przed rokiem 1920. Ale w tym przebogatym zbiorze istnieje klasa utworów o wyjątkowym znaczeniu, którym przysługuje miano standardu królewskiego. Tych ostatnich jest bardzo mało. Wspólnie tworzą coś w rodzaju matecznika jazzu. Należą do nich: *When All the Saints Go Marching In*, *St. Louis Blues*, *Alexander's Ragtime Band*, *High Society*, *Carless Love*, *Mamie's Blues*, *The Memphis Blues*, *Tiger Rag* i – *last but not least* – właśnie *St. James Infirmary*.

Nie jest to żadna muzealna kolekcja ani ludowy skansen jazzu. Standardy nie stanowią zamkniętej, raz na zawsze danej konfiguracji tematów, którym niegdyś nadano wyjątkową rangę. Oprócz tradycyjnych pojawiają się nowe, a pośród dawnych są takie, po które sięga się obecnie o wiele rzadziej niż po inne. Funkcja jednych i drugich pozostaje dokładnie ta sama. „Zagraj to jeszcze raz, Sam”. Każdy standard „pragnie” być grany, śpiewany i odkrywany ciągle na nowo – zmieniając się w spirali nieustannego rozwoju. Tak było zawsze. Z dzisiejszej perspektywy kulturotwórcze oddziaływanie standardu jazzowego okazuje się równie doniosłe jak niegdyś.

Żyjemy w czasach, gdy sięgnięcie przez muzyka – nieważne w tym momencie czy wokalistę, czy instrumentalistę – po standard jazzowy samo przez się staje się wymownym aktem świadczącym o kulturze muzycznej wykonawcy. Nieustanny napór nowości każdego dnia wypłukuje ze współczesnej audiosfery to, co prawdziwie cenne. Nie chodzi tylko o rynkową ofertę nadawcy. W grę wchodzi również kwestia takich, a nie innych preferencji odbiorczych. Masowa wyobraźnia karmi się zgiełkiem coraz to nowych hitów. To one składają się na równie nudną, co mdłą

## Interpretacje

strawę muzycznego mainstreamu. Ze szkodą dla poziomu kulturalnego współczesnej audiosfery, globalny rynek *pop music* spycha na margines wszystko inne.

Na szczęście mamy do dyspozycji Internet. Być może, zabrzmiałoby to nieco dziwnie, jednak – jeśli mowa o naprawdę szerokim obiegu społecznym – standardy jazzowe mają się dzisiaj najlepiej w sieci. Dzięki internautom i ich niestrudzonej aktywności można nie tylko posłuchać, ale i obejrzeć coś takiego, jak rewelacyjne wykonanie *St. James Infirmary Blues* zaśpiewane przez Caba Callowaya w odlotowej (i nie ma w tym określeniu ani trochę przesady) wersji *Królowny Śnieżki* z roku 1933. Tej fenomenalnej krótkometrażówce poświęcimy osobny fragment poniższych rozważań. Bez jej uwzględnienia trudno sobie bowiem wyobrazić jakikolwiek – nawet najbardziej syntetyczny i skrótowny – opis historii wykonania klasycznego standardu *early jazz-bluesa*, jakim jest *S.J.I.*

Najpierw jednak zajmiemy się wykonaniem, które dziesiątki lat temu wywinowało *St. James Infirmary Blues* na szczyty popularności, wprowadziło w masowy obieg mediów i uczyniło zeń powszechnie znany przebój światowego formatu, nadając temu utworowi niesamowicie sugestywny kształt i czyniąc z niego perłę muzyki jazzowej końca lat 20.

### Louis Armstrong, czyli standard ustanowiony

Od jakiego momentu utwór jazzowy staje się standardem? Jaka jest jego funkcja kulturowa? Czy istnieje coś takiego jak prawykonanie standardu? Czy standard jazzowy ma swoją wersję kanoniczną? Czy wręcz przeciwnie, jest rzeczą całkiem niewłaściwą, gdyż wypaczając sens tego zjawiska, mówienie o wzorcowym wykonaniu standardu jazzowego? Wreszcie, co łączy standard w jazzie z kulturą muzyczną i tradycją muzyki istniejącą poza jazzem? Innymi słowy, czy standard jazzowy może mieć własne, niejazzowe korzenie? Na wszystkie te pytania (i na wiele innych) odpowiada fascynująca historia *St. James Infirmary*.

Tym, który sprawił, że *S.J.I.* osiągnęło formę wokально-muzyczną bliską doskonałości, był młody Louis Armstrong. Nie miał jeszcze trzydziestki, kiedy zaczął nagrywać pierwsze płyty z własnym zespołem Hot Five<sup>3</sup>. Szczęśliwym trafem możemy się o tym przekonać dzięki nagraniu płytowemu z roku 1928. *St. James Infirmary* w wykonaniu Louisa Armstronga and His Hot Five zostało nagrane w Nowym Jorku 12 grudnia 1928 roku dla wytwórni Odeon jako piąty utwór na płycie z serii Swing Music vol. 3. Wartość tego kapitalnego wykonania trudno doprawdy przecenić.

<sup>3</sup> Była to fantastycznie dobrana i zestrojona z sobą grupa instrumentalistów. Jej pierwszy skład tworzyli: Mancy Carr, grający na banjo, Jimmy Strong (klarnet i saksofon tenorowy), puzonista Fred Robinson, perkusista Arthur „Zutty” Singleton oraz pianista Earl „Fatha” Hines. Przypominam ten legendarny skład, bo choć „Satchmo” w całej swej dalszej karierze bardzo starannie dobierał sobie muzyków, później już nigdy żaden z jego zespołów nie osiągnął takiej ekspresji i takiego mistrzostwa w sztuce grania jazzu, jaką demonstrował Louis Armstrong and His Hot Five.

Pierwszą rzeczą, która uderza słuchacza, jest niezwykle krótki czas trwania utworu, wynoszący zaledwie 3 minuty i 15 sekund. Louis Armstrong jako aranżer i wykonawca zrobił wszystko, co w jego mocy, by maksymalnie zageścić swój utwór. Podobnie jak w przypadku rozdzierającej serce słuchacza *Careless Love*, nagranej trzy lata wcześniej przez Bessie Smith (czas trwania songu to 3 minuty 26 sekund), mamy tu arcydzieło złotej ery jazzu i bluesa<sup>4</sup>, którego konstrukcja doskonale realizuje zasadę: minimum materiału, maksimum muzycznego wyrazu<sup>5</sup>.

W wykonaniu Louisa Armstronga partie wokalne i partie instrumentalne współistnieją i ścierają się z sobą w ciągłym napięciu słowa i bezsłowności. Całość składa się z dwóch zwrotek i refrenu. Została skonstruowana w taki sposób, aby środkowa partia śpiewana przez Satchmo znalazła się w ramie dwóch innych, instrumentalnych. Ekwiwalencja, jaka łączy obie strofy, polega na prostym przeciwstawieniu opisu śmierci, która się dokonała, i śmierci, która kiedyś nastąpi. Tą, która leży zimna i martwa na białym łóżku w St. James Infirmary, jest ukochana bohatera. Tym, który kiedyś umrze – plastycznie opisując dla nas własną śmierć i szczególnie własnego pogrzebu – jest sam bohater.

W swoim wykonaniu z roku 1928 Louis Armstrong usunął wszelkie relatywizujące wokalną opowieść formy pośrednie (skądinąd obecne w innych wersjach *S.J.I.*) i postawił na lirykę osobistą. Tak samo postąpił w późniejszych granych i śpiewanych przez siebie dłuższych wersjach *St. James Infirmary*. Dwie najbardziej cenione z nich to: utrzymana w wolniejszym tempie bluesowa elegia z 1947 roku (*The Complete Town Hall Concert*) oraz blisko pięciominutowa wersja z roku 1959 nagrana z *The All Stars*. Choć się między sobą różnią, generalna zasada konstrukcyjna każdej z nich pozostaje ta sama.

Solowy fragment wokalny niesie z sobą wstrząsające wyznanie człowieka porażonego śmiercią. Jego bezpośrednio skierowany do nas monolog liryczny zestawia odejście ukochanej z jego własnym. Młody mężczyzna szczególnie po szczególe opisuje z detalami własną śmierć i pogrzeb. Mowa uczuć odsyła słuchacza wprost do doświadczeń duchowych i przeżyć bohatera. Lapidarna zwięzłość i rygorystyczna organizacja materiału językowego sprawiają, że poza ich prezentacją nie liczy się w tej pieśni nic innego. Efektem tych zabiegów staje się niezwykle poruszający *spiritual blues*, harmonijnie łączący urzekającą prostotę swego ukształtowania z głębią wyrazu.

Niewiele jest utworów, które w sposób równie doskonały realizują poetykę bluesa, oczarowując słuchacza najczystsą poezją, a mówią o stracie ukochanej osoby, cierpieniu, niesprawiedliwości, biedzie, krzywdzie, nieszczęściu, braku nadziei i śmierci. Tak funkcjonuje nie najlepszy ze światów, ukazany w zwierciadle tego

---

<sup>4</sup> We wspomnianym klasycznym nagraniu *Careless Love* z roku 1925 królowej bluesa towarzyszyli: Louis Armstrong na kornecie, Charlie Green na puzonie i Fred Longhow na pianinie.

