

Dariusz Brzostek

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu
Katedra Kulturoznawstwa

ODTWORZYĆ TOŻSAMOŚĆ, ODZYSKAĆ NOWOCZESNOŚĆ. OD PLĄDROWANIA ARCHIWÓW DO REKONSTRUKCJI NAGRAŃ

Rebuild identity, reclaim modernity. From plunderphonics to remastering archives

Abstract: The aim of this work is to shed light on the cultural context of the contemporary practices in music production. The essay focuses on the use of the archival recordings (both: African-American free jazz heritage, and Polish Radio Experimental Studio tapes) in the process of the reinterpretation of basic cultural categories: „identity” (to rebuild „African-American identity” – *Présence Americaine*) and „modernity” (to reclaim „Polish modernity”). The field of my research are „Polish Radio Experimental Studio” albums produced by Polish label Bôłt Records, and series of free jazz albums produced by labels such as ESP-Disk, Nessa, NoBusiness Records and Transparency. The question is: are these practices a part of the interpretive research and/or a critical theory of the contemporary culture?

Keywords: identity, modernity, free jazz, Polish Radio Experimental Studio, archives

Przedmiotem mojego szkicu jest kulturowa analiza praktyk wydawniczych i (post) produkcyjnych związanych z reedycją archiwalnych nagrań muzycznych, pochodzących z dwóch różnych tradycji (jazzu oraz muzyki elektronicznej), dokonywana w kontekście dwóch kluczowych kategorii kulturowych, które służą mi jako operacyjne pojęcia analityczne: „tożsamości” oraz „nowoczesności”. Jako studia przypadków wystąpią współczesne wydawnictwa dokumentujące dziedzictwo afroamerykańskiego free jazzu oraz seria wydawnicza polskiego wydawnictwa Bôłt Records „Polish Radio Experimental Studio”. Przedmiotem mojej analizy są natomiast próby odtworzenia „afroamerykańskiego dziedzictwa jazzowego” oraz „polskiej muzyki eksperymentalnej” za pośrednictwem reedycji oraz reinterpretacji nagrań archiwalnych. Aby przystąpić do szczegółowszego omówienia wskazanych powyżej przykładów, muszę najpierw zdefiniować podstawowe pojęcia. „Tożsamość” rozumieć zgodnie z typowym dla studiów kulturowych ujęciem proponowanym przez Stuarta Halla, według którego ma ona charakter procesualny i jest wytwarzana społecznie

poprzez „opowiadanie przeszłości od nowa”¹. Zdaniem Halla o specyfice tożsamości decydują „przepełnione znaczeniem różnice, które przesądzą o tym, »kim naprawdę jesteśmy« albo – uwzględniając interwencje historii – »kim się staliśmy«”². Najistotniejsze będzie tu jednak spostrzeżenie, że tożsamość kulturowa „jest zarówno kwestią »stawania się«, jak i »bycia«. Należy ona w takim samym stopniu do przyszłości, co do przeszłości. Nie jest czymś danym, czymś, co wykracza poza miejsce, czas, historię i kulturę. Tożsamości kulturowe mają swoje źródła i historie; jednak podobnie jak wszystko, co uwikłane w historię, podlegają ciągłym zmianom. Nie są wcale umocowane na zawsze w jakiejś esencjonalnej przeszłości – są przedmiotem nieustannej »gry« historii, kultury i władzy”³. Kluczowe wydaje się zatem to, że tak zdefiniowana tożsamość kulturowa może stać się swoistym refleksyjnym projektem społecznym, rodzącym się w procesie „konstruowania przez opowiadanie” (przeszłości od nowa). Za przyjęciem w tym miejscu Hallowskiej definicji tożsamości przemawia także i ten fakt, że powstała ona w odniesieniu do opisu praktyk twórczych diaspory afrokaraimskiej – redefiniującej swoją pozycję społeczną w świecie postkolonialnym.