<sup>5</sup> Szerzej na ten temat zob. M. Hendrykowski *Sztuka krótkiego metrażu*, Ars Nova, Poznań 1998.

## Interpretacje

bluesa. Kiedy Louis Armstrong nagrywa płytę z *S.J.I.* jest już po premierze *Opery za trzy gorsze* według libretta Bertolta Brechta z muzyką Kurta Weilla, która została wystawiona po raz pierwszy w berlińskim Theater am Schiffbauerdamm 31 sierpnia 1928. Aura songów przypomina poniekąd *S.J.I.*, z tą zasadniczą różnicą, że *Zeitoper* Brechta/Weilla stanowi kwintesencję epickości XX-wiecznego dramatu, podczas gdy Armstrong w swej interpretacji *St. James Infirmary Blues* konsekwentnie eliminuje aspekt epicki na rzecz liryki.

Wydawać by się mogło, że *S.J.I.* jako standard ustanowiony przez wielkiego artystę jazzu pozostanie już na zawsze utworem granym i śpiewanym w ten właśnie sposób. Wykonując go z niebywałym mistrzostwem i nadając mu określony wyraz i głębszy sens, Armstrong zawiesił poprzeczkę bardzo wysoko. Tymczasem mija ledwie kilka miesięcy i *St. James Infirmary Blues* w odmienionej prawie nie do poznania, nowej wersji zmienia się w pospolicie brzmiący kawałek, w niczym nieprzypominający swej niedawno osiągniętej wielkości.

## Patent Millsa

Na przełomie roku 1928 i 1929, dzięki rewelacyjnemu wykonaniu przez Louisa Armstronga i jego zespół, *St. James Infirmary Blues* staje się standardem ustanowionym. Nie komu innemu jak właśnie „Satchmo” zawdzięcza on swój artystyczny szlif. To Armstrongowi przypada wielka zasługa wydobycia go z nowoorleańskiej lokalności i ponownego odkrycia dla uniwersum współczesnej kultury. Armstrong sprawił, że śpiewana dotąd jedynie na amerykańskim Południu ludowa piosenka, należąca do afroamerykańskiego folkloru Deltę, zyskała nagle ogromną popularność jako szlagier płytowy.

Wkrótce potem wydarzyło się jednak coś, co wymaga od nas oddzielnej refleksji: jazzowy standard *S.J.I.* został opatentowany. No, może niedosłownie i nie do końca, ale w każdym razie w amerykańskim światku muzycznym znalazł się ktoś, kto postanowił nieźle zarobić na popularnym nowoorleańskim folksongu, pieczętując go własnym copyrightem. Jak to możliwe, spyta ktoś. Przecież grano go przedtem i śpiewano niezliczoną ilość razy. Pozostawał bezimienny, należąc do wszystkich. Tak, ale owo nieprzebrane bogactwo tworzone z reguły przez ludzi niepiśmiennych, którzy nosili je w swej pamięci, lecz nie potrafili go zapisać, pozostawało przez dziesiątki lat materiałem niechronionym. Anonimowość nie tylko tego, ale także wielu innych jemu podobnych utworów sprawiała, że wielokrotnie później czerpali z nich zyski nie ci, którzy je stworzyli. W roku 1929 nowojorski producent muzyczny i tekściarz Irving Mills działający pod pseudonimem artystycznym Joe Primrose zarejestrował jako dzieło własnego autorstwa<sup>6</sup> tekst zatytułowany *St. James Infirmary*.

<sup>6</sup> Irving Mills nie był pierwszym, który wpadł na ten pomysł. Kilka lat wcześniej w Nowym Jorku ukazała się w formie książkowej antologia bluesa opracowana przez zbieracza utworów tego gatunku, „amerykańskiego Oskara Kolberga”, Williama C. Handy’ego, nazywanego całkiem niesłusznie „ojcem amerykańskiego

Już na pierwszy rzut oka widać, że tekst w wersji Millsa różni się znacznie od tekstu śpiewanego przez Armstronga. Spostrzeżenie to dotyczy zarówno rozmaitych szczegółów stylistycznych, jak i przede wszystkim dużo bardziej rozbudowanej kilkuzwrotkowej kompozycji całości. Nie koniec na tym. Przygotowując ową aneksję, przedsiębiorczy Mills zaplanował ofensywę na wielu frontach. Równocześnie bowiem prowadzona przez niego firma wydała album nutowy pod tym samym tytułem, zawierający aranżację *S.J.I.* na orkiestrę. Autorstwo wspomnianej aranżacji przypisuje się mistrzowi gry na banjo Fredowi Van Epsowi. Tak czy inaczej, cel całej operacji był ewidentnie komercyjny.

Zanim jednak ktoś surowo osądzi postępek Millsa<sup>7</sup>, dobrze jest dokładniej poznać fakty. Otóż, jak to zwykle bywa w podobnych przypadkach, wiele zależy od sposobu interpretacji. Przedsiębiorczy producent nie podszył się bowiem pod autorstwo samego utworu. Zarejestrował jedynie sporządzoną przez siebie wersję: własne opracowanie słów tekstu oraz zamówioną u Van Epsa aranżację orkiestrową; *nota bene* nie bluesa, jak można się było spodziewać, tylko fokstrola! *S.J.I.* stało się więc w swym nowym wcieleniu nie bluesowym songiem, lecz rozrywkowym utworem do tańca.

Rzutka konkurencja nie pozostała w tyle i błyskawicznie zareagowała na tę inicjatywę, publikując nową wersję *S.J.I.* pod tytułem *Gambler's Song (St. James Infirmary)*. Bezprawne, zdaniem prawników Millsa, użycie tytułu *St. James Infirmary* natychmiast stało się kością niezgody między rywalizującymi ze sobą producentami. Nie to jednak było najważniejsze, jeśli przyjrzeć się skutkom tej operacji. Semiotyk kultury zauważył natychmiast, że zabieg Millsa w gruncie rzeczy był ingerencją w kod genetyczny *S.J.I.* godzącą w głęboki sens, jaki zawiera w sobie ta bluesowa pieśń. Z prowokacyjną śmiałością dotykający tematu ludzkiego nieszczęścia, lekkomyślnego zejścia na złą drogę, występnego życia i jego fatalnych skutków, „grzeszny” blues w wyniku nowej aranżacji zmienił się w grzeczny kawałek do tańca.

Spory o copyright w niczym nie przeszkodziły kolejnym wykonawcom. Mechaniczny jak z szafy grającej – i, co tu dużo rozprawiać, absolutnie nietrafiony względem ducha *S.J.I.* – fokstrot nie przyjął się, na powrót ustępując miejsca muzyce jazzowej i bluesowi. Nie stało się to jednak od razu. W latach 1930-1931 swoje dansingowe wykonania utworu zaprezentowali jeszcze: Joe „King” Oliver (wersja jazzbandowa, 1930) oraz Jack Teagarden (na zamówienie nowojorskiej wytwórni płytowej Mills Music, której właścicielem był wspomniany wcześniej Irving Mills, 1930).

---

bluesa”. Ten skądinąd wielce zasłużony dla historii muzyki amerykańskiego Południa nauczyciel muzyki, kolekcjoner i lider orkiestry firmował własnym nazwiskiem zbiór kilkudziesięciu utworów bluesowych. Zob. W.C. Handy *Blues: An Anthology – Complete Words and Music of 53 Great Songs*, New York 1926.

<sup>7</sup> Kilka lat przed Irvingiem Millsem, w roku 1925, kompozytor i bandleader Phil Baxter opublikował wraz z Carlem Moore’em partyturę zatytułowaną *St. James Infirmary (Gambler's Blues)*, nie zabiegając jednak o prawa autorskie do tego utworu.

## Interpretacje

Kurs zmienił dopiero podążający śladami Armstronga Cab Calloway (1931). Można tu mówić o ponownym odkryciu skarbu early jazz-bluesa, jakim jest *S.F.I.* Równie zauroczony nim jak Armstrong, Calloway nadał mu nowy szlif. W jego aranżacji *St. James Infirmary* na powrót stała się bluesem, odślaniając swój wielki potencjał artystyczny – jako dzieło sztuki jazzowej. Nowe wykonanie z roku 1931 miało się okazać wydarzeniem doniosłym w dalszych dziejach królewskiego standardu.

### Cab Calloway śpiewa dla Betty Boop

Parodia znanej baśni nakręcona przez braci Fleischerów uchodzi za późniejszą od *Królowny Śnieżki* Walta Disneya. Tymczasem jest od niej całe cztery lata starsza i o niebo bardziej atrakcyjna, bo frywolna pod względem obyczajowym. Jej ekranowy tytuł brzmiał: *Betty Boop in Snow-White* (1933), całość trwa siedem minut. Rolę producenta kreskówki pełnił Max Fleischer, reżyserował Dave Fleischer, twórcą animacji był stały współpracownik braci, mistrz nad mistrzami, Roland C. Crandall. Bracia Fleischerowie wpadli na pomysł, aby w kulminacyjnej scenie niedoszłego pogrzebu bohaterki w grocie siedmiu krasnoludków wykorzystać właśnie *St. James Infirmary*, angażując jako wykonawcę (wokalistę i tancerza), aranżera i dyrygenta, młodego Caba Callowaya.

Zanim zajmujemy się analizą znakomitego numeru z jego udziałem, słów kilka o samym filmie. W tytułową *Snow-White* z perwersyjnym wdziękiem wcieliła się na ekranie emanująca sex apealem prowokatorka Betty Boop. Już samo połączenie dwóch tak odmiennych postaci w jedną stanowiło wyzwanie. Niczym jej równie prowokacyjna konkurentka Mae West, Betty Boop w roli Królowny Śnieżki z upodobaniem gra tutaj na nerwach stróżom moralności. Grzeszna niewinność i niewinna zmysłowość tej postaci zwróciły uwagę oburzonych cenzorów, choć w czołówce filmu widnieje napis: „Passed by The National Board of Review”.

Z formalnoprawnego punktu widzenia uczyniono wszystko, aby uniknąć kłopotów z cenzurą. A jednak figlarna Betty Boop wpadła w tarapaty. I nic dziwnego, bowiem Fleischerowska *Snow-White* była zdecydowanie *Królowną Śnieżką* dla dorosłych, co miało jej przysporzyć niemałych problemów w drodze na ekrany kin zarówno w Ameryce, jak i na świecie<sup>8</sup>. Z tego też względu ów niekwestionowany majstersztyk filmu rysunkowego ery wczesnodźwiękowej pozostawał przez wiele następnych lat znany jedynie wąskiemu gronu koneserów sztuki animacji filmowej.

Premiera *Snow-White* odbyła się 31 marca 1933, na moment przed wprowadzeniem w życie Kodeksu Produkcyjnego Haysa. To właśnie w tym filmie Fleischer wpadł na pomysł klipu, w którym KoKo the Clown wykonuje *St. James Infirmary*

<sup>8</sup> Nie był to pierwszy przypadek problemów z cenzurą wywołanych rzekomo niemoralnością tego utworu, który już wcześniej niepokoił stróżów ładu moralnego. Wiadomo skądinąd, że kłopoty z emisją w niektórych amerykańskich stacjach radiowych swego nagrania *St. James Infirmary* z 1928 roku miał także Louis Armstrong.



w trakcie groteskowej ceremonii pogrzebowej Śnieżki. Pomysł był zaiste przewrotny. Na ekranie KoKo śpiewa *S.J.I.* przenikliwym głosem Caba Callowaya, wykonując jednocześnie taneczną parodię jego słynnych powłóczystych kroków i wygibów. Dzięki musicalowej polifonii sztuk miniaturowa całość należy do największych osiągnięć poetyki kina wczesnodźwiękowego.

Popisy taneczne popularnego kłowna nie byłyby możliwe bez użycia rotoskopii: metody animacji, która polega na rysunkowym przetransponowaniu powiększonych fragmentów fotografii filmowej na celuloid i ponownym sfotografowaniu klatka po klatce animowanych postaci wkomponowanych w przestrzenną dekorację. To pozwoliło realizatorom nie tylko uruchomić drugi plan akcji, ale także zapanować choreograficznie nad każdą z ekranowych postaci i nad wszelkimi detalami bez utraty ich właściwego rytmu. Efekt filmowy wypadł imponująco: zarówno dzięki kapitalnemu wykonaniu bluesa przez Callowaya z akompaniamentem jego własnej orkiestry jazzowej, jak i ze względu na finezyjnie zainscenizowany udział elementów tła wywołujących złudzenie trzeciego wymiaru.

Najpierw na ekranie pojawia się rozmawiająca ze swym zwierciadłem Zła Królowa, którą odwiedza seksowna pasierbica. Następnie widzimy scenę, w której śliczna Betty Boop zostaje skazana na śmierć przez okrutną macochę – zazdrosną właścicielkę magicznego lustra. Tymi, którzy mają wykonać egzekucję, okazują się KoKo i Bimbo, obaj zakuci w rycerskie hełmy i zbroje. Przywiązana do drzewa na mrozie królowna błaga o ratunek. Zostaje ocalona, gdy wolność przywraca jej litościwe drzewo, do którego została przywiązana. Toczy się i koziółkuje po ośnieżonym zboczku, aż wpada prosto do groty Siedmiu Krasnoludków, pogrążona we śnie wewnątrz lodowego sarkofagu. *St. James Infirmary Blues* śpiewany przez kłowna KoKo rozbrzmiewa w momencie, gdy w grocie pojawia się Zła Królowa, by osobiście sprawdzić wykonanie rozkazu.

Półtoraminutową parodię pogrzebu Śnieżki wypełniają istic surrealistyczne pomysły Fleischera i Crandalla. Na pierwszym planie oglądamy kuriozalną ceremonię pogrzebową, która staje się pełnym wigoru hymnem na cześć życia. Posępny song zaczyna śpiewać KoKo, ale starucha zamienia go swym zwierciadłem w animowaną karykaturę Caba Callowaya i odtąd to on tańczy i śpiewa *S.J.I.* w asyście Bimbo. Nieboszczka Betty Boop na wieki zahibernowana w swej przezroczystej lodowej trumnie niesionej przez siedmiu krasnoludków nie tylko nadal żyje, ale smacznie śpi w czarnej sukience mini, eleganckich bucikach i z głową na poduszce, od czasu do czasu trzepocząc rzęsami i przewracając się we śnie na bok.

Jak nietrudno się domyślić, cała opowieść zmierza wprost do finałowego happy endu, w którym KoKo, Bimbo i Betty, pozbywszy się swej zamienionej w poczwarę prześladowczyni, tańczą radośnie we troje trzymając się za ręce. Mistrzostwo autorów objawia się też w drugim planie kreskówki, w której ogromną rolę odgrywa aktywne tło. To w nim dochodzi do głosu świat przedstawiony *St. James Infirmary Blues*. Tworzy go mroczny fresk ukazujący jaskinię występku i hazardu.

Oprócz monstrualnych postaci, znaczącą rolę odgrywają w tym entourage'u rekwizyty. Przesuwające się jeden po drugim obrazy przybierają formę szyderczej

## Interpretacje

karykatury. Na zewnątrz stoi elegancki automobil z martwym kierowcą za kółkiem i martwym portierem zapraszającym do wejścia z napisem „GO”. Grotę pod szyldem „Seven Dwarfs Mystery Cave” zaludniają bywalcy tego przybytku: bonzowie podziemia, hazardziści, szulerzy, typy spod ciemnej gwiazdy, utracjusze i pijacy. Na kontuarze baru (wszak mamy prohibicję!) stoi wielkie naczynie z napisem „MILK”. Krowa-pianistka zamarła na wieki z dłońmi uniesionymi w powietrzu nad klawiaturą. W grocie uciech widać: broń, płaszcze w szatni, kapelusze i cylindry na głowach gości, czaszki, szkielety, kieszonkowy zegarek, sztony do gry i pliki banknotów na stołach.

Oglądamy rzeczywistość, z której wyciekło życie: świat w stanie całkowitego rozpadu. Niesamowity obraz, którego nie powstydziliby się Georg Grosz. Panoramująca kamera pokazuje upiorną galerię kościotrupów siedzących przy stołach do kart i na stołkach barowych, zastygłych na zawsze z cygarem w zębach lub rewolwerem w dłoni – w bezruchu przywodzącym na myśl krajobraz Pompei z jej mieszkańcami, których zaskoczył straszliwy kataklizm. Jeden z nich trzyma w martwym ręku pięć asów!

Sekwencja *S.Ź.I.* w *Królownie Śnieżce* trwa zaledwie jedną minutę i czterdzieści sekund, czyli o połowę krócej niż w wersji Armstronga. Niezmiernie sugestywna interpretacja Caba Callowaya wydaje się podobna do tamtego wykonania, jednak mocno się od niego różni. Jej podstawą jest wisielczy humor. Całość doskonale koresponduje z posępną aurą wielkiego kryzysu i rozpadu społeczeństwa. Ostinatowa wersja Armstronga nie zawiera żadnych akcentów satyrycznych. Inaczej niż wykonanie Callowaya, który śpiewa i tańczy w sposób groteskowy i przerysowany.