Kategorię nowoczesności rozumiem tutaj zgodnie z propozycją Anthony’ego Giddensa (rozwijającego concept Michela Foucaulta) jako zespół „instytucji i wzorów zachowań, których początki sięgają końca europejskiego feudalizmu”⁴. Jej podstawowe wyznaczniki to industrializm, kapitalizm, formy instytucjonalnego nadzoru, oddzielenie czasu i przestrzeni oraz pojawienie się mechanizmów wykorzeniających („środków symbolicznych” i „systemów eksperckich”) – prowadzących do przekształcenia tożsamości w zgodzie z postulatami tzw. refleksyjności instytucjonalnej⁵. Istotnym czynnikiem kształtującym swoistość owego projektu nowoczesności było także uprzywilejowanie poznania naukowego i właściwych mu metod eksperymentalnych oraz powiązanie nauki z kategorią bezpieczeństwa ontologicznego, prowadzące, zdaniem Giddensa, do pojawienia się swoistego „kryzysu zaufania”, wynikającego z faktu, że nauka „nie opiera się na indukcyjnej akumulacji dowodów, ale na metodologicznej zasadzie wątpienia”⁶. Nie bez znaczenia jest także i to, że definicyjna propozycja Giddensa odnosi się wprost do zajmującej mnie kategorii tożsamości kulturowej. Kontekstem dla tej propozycji stanie się dla mnie koncepcja Brunona Latoura sformułowana przezeń w książce *Nigdy nie byliśmy nowocześni*⁷,

¹ S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 167. Dopasowałem gramatykę wypowiedzi Halla do porządku zdania – D.B.

² *Ibidem*, s. 168.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 21.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 21–30.

⁶ *Ibidem*, s. 29.

⁷ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

a także jej reinterpretacja dokonana przez Grahama Harmana w pracy *Książę sieci: Bruno Latour i metafizyka*⁸. Jak pamiętamy, Harman dokonuje swoistej rekonstrukcji Latourowskiego pojęcia nowoczesności, pisząc: „Nowoczesność próbuje oczyścić świat, dzieląc go na dwie przeciwstawne sfery. Po jednej stronie mamy sferę ludzką wyznaczaną przez wolność, w której rządzą arbitralne i niewspółmierne perspektywy. Po drugiej stronie jest przyroda czy też świat zewnętrzny, złożony z twardych faktów i funkcjonujący z obiektywną, mechaniczną precyzją”⁹. Zarazem jednak sam Latour zauważa, że pomimo deklaracji oraz zinstytucjonalizowanych wysiłków kolejnych pokoleń „encyklopedystów”, projekt ten nigdy nie został zrealizowany, pozostając jedynie otwartą, choć nieosiągalną możliwością: „Mogę użyć wiertarki elektrycznej, ale mogę też użyć młotka. Pierwszy wynalazek liczy sobie trzydzieści pięć lat, a drugi setki tysięcy. (...) Tak jak mówi *Clio Péguy*’ego, a powtarza Michel Serres, »my tylko zmieniamy i pichcimy czas«. Określa nas właśnie dokonywanie zmian, a nie kalendarz, którzy skonstruowali nowocześni”¹⁰. W konsekwencji Harman konkluduje: „Nigdy nie byliśmy nowocześni, ponieważ nigdy naprawdę nie przeprowadziliśmy oczyszczającego cięcia między ludźmi a światem”¹¹. W praktyce więc, powiadają obaj filozofowie, „nigdy nie byliśmy nowocześni”, ale w niektórych momentach historii „bywaliśmy przekonani, że nowoczesność jest osiągalna”, że jest w naszym zasięgu, że możemy ją skonstruować i usankcjonować. I właśnie te historyczne okresy bywają nierzadko przedmiotem reinterpretacji oraz mniej lub bardziej nostalgicznych powrotów, służąc za punkt odniesienia w procesie redefiniowania kulturowej tożsamości.