Uderza drapieżność przedstawionej wizji świata. *St. James Infirmary*, nie przestając być bluesem, wchłania w siebie inspirację songami z *Opery za trzy grosze*. Dzięki przemyślnemu skumulowaniu energii filmowych efektów animowana miniatura osiąga niezwykłą dynamikę audiowizualnego kształtu. Mimo znacznych różnic interpretacyjnych, oba wykonania łączy ze sobą to, iż każde z nich po swemu wydobywa wielki potencjał artystyczny *S.Ź.I.*

## Nie tylko Nowy Orlean

Co takiego jest w tej niezwyklej balladzie, że jest wciąż odkrywana na nowo? Dlaczego sięgało po nią tylu największych z największych? Co wyróżnia ją spośród innych, bardziej może melodyjnych, witalnych, pogodnych, dających większą swobodę improwizacji? Wrażenie, jakie *S.Ź.I.* wywołuje na słuchaczach, wydaje się mieć swoje źródło w autentyczności opowiadanego w niej zdarzenia. To się musiało wydarzyć naprawdę – myślimy. Ktoś, kto o tym tak przejmująco śpiewa, coś takiego kiedyś przeżył – zakładamy. I dlatego wyobraźnia słuchacza, głęboko poruszona emocjonalnym wydzwiękiem tej opowieści, skłonna jest odnosić ją do przeżyć bezwzględnie prawdziwych. Prawdziwych, czyli realnych, poświadczonych czymś przeżyciem, mających swoje źródło w rzeczywistości, a nie w wybujałej fantazji tekściarza. Jest to myśl kusząca i zarazem zwodnicza, za którą stoi jedynie

siła artystycznej sugestii autora piosenki oraz jej wykonawcy. Czy naprawdę nic więcej?

Na mapie Nowego Orleanu, nawet takiej sprzed stu i więcej lat, próżno szukać St. James Infirmary. Nie ma i nie było takiego szpitala. Dziwne, bo przecież to miejsce, o którym nie tylko się śpiewa, ale także wyróżnia jego imię w samym tytule. Czy mamy zatem do czynienia z całkowitym zmyśleniem? Czyżby w grę wchodziła wyłącznie legenda i nigdy nie było tej nowoorleańskiej lecznicy dla ubogich, działającej dawno temu pod wezwaniem św. Jakuba w tym właśnie mieście? Otóż rzeczywiście, nigdy jej w Nowym Orleanie nie było, i trop ten okazuje się prowadzić donikąd.

Pozostawmy zatem na uboczu kwestię udziału zewnętrznej rzeczywistości w świecie przedstawionym *St. James Infirmary*. O wiele ważniejsze od takich czy innych realnych umocowań jest bowiem symboliczne wyobrażenie zapisane w pamięci kulturowej tej pieśni. Rzeczywistość nie pozostawia nawet najmniejszej wątpliwości co do tego, że mieszkańcy Nowego Orleanu traktowali i nadal traktują *St. James Infirmary* jako integralną częśćkę ich własnego dziedzictwa kulturowego. Uważali ją za własną w stopniu nie mniejszym od tego, w jakim – *toutes proportions gardées* – Podhalanie bez cienia wahania uważają stylizowaną Tetmajerowską śpiewkę *W murowanej przynicy* za wytwór rdzennie góralski i odwiecznie „swój”.

Respektując właściwe proporcje, należy pamiętać o różnicy dzielącej dwa kierunki kulturowego przemieszczenia. Góralska przyśpiewka o tańczących zbójnikach weszła do folkloru. Całkiem przeciwnie niż blues *S.J.I.*, który się z niego wyemancypował, wchodząc do obiegu artystycznego. To samo można powiedzieć o nader kunsztownych stylizacjach songów z *Opery za trzy grosze*. Weill podczas ich tworzenia czerpał pełnymi garściami z bluesa i jazzu. Ale *Opera za trzy grosze*, czerpiąc inspirację i dynamikę z gatunków „niższych”, typowych dla ulicznego folkloru, przenosi je na wyższe piętro i wprowadza ich elementy do kultury wysokiego obiegu.

Songi Brechta i Weilla w sposób niezwykle nośny i twórczy nawiązywały do klasyki ballady ulicznej, pokazując przy tym groźbę ludzkiej biedy i społecznego ubóstwa. Nieprzypadkowo jednym z głównych bohaterów *Opery za trzy grosze* jest niejaki Peachum, potężny i niebezpieczny przywódca gangsterskiego podziemia, ironicznie zwany „królem żebraków”. Aspekt epicki tej sztuki nie wynika jednak z samej fabuły, lecz z drapieżnej wizji źle urządzonego świata, który scena po scenie przenika – typowe dla gatunku *Zeitoper* – wyostrzone, na wskroś krytyczne spojrzenie na współczesną rzeczywistość.

Poetyka bluesowego songu została tu ewidentnie zaprzęgnięta w służbę antykapitalistycznej ideologii. Wyśpiewana krzywda nędzarza i lament poniżonego człowieka przeplatają się w tych posępnych pieśniach z kultem siły i groźną fascynacją złem. Gniew i bunt przeciw triumfowi bezprawia i niesprawiedliwości łączy się z uległością i lękiem wobec brutalnej przemocy. Nadzieja na lepsze jutro okazuje się niczym więcej jak zbiorowym złudzeniem, które podstępnie wykorzystują dla własnych celów cyniczni hochsztaplerzy i mordercy, dążący wszelkimi metodami do zdobycia totalnej władzy nad bezwolną resztą.

## Interpretacje

Zwróćmy uwagę, że wszystko to pojawiło się w kulturze światowej niemal jednocześnie, w ciągu zaledwie kilku lat. Louis Armstrong, a po nim Cab Calloway sprawili, że *St. James Infirmary Blues* zyskał niebywale szeroki obieg (płytkowy i filmowy). Nie zagubili jednak w swoich interpretacjach folkowych korzeni tej wspaniałej pieśni, podczas gdy dla Brechta i Weilla ważna była przede wszystkim ekspresja ulicy i wielkowiejskość przypisana wcześniej temu gatunkowi muzycznemu.

Powinowactwo funkcjonalne *S.J.I. z Operą za trzy grosze* dotyczące społeczne go awansu bluesa w kulturze XX wieku obejmuje swym zakresem nie tylko samą sztukę teatralną, lecz również jej filmową adaptację w reżyserii Georga Wilhelma Pabsta, która weszła na ekrany w roku 1931, a ponadto niesłusznie zapomniany dzisiaj film Kinga Vidora *Dusze czarnych (Hallelujah!, 1929)*, który z kolei ekspozuje plantacyjno-rustykalny kontekst muzyki bluesowej i śpiewów amerykańskiego Południa.

Powrócimy jeszcze do tego intrygującego wątku w toku dalszych rozważań. W tym miejscu najważniejsze jest dla nas stwierdzenie, iż standard jazzowy może funkcjonować na bardzo wiele różnych sposobów, niekiedy wzajemnie się wykluczających. Nowy status i nowa funkcja danego materiału nie są w żaden sposób zdeterminowane przez poprzednie. Oznaczają nawiązanie, a nie obowiązujący wzorzec, nie zmuszają do naśladownictwa. Nie muszą też oznaczać odcięcia od jego wcześniejszych źródeł i kulturowych kontekstów.

Opowiadam się tutaj za otwartym, holistycznym rozumieniem kulturotwórczej funkcji standardu. Serią jego wykonań rządzi całkowita przypadkowość. Nie sposób przewidzieć jego kolejnych metamorfoz, ani dowieść „prawidłowego” charakteru którejkolwiek z nich, wnioskując o tym zjawisku na podstawie właściwości jego elementów. Jako fenomen kultury standard jazzowy istnieje nie w jednym, lecz w kilku naraz wymiarach. Posiada on swoje wczoraj, dziś, jutro i zawsze. W jego materiale (muzycznym, literackim, tematycznym etc.) nie ma jednej, z góry danej dyspozycji wykonawczej<sup>9</sup>. Co więcej, w tym samym czasie mogą się pojawić bardzo różne i konkurencyjne wykonania. Wszystkie one składają się na zbiorową pamięć standardu, nadając mu określone znaczenie i rangę w systemie kultury.

Standard jest zadaniem szczególnego typu. W zależności od tego, kto się go podejmuje, zadanie to może zostać wykonane w sposób pełen inwencji (a więc operujący głęboko) lub banalny (sięgający płytko). Standardy królewskie, takie jak *St. James Infirmary Blues*, cechuje niezwykła pojemność dyspozycji wykonawczej. Czas pokazał, iż kryją one w sobie bardzo szerokie (pytanie, czy niewyczerpane) pole twórczego manewru. Innymi słowy, można je zaaranżować, zaśpiewać i zagrać na bardzo wiele sposobów, odkrywając za każdym razem coś, czego nie odkryli poprzednicy.

Warianty takiego utworu mogą sięgać bardzo głęboko. Nie ogranicza ich jedna ścieżka ruchu ani też tylko jeden styl wykonawczy czy klucz interpretacji. Chodzi

<sup>9</sup> Por. J. Ziomek *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genealogiczne*, w: tegoż *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980.

o to, by zagrać go pięknie, w sposób jak najbardziej poruszający. Dzięki szczególnej pojemności struktury muzycznej i otwartości na coraz nowsze wykonania standardy królewskie zachowują zdolność wielostronnego rozwoju i rozgałęziania się. Właśnie ta nadzwyczajna operacyjna mobilność sprawia, że – w pojedynkę i jako wyposażony w specyficzne właściwości zbiór – posiadają szczególną wartość dla rozwoju muzyki jazzowej.

### W długim trwaniu

Stulecie w jazzie jako dziedzinie twórczości to dystans bardzo odległy i coraz bardziej szacowny. A cóż dopiero okres sięgający poza ostatnią ćwierć XIX wieku. W praktyce mówimy tutaj o pierwotnych, to jest wywodzących się kulturowo z obszaru Deltę, źródłach jego tradycji, której integralną częścią pozostaje *S.J.I.* Zagłębiając się w studia nad przeszłością tego fascynującego utworu, miałem świadomość, iż będzie to nader pouczająca wyprawa. Moimi przewodnikami po fascynującym *curriculum vitae* królewskiego standardu stali się dwaj wytrawni znawcy historii bluesa i dziejów Nowego Orleanu, autorzy fundamentalnych opracowań na ten temat: Robert W. Harwood<sup>10</sup> i Rob Walker<sup>11</sup>.

Ruszając w tę podróż do źródeł, wiedziałem, rzecz oczywista, że *St. James Infirmary* należy do standardów jazzowych z długą historią. Nie przypuszczałem jednak, że dzieje tej folkowej ballady są starsze niż jazz nowoorleański i sięgają XVIII wieku. A korzenie jej tytułu, czyli przywołana w nim infirmeria pod wezwaniem św. Jakuba, sięgają jeszcze ponad dwa stulecia wcześniej, do XVI-wiecznego Londynu. Król Henryk VIII, potrzebując miejsca pod budowę kolejnego pałacu, nakazał w roku 1532 zburzyć *St. James Infirmary*, czyli lecznicę dla ubogich, w której leczono chorych na trąd. Nie ma więc szpitala św. Jakuba nie tylko w Nowym Orleanie, ale nawet w Londynie. Jego istnienie zostało jednak zapisane w ludowej pieśni, która przetrwała stulecia, współtworząc dzisiaj folkowy kanon anglosaskiej kultury muzycznej po obu stronach Atlantyku. Tyle na temat genezy, pora zając się ponownie funkcją kulturową.

Standard jazzowy żyje pamięcią siebie samego, wspomnieniem własnej pełni, a równocześnie jest strukturą w załączku: podatną na rozwój i otwartą na nowe wykonania. Ta podwójna natura wyróżnia go spośród wszelkich innych kategorii utworów muzycznych.

Nie sposób mówić o jednej gotowej wersji danego standardu. Liczy się ich seria i związana z nią dynamika przemiany. W sposób wręcz modelowy widać to na przykładzie analizy porównawczej kolejnych wariantów (wersji) tekstu *St. James*

<sup>10</sup> R.W. Harwood *I Went Down To St. James Infirmary*, Harland Press, Kitchener, Ont. 2008.

<sup>11</sup> R. Walker *Letters From New Orleans*, Garrett County Press, New Orleans 2005; tegoż *I Went Down To St. James Infirmary* blog; journal.robwalker.net. Zob. również M. Shedd *Bluesman Booker and the History of the St. James Infirmary Blues*, www.nodepression.com, March 24, 2011. Zobacz ponadto klasyczną w literaturze przedmiotu książkę R. Blesha *Shining Trumpets: A History of Jazz*, Alfred A. Knopf, New York 1946.

## Interpretacje

*Infirmary*. Gros z nich to wersje bezimienne, stworzone nie wiadomo kiedy i w jakim miejscu przez anonimowych wykonawców. Tekst *S. J. I.* z pewnością nie poddaje się jakimkolwiek rygorom kanonicznej edycji *no varietur*. Wszystko jest w nim tymczasowe i wymienne. Słowa co rusz się zmieniają, niosąc z sobą różną treść; włącznie z prehistorią, jaką stanowi dla tego dawnego bluesa, śpiewanego niemal od zawsze na amerykańskim Południu, XVIII-wieczna angielska ballada *The Unfortunate Rake* (względnie *Lad*), skądinąd także posiadająca własne wersje<sup>12</sup>.

Rysuje się tutaj interesująca paralela. *St. James Infirmary Gambler's Blues* tak się ma do XVIII-wiecznej ballady *The Unfortunate Rake*, jak *Opera za trzy grosze* Brechta i Weilla do *Opery żebraczej* Johna Gaya z muzyką niemieckiego kompozytora Johanna Pepusha (1728). Zauważalne powinowactwo, które je łączy, odczytywane bywa zazwyczaj w kluczu genetycznym. Podczas gdy prawdziwie nośne okazuje się co innego niż dyskusyjny skądinąd aspekt „wpływologiczny”. Związek między nimi opiera się na zasadzie homologii struktur wynikającej z przeniesienia i twórczego zaadaptowania dawnej formy w nowym wykonaniu.

Utwór będący standardem nieustannie się zmienia, ulegając ciągłym przekształceniom i adaptacjom. Każda z jego kolejnych wersji inaczej i po swojemu rozwija wyjściowy temat. Różnice między jedną a drugą w niektórych przypadkach są drobne, w innych zasadnicze. Jak na przykład ta, że w przywołanej balladzie bohaterem smutnej historii jest młody żołnierz (stąd jej alternatywny tytuł *The Man Cut Down in His Prime*), a w songu *St. James Infirmary* – młodziutka dziewczyna (stąd tytuł *The Young Girl Cut Down in Her Prime*), którą kochanek znajduje martwą w szpitalu. W niektórych wersjach bohaterem jest lekkomyślny żołnierz zarażony kiłą, a w jeszcze innych – *bad girl* umierająca w szpitalu dla biedoty jako ofiara własnego występku i grzesznego żywota.

## Dreszcz metafizyczny

Może się komuś wydać nieco dziwne, że przeżycie metafizyczne staje się w tym studium przedmiotem analizy semiotycznej. Dziwne, tym bardziej iż u jego źródeł leży doświadczenie czegoś niewyraźnego. Uzasadnienie jest jednak proste: tajemnica, z jaką mamy do czynienia w dziele artystycznym, każdorazowo okazuje się komunikatem tak czy inaczej ewokowanym środkami ekspresji danej sztuki. Gorycz istnienia, niewysłowiony ból, pragnienie, pożądanie, poczucie krzywdy, cierpienie, samotność, rozpacz dostarczają muzyce bluesowej naturalnej pożywki emocjonalnej.

Tym, co wprawia słuchacza w zdumienie w *St. James Infirmary*, okazuje się celowo wywołane napięcie między sferą doczesnego *concretum* i sferą niepojętego *abstractum*. Wyrażając się bardziej precyzyjnie, w kategoriach poetyki komunikatów artystycznych, rzec można, iż w grę wchodzi tu – zaprojektowana subtelnie

<sup>12</sup> K.S. Goldstein *The Unfortunate Rake: A Study in the Evolution of a Ballad*, Folkways, New York 1960.

i z wielkim wycuciem każdego szczegółu – relacja zachodząca w strukturze tego utworu pomiędzy szeregiem metonimicznym a szeregiem metaforycznym. Całość została bowiem zbudowana na zasadzie *coincidentia oppositorum*, zbieżności przeciwieństw. Dzięki twórczemu wykorzystaniu tej zasady *St. James Infirmary* okazuje się konstrukcją rozpostartą między wiadomym i niewiadomym, znanym i nieznanym – doskonale przy tym zbalansowaną (za sprawą swego zakotwiczenia w realistycznym konkretnym) i umiejętnie zbalansowaną (za sprawą dynamicznej równowagi między konkretem a abstrakcją).

Codziennosc na każdym kroku spotyka się w tej balladzie z powszechnością. Słychać w niej o wiele więcej niż *gambler's blues* opowiadający o tym, co przytrafiło się niejakiemu Joe McKinney'owi (w innych wersjach McKennedy'emu). Śpiewający tę pieśń bohater jest jednym z nas. Uniwersalne doświadczenie życia przegląda się w swym obrazie odbitym w słowach i dźwiękach. Poetycka metafora zaprezentowanej w *S.F.I.* wizji świata oraz ludzkiego losu znajduje konieczną przeciwwagę w inwentarzu prozaicznych i najbardziej „przyziemnych” elementów metonimicznych.

Owa prozaiczność ukazanego obrazu świata ma to do siebie, że twardo trzyma się rzeczywistości. Poetyka bluesa ze szczególnym upodobaniem metaforyzuje wszelkie postaci i formy istnienia: zarówno ludzi, miejsca, rzeczy i nieubłagany czas, jak i zdarzenia, to wszystko, co człowiekowi się w życiu przytrafia. Owe realia stanowią jego metonimiczne *residuum* osadzone w konkretnym doświadczeniu. Poetycka przenośnia z reguły opiera się w nim na figurze semantycznej porównania metaforycznego: blues jako..., życie jako...

Widać to również w *St. James Infirmary Blues*, który nieprzypadkowo nosi alternatywny tytuł *Gambler's Blues*. To blues dozgonnych hazardzistów. Świat jest jaskinią hazardu pełną graczy, którym nie idzie karta. Życie, o którym mowa w tym songu, to hazardowa gra, w której wszyscy chcą wygrać, lecz w której rzadko sprzyja komuś szczęście. Na koniec najczęściej zostajemy z niczym. Przegrywamy, bo nie uśmiechnęła się do nas fortuna, bo nie szła nam karta, bo mieliśmy – podobnie jak tytu innych – pecha. Ważne jednak, by grać, by usiąść przy stole z pokerową miną i nadal próbować. A kiedy w końcu przegrywamy i nadchodzi kres, mieć godną śmierć: ze szklaneczką czegoś mocnego przed sobą, trzymając w ręku kartę, której nie musimy wymieniać; a po niej godny pochówek: w eleganckim stetsonie i z zegarkiem ze złotą dewizką.