I wreszcie samo pojęcie archiwum pojawiające się w tytule mojego artykułu będę rozumiał szeroko, zarówno jako określenie miejsca i instytucji mających na celu „systematyzację wiedzy”, której podstawą jest jej „kompilowanie, sprawdzanie, opracowywanie, tłumaczenie, komentowanie, krytyka, synteza”¹²; a nawet ściśle – jako „instytucję powołaną do zapewnienia bezpieczeństwa, gromadzenia, klasyfikowania, konserwowania, przechowywania i udostępniania dokumentów, które, choć straciły swoją dawną użyteczność bieżącą i z tego względu uznane są za zbędne w biurach i składnicach akt, zasługują mimo to na zachowanie”¹³, ale także jako funkcję pamięci kulturowej (zbiorowej) – w obu jej modusach: pamięci fundacyjnej – funkcjonującej „w oparciu o nośniki trwale zobiektywizowane (także w kulturach niepiś-

⁸ G. Harman, *Książę sieci: Bruno Latour i metafizyka*, przeł. G. Czemieli, M. Rychter, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016.

⁹ *Ibidem*, s. 95–96.

¹⁰ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni...*, *op. cit.*, s. 109.

¹¹ G. Harman, *Książę sieci...*, *op. cit.*, s. 114.

¹² P. Burke, *Spoleczna historia wiedzy*, przeł. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 95.

¹³ A. Buchalski, K. Konarski, A. Wolff, *Polski słownik archiwalny*, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Warszawa 1952. Cyt. za: K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012, s. 18.

miennych): rytuały, tańce, mity, wzorce, stroje, ozdoby, tatuaże, szlaki, malunki, krajobrazy etc.”¹⁴ oraz pamięci biograficznej – ufundowanej „na społecznej interakcji”¹⁵. Takie ujęcie kategorii „archiwum” pozwoli mi, mam nadzieję, uchwycić zarówno instytucjonalny wymiar zbierania i udostępniania dźwiękowych dokumentów przeszłości, jak i wspólnotowy wymiar procesu ich reinterpretacji służący konstruowaniu tożsamości przez „opowiadanie przeszłości od nowa”, z uwzględnieniem pamiętnej uwagi sformułowanej przez Glenna Goulda, który zauważył przed laty, że „archiwalistyczne podejście umożliwia wykonawcy kontakt z utworem podobny do tego, jaki ma z nim sam kompozytor”¹⁶. Myśląc o praktykach produkcji nagrań jako zbiorze swoistych praktyk interpretacyjnych materiału źródłowego, warto też pamiętać o innym trafnym spostrzeżeniu Goulda, odnoszącym się do działań każdego słuchacza muzyki wyposażonego w odbiornik (radiowy lub zestaw Hi-Fi): „Kręcenie gałkami jest w pewnym ograniczonym sensie działaniem interpretującym”¹⁷. Jest ono oczywiście wciąż dość odległe od produkcji muzycznej, którą będę tu rozumiał w sposób klasyczny – słownikowy jako „działania o charakterze twórczym i organizacyjnym, podejmowane przez pracownika wytwórni płytowej, osobę przez wytwórnię wynajętą lub też działającą na własny rachunek w celu osiągnięcia jak najlepszego poziomu artystycznego pojedynczego nagrania lub nagrań składających się na płytę”¹⁸. Ponieważ jednak interesujące mnie zjawiska zachodzą w kręgu elektronicznej reprodukcji dźwięku, należy pamiętać, że termin „producent” jest w tym kontekście „celowo dwuznaczny i zaciera tradycyjne rozróżnienie na »muzyka« (grającego na jakimś instrumencie), «kompozytora» (organizującego całościowy kształt utworu), »producenta« (dbającego o jakość nagranych dźwięku) oraz »inżyniera dźwięku« (zajmującego się technicznymi aspektami nagrania)”¹⁹. A zarazem taka forma produkcji muzycznej, w której element organizacyjny (poszukiwanie źródeł, zarządzanie zgromadzonymi archiwami etc.) ustępuje miejsca działaniom twórczym (reinterpretacjom kompozycji, nowej edycji nagrań etc.), nierzadko w praktyce staje się tożsama z miksowaniem, czyli tworzeniem utworu muzycznego „poprzez elektroniczne łączenie rozmaitych elementów muzycznych (rytmy, dźwięki instrumentów) i pozamuzycznych (odgłosy cywilizacji, szumy) w urządzeniu zwanym samplerem”²⁰. W tym miejscu spotykają się zresztą techniki twórcze różnych obiegów kultury – akademickiej awangardy z kręgu *musique concrète* oraz uliczno-klubowej subkultu-

¹⁴ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 67.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. Gould, *Perspektywy nagrań*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox i D. Warner, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 154.