Kluczowym wersem *S.F.I.*, na który nie zwrócono dotąd należytej uwagi, następujący: „So God'll know I died standin' pat”. „To stand pat” jest idiomem w anglosaskim żargonie pokerzystów. Jego polskim odpowiednikiem jest „zdrow”. Wyrażenie to oznacza sytuację, w której gracz otrzymał w rozdaniu pięć kart w układzie niewymagającym wymiany żadnej z nich. Słowem, szczęście mu sprzyja. W chwili śmierci zwrot ten nabiera paradoksalnie ironicznej wymowy, którą można by porównać do Leśmianowskiego: „Mrze garbus całkiem korzystnie w pogodę i w babie lato”. O ironio, kiedy już wszystko tracimy, w ostatniej chwili przydarza nam się dobra passa.

## Interpretacje

Wers „So God'll know I died standin' pat” okazuje się także kluczowy z innego powodu. Chodzi o wyższą instancję, która asystuje przy śmierci bohatera. Różne wariacje tekstu *S.Ź.I.* w różny sposób ją określają. Oprócz wyżej przywołanej mamy na przykład: „So the guys will know I died standin' pat”, „So the gang'll know I died standin' pat”, a w wersji śpiewanej przez Joe Cockera: „and let the fellas know that I died standin' pat”. Niezależnie od tych mutacji za każdym razem chodzi o to samo: by zejść z tego świata z fasonem i aby ten fakt został przez kogoś na zawsze zapamiętany. Jak widać, również tutaj poetycka metafora wynika z metonimii, nadając jej głębszy, przenośny sens.

Poetyką bluesa rządzi zasada komplementarności dwu połączonych ze sobą porządków przedstawienia. Jeden nie tylko nie wyklucza drugiego, ale co więcej – potrzebuje go, dopełnia i współzależy od niego. Metonimia odsłania swój przenośny sens, a metafora czerpie z metonimicznego podłoża opisywanych w tekście szczegółów i realiów. Oba te szeregi nawzajem się dopełniają i wspierają. Jak w kropki wody przegląda się w bluesowym songu *St. James Infirmary* bezkresny ocean sztuki jazzu, o którym Leopold Tyrmand trafnie napisał w książce *U brzegów jazzu*, iż „jego wielkość żywi się wyłącznie przyziemnością”<sup>13</sup>.

O czym opowiada ten blues? Co komunikuje? W gruncie rzeczy chodzi w nim o przekazanie porażającego doświadczenia, jakim jest nagłe zetknięcie człowieka ze śmiercią oraz ból wywołany odejściem kogoś bliskiego. Codziennosc opisana w *S.Ź.I.* opiera się na mozaice prozaicznych metonimii. Po stronie żyjących jest to, co zwykle: oni sami, ten sam co zwykle tłum w *old Joe's barroom* na rogu przy placu, zwykle miasto, szpital św. Jakuba, długi biały stół szpitalny, ale także martwe ciało ukochanej osoby.

Po tamtej stronie króluje okrutna i bezwzględna śmierć, która nieodwołalnie i raz na zawsze zabrała z tego świata piękną, ale już zimną („so cold, so sweet, so fair”) młodzietką dziewczynę. Po tej stronie serce mężczyzny, który ją kochał i dla której („She'll never find a sweet man like me”) był tym jedynym, rozrywa cierpienie z powodu śmierci ukochanej i przesywa nieczuła obcość świata, który, jak gdyby nic, toczy się obojętnie dalej.

Istnieje tylko jedno słowo, które nadal ich łączy. Tym wspólnym dla obojga słowem jest dwukrotnie przywołany w tekście songu wyraz „sweet”. Wspomnienie owego „sweet” oznacza jednak dla śpiewającego nie słodycz, lecz ból po stracie. To właśnie ów niewysłowiony ból próbują na różne sposoby wyrazić i przekazać kolejni wykonawcy *St. James Infirmary*.

Bluesa *St. James Infirmary* nie śpiewa *homo religiosus*. W słowach tej pieśni na każdym kroku daje o sobie znać coś zgoła innego: fatalistyczne spojrzenie na rzeczywistość. Nie pozostawia ono żadnych złudzeń co do natury ludzkich spraw i realiów tego świata, które komentuje z ironicznym dystansem. Gdzie tu więc miejsce na obecność metafizyki? Czy przysięgły fatalista, którym wydaje się być podmiot

---

<sup>13</sup> L. Tyrmand *U brzegów jazzu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, s. 255.



tej smutnej pieśni, byłby zdolny odczuć dreszcz metafizyczny? Czy tajemnica ludzkiego losu nie sprowadza się w jego myśleniu tylko do dobrej lub złej passy?

Metafizyczny wymiar *S.Ź.I.* z pewnością nie wynika z wiary w istnienie aniołów czy światów pozaziemskich. Przywodzące na myśl modlitwę słowa pieśni: „let her go, let her go, God bless you” nie mają głębszego uzasadnienia religijnego. *Memento mori*, które dociera do słuchacza, nie jest pełnym żalu lamentem po śmierci kogoś bliskiego ani modlitwą podyktowaną wiarą w życie pozagrobowe. *St. James Infirmary Blues* próbuje przywrócić godność i sens ludzkiemu istnieniu, na przekór biedzie, niesprawiedliwości, krzywdzie, cierpieniu i temu wszystkiemu, co je na co dzień degraduje i unieważnia. Widoki na przyszłość są tu przecież kiepskie.

Wyrazista trwałość tej pieśni bierze się z użycia jedynie możliwej i dostępnej wykonawcy formy przekazu, jaką jest przejmujące zaśpiewanie bluesa o śmierci kogoś bliskiego i własnej. Staje się on niezwykłym nagrobkiem, rodzajem prymitywnego w swym chropawym kształcie, lecz nad wyraz szlachetnego w wymowie, epitafium jednostkowego losu. Awansuje do rangi symbolicznego powiadomienia: muzycznej inskrypcji, dzięki której przedłużone i na zawsze utrwalone zostaje czyjeś niepowtarzalne istnienie: właśnie zakończone życie, całkiem nieważne, ale przecież warte zapisania w ludzkiej pamięci.

## Morfologia standardu jazzowego

Standardy pobudzają jazz do życia, generują jego kulturę: muzyczną, wokalną, instrumentalną, aranżacyjną, wykonawczą. Nie ma standardu jazzowego bez udziału przeszłości. Co więcej, owa przeszłość (czytaj: aktywna pamięć jednego, kilku bądź bardzo wielu mistrzowskich wykonań) stanowi jego kwintesencję. Tym właśnie każdy standard różni się od jakiegokolwiek, choćby najwspanialszej kompozycji, która nim nie jest (lub jeszcze nie jest), lecz niewykluczone, że się nim kiedyś stanie, jeśli nie w samym jazzie, to jako standard pop.

Coś takiego miało miejsce w przypadku „namaszczonej” w 1954 roku przez Louisa Armstronga piosenki o Mackiem Majchrze (*Die Moritat von Mackie Messer*, ang. *Mack the Knife*) z *Opery za trzy grosze*, którą śpiewali po Satchmo między innymi: Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Marlene Dietrich, The Doors, Sting i Nick Cave, a w Polsce Jan Kobuszewski, Wiesław Gołas i Kazik Staszewski.

Pojęcie standardu zakłada powtarzalność i oznacza serię: 1 + n. Z definicji swej jest on klasycznym „tekstem drugim”. To różni go od wszelkich innych, zwykłych utworów. Dana melodia, temat, piosenka itp. zyskują eksponowany status standardu w momencie, gdy wyrasta za nimi szacowna pamięć poprzedniego wykonania. Nie ma tutaj postępu, jest natomiast ciągły rozwój. W tym sensie standard pozostaje szczególnego rodzaju artefaktem: wyposażonym w wartościową przeszłość, istniejącym w danym *hic et nunc* i jednocześnie – otwartym na przyszłość swoich następnych, indywidualnych wykonań – wykonań o różnej wartości dodanej, mających różny stopień inwencji, bardziej lub mniej twórczych.

## Interpretacje

Historia standardu jazzowego przypomina przekrój przez pień starego drzewa. Z każdym nowym wykonaniem przyrasta w nim słoju. I jak w przypadku słoju drewna, widać lepsze i gorsze przyrosty, gdyż słoju słoju nierówny. Można je z sobą porównać, ale nie da się powiedzieć, że każdy następny będzie automatycznie lepszy od poprzedniego tylko z tego powodu, iż jest nowszy i bardziej zbliżony do współczesności, z perspektywy której dokonujemy ich porównania.