¹⁷ *Ibidem*, s. 160.

¹⁸ A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 182–183.

¹⁹ *Najważniejsze terminy*, w: *Kultura dźwięku...*, *op. cit.*, s. 508.

²⁰ A. Wolański, *Słownik terminów...*, *op. cit.*, s. 154.

ry didżejskiej, której matecznikiem była współczesna popkultura. Rozstrzygnąwszy wstępnie wątpliwości definicyjne, możemy teraz przystąpić do omówienia wskazanych powyżej przypadków (re)produkcji muzycznych archiwaliów.

I. *This was our music*, czyli archiwum i tożsamość. Przypadek afroamerykański

His story is history, but my story is mystery!
Sun Ra

W części tej skupię się na współczesnych reedycjach oraz pierwszych (zazwyczaj zaś „pierwszych kompletnych”) wydaniach archiwalnych nagrań afroamerykańskiego free jazzu – pochodzących z jego okresu pionierskiego (zwanego niekiedy „epoką heroiczną”) – a zatem z lat 60. i 70. XX wieku. Aby dookreślić nieco obszar interesujących mnie wydawnictw, przypomnę tu, że pod pojęciem free jazzu (określanego w ramach tzw. czarnej estetyki mianem „New Music” lub „New Thing”) kryje się zwykle wywodząca się z tradycji jazzowej muzyka improwizowana, w której „na bazie kolektywnej improwizacji krystalizuje się solo, które powołuje do życia nową kolektywną improwizację”²¹. Jak słusznie zauważył przed laty Joachim Ernst Berendt, ta forma muzyczna kształtowała się jednak w bardzo wyraźnie określonym kontekście społeczno-politycznym, zakładającym (r)ewolucyjną emancypację afrykańskiej diaspory w Stanach Zjednoczonych:

W połowie lat sześćdziesiątych doszło do tego, że swoboda free jazzu utożsamiana była często świadomie z niezależnością od każdego systemu muzycznego wykształconego w Europie – z akcentem na słowach: „wykształconego w Europie”. Formalne i harmoniczne odsuwanie się od muzyki „białego kontynentu” jest częścią emancypacji ogólniejszej: rasowej, socjalnej, kulturalnej i politycznej. „Czarna muzyka” – jak ją teraz rozumiało wielu muzyków i pisarz LeRoi Jones, jeden z najbardziej elokwentnych ich rzeczników – stała się „bardziej czarna” niż kiedykolwiek przedtem, odrzuciwszy to, co najsilniej wiązało ją z europejską tradycją: kanony harmoniki²².

Wypowiedź artysty jazzowego uprawiającego styl free była zatem nie tylko radykalną deklaracją estetyczną, ale też wyrazistym manifestem nowej, afroamerykańskiej tożsamości ukonstytuowanej na autonomicznych warunkach i oczekującej od

²¹ J.E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, przeł. S. Haraschin i in., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 468. Zdaję sobie sprawę, że jest to, w kontekście teorii muzyki, definicja niewystarczająca, pozwala jednak dokonać wstępnych rozróżnień i elementarnych podziałów w obrębie samego jazzu, co w perspektywie podejmowanego tu tematu jest zupełnie zadowalające. Obszerne muzykologiczne analizy modeli improwizacji jazzowej w stylu free proponuje natomiast – na przykładach utworów Charlesa Mingusa, Johna Coltrane’a, Cecila Taylora, Ornette’a Colemana i Sun Ra – Ekkehard Jost w książce *Free Jazz*, Da Capo Press, Vienna 1994.

²² J.E. Berendt, *Od raga do rocka... op. cit.*, s. 41.

dominującego paradygmatu tożsamościowego szacunku dla własnych form ekspresji uznawanych dotąd za mniejszościowe, podrzędne, kiczowate etc.²³ Pogląd ten w sposób najbardziej jaskrawy sformułował Jimmy Stewart, pisząc: „Zakłada się bowiem, iż muzykę czarnych w Stanach, pominąwszy pewne nieuniknione rozważania natury etnicznej, można zdefiniować, korzystając z tych samych kategorii i kryteriów, jakich używa się do oceny muzyki tworzonej przez białych”²⁴. Wątek ten obecny jest w zasadzie na wszystkich etapach rozwoju free jazzu w formie czysto deklaratywnej. Warto przywołać tu choćby esej Josepha Chonto pod znaczącym tytułem *Cultural Genocide in America: The Suppression and Coercion of Black Classical Music (also known as Jazz)*²⁵, gdzie określenie „czarna muzyka klasyczna” (lub „muzyka klasyczna Czarnych”) przeciwstawiane jest w zasadzie wartościującemu określeniu „jazz”, sprowadzającemu twórczość afroamerykańską do poziomu „ludowej osobliwości”.

Trzeba także pamiętać, że ekspansja afroamerykańskiego free jazzu stała się możliwa w tak krótkim czasie dzięki wydajnej oraz twórczej współpracy kilku konkretnych wytwórni płytowych i muzycznych producentów, by wymienić tu tylko: Delmark (1958, Bob Koester), Impulse! (1960, Bob Thiele, Ed Michel), ESP-Disk (1964, Bernard Stollman), Nessa (1967, Chuck Nessa), a także, w Europie, BYG Actuel (1967, Jean Georgakarakos, Jean-Luc Young, Fernand Boruso)²⁶ i wreszcie El Saturn Research założoną w roku 1957 roku przez Sun Ra i Altona Abrahama, będącą pierwszą niezależną afroamerykańską muzyczną inicjatywą wydawniczą²⁷. Nieco trudniej byłoby wskazać konkretne studia nagraniowe, jakkolwiek bowiem niektóre nazwy pojawiają się stosunkowo często: Sound Studios w Chicago (realizator nagrań: Stu Black), A&R Studios w Nowym Jorku (realizator nagrań: Tony May), Variety Recording Studio w Nowym Jorku (realizator nagrań: Fernando Vargas) czy słynne nowojorskie Van Gelder Studio (realizator nagrań: Rudy Van Gelder), w którym zarejestrowano m.in. album *A Love Supreme* kwartetu Johna Coltrane’a (1964),

²³ Warto tu zauważyć, że w klasycznym dla brytyjskich studiów kulturowych szkicu *Opuszczając Babilon* Paul Gilroy odnosi wprost upolitycznienie muzyki reggae do wcześniejszego o dekadę upolitycznienia jazzu: „Podobnie jak ci grający »Bop« w latach 60. wchłonęli czarny nacjonalizm i Elijahah Mohammeda, tak też muzycy grający reggae zostali wciągnięci w ruch Rastafari do tego stopnia, że nie można właściwie omówić tych zjawisk oddzielnie”. P. Gilroy, *Opuszczając Babilon. Rasa, klasa i autonomia*, przeł. A. Miętek, w: *Kultura i hegemonia. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 304.

²⁴ J. Stewart, *Wstęp do czarnej estetyki w muzyce*, przeł. M. Iwińska, P. Paszkiewicz, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 98.

²⁵ Tekst tego eseju, co również znamienne, dostępny jest we wkładce do albumu tria: Charles Gayle / William Parker / Rashied Ali, *Touchin’ On Trane*, FMP 1993.