W przypadku standardu jazzowego owa otwartość na coraz to nowe wykonania ma walor życiodajny. Dzięki niej staje się utworem ciągle nieostatecznym i nigdy nieskończonym. Można więc w odniesieniu do niego mówić o pewnym powtarzalnym temacie, ale nie o kanonicznej wersji danego standardu. Wbrew swojej nazwie, utwór będący standardem niczego nie standaryzuje. Nie chodzi w nim o spełnienie wzorca czy dochowanie mu wierności na drodze imitacji czegoś, co było, ale o ponowne twórcze wykonanie. To ono odnawia i wskrzesza każdy standard. Podobnie jak w przypadku struktury mitu, analizowanej przez Lévi-Straussa, wystarczy przy tym takie *quantum* powtórzonych elementów, które zapewni mu rozpoznawalność.

Standard jazzowy jest strukturą w ruchu, istniejącą w procesie ciągłej metamorfozy. Każdy nowy wykonawca i każde nowe wykonanie zmienia go i wnosi coś odmiennego. W standardach jazzowych tkwi dramatyczna sprzeczność. Z jednej strony, racją ich istnienia jest trwanie, z drugiej – aby nadal żyć i funkcjonować w kulturze, muszą ulegać kolejnym metamorfozom.

Wariantów tych może być nieskończona liczba. W każdym z nich daje o sobie znać ożywcza inwencja kolejnego, mniej lub bardziej twórczego, wykonania. Nie ma w nich praktycznie żadnych ograniczeń. *St. James Infirmary Blues* śpiewali zarówno mężczyźni (oprócz Armstronga i Callowaya m.in. Bing Crosby, Dave Van Ronk, Joe Cocker, Van Morrison i Hugh Laurie), jak i wspaniałe wokalistki (Big Mama Thornton, Billie Holliday, Janis Joplin i Lily Tomlin).

Zmieniają się nie tylko sami wykonawcy. W przypadku standardów jazzowych z długą i bogatą historią wykonań zmienia się i może się zmienić choćby jutro dosłownie wszystko: tonacja, w której standard jest grany i śpiewany, czas trwania utworu, dobór instrumentów, tekst piosenki, jej bohaterowie, medium narracji, sposób zaaranżowania tematu, tempo i rytm, frazowanie, styl muzyczny, gatunek, ale także wymowa całości i odmienne rozłożenie jej akcentów, które sprawia, że słuchając danego standardu w nowym wykonaniu, mamy poczucie obcowania z jakby nowym utworem.

Widać to i słyhać również na przykładzie cyklu mutacji *St. James Infirmary*. Nie tylko wtedy, gdy porównamy tekst wykonania Louisa Armstronga z tym, który śpiewa Cab Calloway. Bywa, że zmiany wprowadzane przez wykonawców sięgają o wiele głębiej. Blind Willie McTell nagrał *S.J.I.* pod tytułem *Dying Crapshooter's Blues*, przenosząc akcję songu daleko od Nowego Orleanu, do Hotelu św. Jakuba w Minneapolis. Podobną różnorodność ujęcia tematu – zgodnie z duchem sekwencji pogrzebu Betty Boop w animowanej wersji *Królowny Śnieżki* – zawierają w sobie powstające jak grzyby po deszczu współczesne wideoklipy z tematem *S.J.I.*,

w których także daje o sobie znać daleko idąca swoboda i dowolność kolejnych interpretacji. Badaczy bluesa od dawna intryguje również powinowactwo *St. James Infirmary* z innym amerykańskim standardem folkowym, jakim jest przywodząca na myśl temat *The Unfortunate Rake* stara kowbojska ballada pod tytułem *The Streets of Laredo*, śpiewana między innymi przez Arlo Guthriego i Johnny'ego Casha.

Wiemy już, że aby dany utwór zaistniał w kulturze muzycznej jako standard, nie wystarczy jedno – choćby nawet najwspanialsze – jego wykonanie. Musi się pojawić ich seria, czyli przynajmniej dwa. I, co niezmiernie ważne, drugie z nich w żadnym razie nie powinno być naśladownictwem pierwszego. Pojawienie się standardu jazzowego można i należy traktować w kategoriach antropologii kultury jako specyficzny rodzaj rytuału. Podczas nowoorleańskich Mardi Gras, na paradach i turniejach muzycznych grano co roku utwory już wykonywane i dobrze znane. Na ulicach, w obecności tysięcy słuchaczy odbywał się swoisty pojedynek muzyków. Naturalna rywalizacja między wykonawcami sprawiała, że zespoły i soliści konkurowali z sobą o to, kto lepiej – to jest w sposób bardziej pomysłowy i porywający zafascynowanych słuchaczy – zagra i zaśpiewa dany kawałek.

Świadomie piszę „kawałek” (angielski odpowiednik muzyczny tego słowa brzmi *piece*<sup>14</sup>), a nie używam tutaj wyrażenia „dzieło muzyczne”, choć równie uprawnione byłoby jedno i drugie. Mimo swej klasy artystycznej, muzyczny erotyk *St. James Infirmary Blues* nie należy do utworów tej samej kategorii, co aria *Vissi d'arte* z *Toski* Pucciniego. Fenomen standardu jazzowego z prawdziwego zdarzenia polega bowiem na połączeniu w jedno sprzeczności, jaką jest bycie jednocześnie: popularnym kawałkiem (dającym się wykorzystać choćby jako dzwonek w komórce) oraz utworem muzycznym o wielkim potencjale kulturotwórczym. To właśnie ta wewnętrzna sprzeczność i powiązana z nią aksjologiczna ambiwalencja stają się źródłem jego dynamiki, żywotności i niewyczerpanej energii.

Wiadomo nie od dziś, że jazz jest sztuką improwizacji. Ciągłe oszukiwanie i nieustanna przemiana są jego żywiołem. Powtórzmy raz jeszcze: standard jazzowy – obserwowany w długim trwaniu swych dziejów – okazuje się strukturą muzyczną w procesie. Nie ma ona jednej, raz na zawsze danej postaci. Rzecz by można, iż szuka dopiero swego maksymalnego spełnienia, klasycznej formy i doskonałego kształtu, będąc nieustającym wyzwaniem i wdzięcznym zadaniem dla kolejnych, coraz to nowych wykonawców. Na tym polega jej doniosła kulturotwórcza rola i znaczenie.

Tak właśnie, to znaczy na drodze rywalizacji, rozwinęła się sztuka jazzu. Standardom jazzowym przypadła w tym procesie rola *sui generis* konkurencji sportowych, dających wykonawcom sposobność wykazania się instrumentalno-wokalnymi umiejętnościami. Standard jest fenomenem kulturowym, którego nie da się

<sup>14</sup> Angielski wyraz 'piece' charakteryzuje znaczny stopień semantycznej ambiwalencji. W zależności od kontekstu, w jakim został użyty, może on oznaczać: 'kawałek', 'utwór' bądź 'dzieło'.

## Interpretacje

sztucznie wyprodukować ani w żaden sposób zadekretować. Stoi za nim potrzeba kolejnego wykonania rzeczy znanej w sposób odkrywczy, a zatem tak czy inaczej twórczy. Można więc powiedzieć, że standard jazzowy to utwór plus pamięć jego konkurencyjnych wykonań oraz potencjał jutra obejmujący te wykonania, które w przyszłości nastąpią. Właśnie ów łańcuch wykonań składający się na pewną ich serię wyróżnia standardy jazzowe spośród innych, wpisując je na listę kompozycji mających w sztuce jazzu szczególny status.

### Standard jazzowy jako wartość

Podkreślmy z naciskiem: rzecz nie w tym, że standard jazzowy miałby być w czymkolwiek lepszy od „zwykłego” utworu, który nim nie jest. Standard tym różni się od niego, że posiada swój ciężar właściwy i określoną rangę. Jest rzeczą oczywistą, że ów ciężar właściwy zależy od klasy wykonawców i wartości wykonań, jakimi dany standard się legitymuje. Nie jest bez znaczenia, że *St. James Infirmary* grali poza Louisem Armstrongiem najwięksi: Artie Shaw, Thelonius Monk, Duke Ellington, Count Basie i Dizzy Gillespie; że mieli go w swoim repertuarze Eric Clapton, The Animals i The Doors. To kolejny powód, dla którego *S.J.I.* nazywamy standardem królewskim.

W przypadku standardu jazzowego refleksja aksjologiczna okazuje się nieodzowna w tym sensie, że uświadamia nam jego eksponowane miejsce i doniosłe znaczenie w kulturze. Standardy w sztuce jazzowej łączy to, iż wszystkie mają charakter systemowy (co, nawiasem mówiąc, zbliża spojrzenie antropologa kultury z perspektywą semiotyka zainteresowanego relacją pomiędzy tym, co jednostkowe i niepowtarzalne, a tym, co systemowe). Liczy się w nich przynależność do serii. To właśnie ona stanowi ich znaczeniowótworczy kontekst i podstawowy układ odniesienia.