²⁶ Obecność tej francuskiej wytwórni jest tu nieprzypadkowa – specjalizowała się ona bowiem w wydawnictwach afroamerykańskich artystów rezydujących w owym czasie w Europie (Art Ensemble of Chicago, Don Cherry, Alan Silva), zapewniając zarazem transmisję idei wyzwolonej improwizacji na scenę europejską.

²⁷ Dzieje El Saturn Research prezentują drobiazgowo John Corbett, Anthony Elms i Terri Kapsalis w książce *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago’s Afro-Futurist Underground 1954–68*, Whitewalls, Chicago 2006.

to jednak należy zauważyć, że znaczna część klasycznych albumów złotej ery free jazzu ma charakter wydawnictw koncertowych (*Bells* Alberta Aylera z 1964 roku, *New Thing at Newport* Johna Coltrane’a i Archiego Sheppa z 1965 roku czy *Atlantis* Sun Ra z 1969 roku). Niewątpliwie charakterystyczne „brzmienie Van Geldera” odcisnęło swe piętno na estetyce wydawnictw z muzyką free, należy jednak pamiętać, że nie tylko na nich – naznaczając swą osobliwością znaczną część produkcji jazzowego mainstreamu.

Pozostaje bezspornym faktem, że w owym czasie nagrywano bardzo dużo. I niewątpliwie nagrywano znacznie więcej, niż publikowano – dotyczy to zarówno sesji organizowanych przez producentów w nowojorskich czy chicagowskich studiach, jak i niezliczonych koncertów. Warto tu przypomnieć, że znaczna część nagrań Johna Coltrane’a z muzyką free (albumy: *Om*, 1968; *Cosmic Music*, 1968; *Transition*, 1970; *Sun Ship*, 1971; *Infinity*, 1972; *Interstellar Space*, 1974; *Stellar Regions*, 1995) ukazała się już po jego śmierci, co spowodowało zresztą swoisty odbiorczy rozdźwięk. Podczas gdy dla muzyków oraz uczestników życia koncertowego Coltrane był jednym z liderów free jazzu, to dla wielu odbiorców znających jego muzykę z płyt pozostawał on głównie twórcą z kręgu jazzowego mainstreamu – autorem klasycznych płyt *Giant Steps* (1959) i *My Favorite Things* (1960)²⁸. Wszystkie te okoliczności sprawiały, że free jazz pozostawał relatywnie słabo obecny na rynku wydawniczym w tym samym czasie, gdy w istocie nadawał ton rozwojowi tego gatunku muzycznego. Sprawił on zatem wrażenie zjawiska niszowego, kulturowanego przez niewielką grupę ekscentryków, którzy nie znaleźli dla siebie miejsca w głównym nurcie muzyki jazzowej, lecz otrzymali wsparcie politycznych radykałów²⁹. Szczególnie wyraźnie zaznaczyły się wówczas związki artystów jazzowych (Coltrane, Pharoah Sanders, Marion Brown) z powołanym przez Amiri Barakę w roku 1965 stowarzyszeniem Black Arts Movement, zrodzonym z inspiracji ruchu Nation of Islam i postrzeganym często (zwłaszcza w debacie publicznej) jako artystyczny odłam the Black Power Movement, co utrudniało bez wątpienia twórcom free dostęp do unikającego politycznych skrajności świata show-biznesu. W konsekwencji w archiwach studiów nagraniowych i wytwórni płytowych pozostało bardzo wiele zarejestrowanego, gotowego materiału muzycznego o wartości zarazem dokumentalnej (zapisy koncertów, alternatywne wersje utworów) i artystycznej (kompozycje, które nie zmieściły się na płytach z powodów ograniczeń pojemności materialnego

²⁸ W tym kontekście wypada przypomnieć, że inicjatorką wydania awangardowych płyt Coltrane’a była jego małżonka, pianistka Alice, której zarzucano zresztą przy tej okazji nadmierną ingerencję producencką w nagrania męża (aranżacja). Największe kontrowersje wzbudziła płyta *Infinity*, na której Alice Coltrane rozbudowała materiał zarejestrowany w roku 1965 przez jazzowy kwintet męża, wzbogacając go m.in. o brzmienie kwartetu smyczkowego.

²⁹ Na ten temat zob. np. rozdział *Free Jazz and Black Nationalism* w książce Iaina Andersona, *This Is Our Music. Free Jazz, the Sixties, and American Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007, s. 93–121.

nośnika dźwięku)³⁰. Materiału, który, zaznaczmy to koniecznie, dla znacznej części społeczności afroamerykańskiej miał charakter dziedzictwa kształtującego wspólną tożsamość diaspory, właśnie za sprawą ścisłych związków z owym „czasem początków”, gdy formowała się polityczna samoświadomość Afroamerykanów. W tym kontekście istotnego znaczenia nabierają nie tylko działania instytucji (takich jak choćby Smithsonian Folkways – część Smithsonian’s Center for Folklife and Cultural Heritage) oraz wytwórni płytowych, ale także aktywność niezależnych badaczy, „plądrujących” archiwa muzyczne kryjące się pod postacią antykwariatów, pchlich targów, giełd staroci i komisów płytowych w poszukiwaniu starych płyt mogących stać się np. źródłem próbek dźwiękowych dla didżejów.

Jeden z czołowych komentatorów oraz muzycznych interpretatorów afroamerykańskiego dziedzictwa kulturowego, Paul D. Miller, znany pod scenicznym pseudonimem DJ Spooky, odnotował niegdyś taką oto uwagę w odniesieniu do własnych praktyk twórczych:

W środowisku elektronicznym, do którego wszyscy dziś wkraczamy, didżej jest strażnikiem dźwiękowej historii. W miksie twórca i remikser są spleceni w synkretycznej przestrzeni złożonego z próbek tekstu oraz reszty materiału dźwiękowego, która w przedziwny sposób odzwierciedla nowoczesny makrokosmos cyberprzestrzeni, gdzie rozmaite głosy i wizje nieustannie się zderzają i wzajemnie zapładniają. Powiązania między pamięcią, czasem i miejscem zostają uzewnętrznione i udostępnione słuchaczowi z punktu widzenia didżeja tworzącego miks³¹.

Należałoby tu jeszcze dodać, że didżej staje się nie tylko „strażnikiem historii”, ale także jej interpretatorem – opowiadającym przeszłość od nowa³². Najlepszym tego przykładem są działania samego Millera, który w cyklu wydawnictw płytowych zrealizowanych dla wytwórni Sub Rosa (*Rhythm Science*, 2004; *Sound Unbound*, 2008) miksował np. w ciągu dźwiękowych kolaży etniczną muzykę afrykańską oraz nagrania pierwszego wielkiego proroka afrofuturyzmu, Sun Ra, z próbkami głosów wielkich twórców europejskiej i amerykańskiej awangardy artystycznej: Johna Cage’a, Antonina Artauda, Marcela Duchampa, Gertrudy Stein, Tristana Tzary czy Włodzimierza Majakowskiego, umieszczając w ten sposób afroamerykańskie dziedzictwo w globalnym kontekście i czyniąc je integralną częścią „świata sztuki”³³.

³⁰ Dobrym przykładem będą tu słynne koncerty Johna Coltrane’a w Village Vanguard z roku 1961 – zarejestrowane w całości, wydane za życia artysty w niewielkich fragmentach (m.in. na płycie *Impressions*, 1963) i opublikowane w wersji kompletnej w roku 1997.

³¹ P.D. Miller, *Algorytmy: wymazywanie i sztuka pamięci*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku... op. cit.*, s. 435.

³² Warto tu nadmienić, że pierwszymi reinterpretatorami tradycji jazzowej byli twórcy hip-hopu, poszukujący w archiwalnych nagraniach próbek dźwiękowych do tworzenia sampli, by znaleźć w nich źródło inspiracji oraz idee wykraczające poza ludyczny wymiar muzyki klubowej. Dobrym tego przykładem jest płyta Madliba (Otisa Jacksona Jr.) *Medicine Show No. 8: Advanced Jazz* (Madlib Invazion 2010), dedykowana wielkim twórcom Czarnej Muzyki.