Systemowość, o której tu mowa, należy rozumieć jak najszerzej. Seryjny charakter standardu jazzowego obejmuje swoim zakresem nie tylko imponującą nie-raz listę wykonań różnych muzyków, lecz także serię indywidualnych wykonań tego samego artysty. Bogactwo danego standardu wyznacza więc zarówno – długa i obfitująca w wielkie nazwiska – lista jego kolejnych wykonawców, jak i wymowny skądinąd fakt, że niektórzy z nich na w trakcie swej kariery artystycznej twórczo powracali i „podchodzili” do fascynującego ich tematu wiele razy. W przypadku *St. James Infirmary Blues* dotyczy to zwłaszcza Louisa Armstronga i Caba Callowaya. Seria, jaką tworzą ich znakomite wykonania *S.J.I.* z różnych lat, także stanowi wyznacznik jego szczególnej rangi.

Standardy jazzowe można by poniekąd porównać do tatrzańskich, alpejskich czy himalajskich ścian i szczytów. Ich wykonania to jakby drogi wspinaczkowe, noszące często nazwiska tych, którzy nimi przeszli i dotarli na szczyt po raz pierwszy. Góry istnieją „od zawsze”, stanowiąc rodzaj zaproszenia i wyzwania dla śmiałków. Kulturowa historia każdej z nich jest historią jej zdobywania: kolejnych, odmiennych niż poprzednie „wejść” (chciałoby się w tym miejscu powiedzieć:

najlepszych „wykonań”), jakich dokonały pokolenia taterników, alpinistów i himalaistów. Osiągnięć, które zostały zapisane w annałach danej góry, nadając jej szczególny status.

Obojętne góra, ściana czy grań, mówimy tutaj o czymś w rodzaju zadania. W odróżnieniu od Zamarłej Turni, Aiguille du Dru w Masywie Mont Blanc czy Północnego Filaru K2, standard jazzowy istnieje nie sam dla siebie, lecz jako integralny element ogólniejszego systemu kultury i sztuki jazzu. Jest przy tym rzeczą najważniejszą, iż każde wielkie wykonanie jazzowego standardu zawiera w sobie nieodzowny czynnik improwizacji na zadany (sobie) temat.

Standard jest szczególnym rodzajem evergreenu, wokół którego istnieje aura twórczości. Klasa samego utworu, wypracowana i zakodowana w serii jego poprzednich wykonań, spotyka się z twórczym podejściem nowego wykonawcy, który – poszukując własnej drogi – ponownie odkrywa wykonywany przez innych standard w zaprezentowanej przez siebie interpretacji. Będąc wyzwaniem dla muzyka, równie pociągającym jak wejście na szczyt nową drogą dla wspinacza, wykonanie to nie powinno być jednak traktowane w kategoriach wyczynu, lecz doniosłego osiągnięcia.

Fakt, że chodzi o standard jazzowy (wykreowany dzięki sztuce jazzu i współtworzący jego specyficzną kulturę), czyni go częścią pewnego uniwersum. Owszem, standard jako „kawałek” (melodia, piosenka, ragtime, blues etc.) istniał dawno temu i nieznanne są w wielu przypadkach jego początki. W tym sensie był on kiedyś „naturalny” i stąd mógł uchodzić za „odwieczny”; przynajmniej w zamierzczym stadium swej przynależności do afroamerykańskiego folkloru, który stanowi prehistorię klasycznych standardów jazzowych. Już wtedy jednak z właściwą mu „naturalnością” zapisaną w pamięci danej zbiorowości należał do pewnego systemu kultury (bardziej co prawda ludowej niż artystycznej).

Szczególny status standardu i jego znaczenie wyznacza właśnie eksponowana pozycja, którą zajmuje on w granicach tego systemu. Nakreślony tutaj sposób jego pojmowania, nakierowany na ujęcie interdyscyplinarne, kryje w sobie jeszcze inną zaletę. Wpisane weń podejście aksjologiczne nie uchyla się bynajmniej od stwierdzenia, że poszczególne wykonania danego standardu bywają raz lepsze, raz gorsze, a on sam zyskuje lub traci na każdym z nich. Standardy nie tworzą kanonu. Jako pewien specjalnie wyróżniony zbiór przechowują jednak pamięć wielkości sztuki jazzu. Każdy z nich staje się przez to dla swoich wykonawców rodzajem bezwzględного testu. Ich granie i śpiewanie jednych deprymuje, innych inspiruje do twórczego rozwoju.

Standardom przysługuje szczególny status kulturowych memorabiliów. Kultura muzyczna i sztuka jazzu kultywuje pamięć o nich, bo są jej niezbędne w procesie dalszej ewolucji i samoodtwarzania się. Dla systemu kultury i dla samych muzyków ich konstelacja stanowi układ orientacyjny. Pozwala unikać błędzenia w rozwoju, oszczędzać energię i ustrzec się przed wyważaniem dawno otwartych drzwi. Nie znaczy to jednak, że ich szacowny charakter czyni je odpornymi na proces erozji i destrukcji sztuki, do której należą. Istnieją niczym oaza na pustyni

## Interpretacje

bylejakości i tandety muzycznej. Pomimo zawartego w nich odwiecznego potencjału, źródła sztuki jazzowej, jakie w sobie mają – podobnie jak cały system kultury jazzu – narażone są na degradację.

Ów pesymistyczny wniosek da się jednak odwrócić, stwierdzając, że może też nastąpić proces odwrotny. To nie żadne złudzenie, ani pospolite *wishful thinking*. Jeśli możliwa jest degradacja danej sztuki, to równie możliwy scenariusz jutra pozwala wypatrywać na horyzoncie współczesnej kultury także szanse jej nagłego odrodzenia, w nowej, co prawda, formie. W standardach bowiem – i to jest w nich szczególnie cenne – skumulowana została olbrzymia energia jazzu jako jednego z kluczowych fenomenów rozwoju współczesnej kultury. Inwencja ich ponownego, oryginalnego wykonania niesie ze sobą perspektywę pojawienia się czegoś nowego. Wartość historyczna styka się tutaj z wartością prognostyczną. Niewykluczone, że ich ponowne odkrycie w przyszłości odegra kapitalną rolę w procesie jej odrodzenia.

Pora na ostateczną konkluzję naszych rozważań. Dotyczy ona zasadniczej kwestii, jaką jest sposób funkcjonowania zjawiska standardu w sztuce jazzu i w kulturze jazzowej. Generalnie rzecz ujmując, funkcjonowanie to polega na zasadzie długiego trwania. Standard jest fenomenem względnie trwałym. Trwa w wiecznym teraz, w makrosystemie wielkiej synchronii (słuchamy przecież wykonań sprzed dziesiątków lat z uczuciem, że są grane i śpiewane dla nas właśnie w tym momencie), a jednocześnie ulega przemianie – w miarę, jak zmieniają się jego coraz to nowi wykonawcy i wykonania.

Seryjność oznacza nie tylko łańcuch następowania po sobie indywidualnych aktywności (kolejnych wykonań), ale także cykliczność: odkrywcy powrót do miejsca, w którym dana sztuka już była, dokonujący się w innej fazie jej rozwoju. Twórcze wykonanie standardu odgrywa ważną rolę kulturotwórczą w tym sensie, iż sprawia, że przywołana zostaje przeszłość jazzu i do głosu dochodzi tradycja tej wielkiej sztuki. Rzecz by można, iż standard jazzowy jest konstrukcją w ciągłym procesie jej budowania. Liczy się oryginalność tego, co było (czytaj: wielkie wykonania poprzedników), oraz oryginalność tego, co nastąpi.

Standardy są bogactwem jazzu. Każdy z nich to pewna powszechnie rozpoznawalna forma istnienia jazzu w kulturze. Poniekąd wbrew nazwie „standard”, obce temu pojęciu jest istnienie wersji uznanej za kanoniczną. Wprost przeciwnie, liczy się otwartość, powszechny dostęp i możliwość nieskrępowanego korzystania z tego wciąż nie do końca odkrytego bogactwa, jakie w sobie zawiera.

Zawsze chodziło i nadal chodzi o to, by zagrać czy zaśpiewać dany standard tak, jak jeszcze nikt dotąd go nie zagrał i nie zaśpiewał. Jednak wartością szczególnie wysoko cenioną jest przy tym nie dziwność, lecz **t w ó r c z a o r y g i n a l n o ś ć** konkretnego wykonania. Dyspozycja wykonawcza, jaka znajduje się w samym utworze, spotyka się tutaj z dyspozycją artystyczną wykonawcy. To ona sprawia, że w kulturze jazzowej – na drodze kreatywnego przypomnienia (względnie: odtworzenia) wcześniej istniejącej wartości – pojawia się ożywcza i nowa wartość.

## Abstract

**Marek HENDRYKOWSKI**  
**Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### **Blues Anatomy. A study in the semiotics of culture**

The author analyses the phenomenon of standard in culture and jazz music on the example of "St. James Infirmary Blues". The variety of a particular standard is thus determined by both the list of its subsequent performers and the fact that some of them have approached it more than once and in a very creative way. Standards as an especially distinguished group preserve memory of the grandeur of the art of jazz and they serve as a commonly recognised form of the presence of jazz in culture. What is particularly valued is not the peculiarity but creative originality of every single performance. Standard is thus a specific kind of evergreen, surrounded by an aura of creativity.