³³ Na ten temat pisałem obszernie w szkicu *Sztuka dystansu. Awangarda w krzywym zwierciadle ponowoczesności*, „Fragile” 2010, nr 2 (8), s. 62–66.

Najbardziej oczywistym działaniem producenckim jest tu oczywiście publikacja gotowych utworów oraz pełnych wersji koncertów i sesji nagraniowych znajdujących się w posiadaniu konkretnych wytwórni płytowych przygotowujących kolejne „reedyce”, „wersje pełne” i „wersje oryginalne” znanych wydawnictw płytowych lub cenionych artystów. Taki charakter mają z pewnością kompletne edycje słynnych koncertów Johna Coltrane’a: *The Complete 1961 Village Vanguard Recordings* (Impulse! 1997) oraz *So Many Things. The European Tour 1961* (Acrobat Music 2015) – wydane przez obecnych dysponentów praw autorskich do archiwalnych nagrań. Najlepszym przykładem może stać się tu jednak opublikowany przez legendarną wytwórnię ESP-Disk zestaw płyt Pharoaha Sandersa pod tytułem *In The Beginning 1963–1964* (2012). Szczególnie interesujący jest syntetyczny opis tego wydawnictwa dostępny na stronie producenta:

Czteropłytowy zestaw dokumentuje pierwsze nagrania ikonicznego saksofonisty tenorowego, poprzedzające jego doskonale znaną współpracę z Johnem Coltrane’em. Obejmuje dwie wcześniej niepublikowane sesje z wychowankami Ornette’a Colemana – Donem Cherrym i Paulem Bleyem; debiutancki album Pharoaha jako lidera oraz pierwsze kompletne wydanie koncertów w Judson Hall z 30 i 31 grudnia 1964, będących jedynym świadectwem współpracy Sandersa z Sun Ra Arkestra. Wydawnictwo zawiera również rzadkie nagrania wywiadów z Sandersem, Cherrym, Bleyem i Ra zrealizowane przez producenta muzycznego ESP-Disk, Michaela D. Andersona³⁴.

Odnotujmy w tym miejscu obecność w tak krótkiej notce zarówno określeń jawnie wartościujących – podkreślających wagę dokumentu oraz miejsce artysty w tradycji jazzowej (*iconic tenor saxophonist, previously unreleased sessions, first issue ever, rare recorded interviews*), jak i listy współpracowników – wyznaczających w zasadzie dość spójną linię historycznej ewolucji free jazzu (Coltrane, Coleman, Cherry, Sun Ra). Trudno oprzeć się wrażeniu, że tytuł wydawnictwa: *In the Beginning* odnosi się tyleż do Sandersa artysty, co i do początków „New Thing” w muzyce jazzowej. Taką intencję potwierdzają zresztą opublikowane wywiady z pionierami muzyki free (obejmujące łącznie niemal dwie godziny materiału dźwiękowego), w których muzycy odnoszą się wprost do kluczowych kwestii „czarnej estetyki”. Jednoznacznie interpretacyjny charakter ma natomiast inne wydawnictwo ESP-Disk – *The Old New Thing. A Free Jazz Anthology* (2006), zawierające esej *The Old New Thing is Newer than Ever* przygotowany przez autora ukrywającego się pod pseudonimem Wu Ming 1, a także zgromadzone na dwóch płytach „próbki dźwiękowe” z muzycznych archiwów wytwórni. Piszę w tym miejscu o próbkach dźwiękowych, gdyż zebrany materiał to w większości fragmenty kompozycji pionierów free jazzu (Coleman, Ayler, Sun Ra), wzbogacone o pozamuzyczne nagrania o jednoznacznie politycznym charakterze (pochodzące głównie z płyty *Movement Soul: Live recordings of songs and sayings from the Freedom Movement in the Deep South*, 1968). Całość staje się w istocie próbą zdefiniowania po latach tego, co nazywano niegdyś w sposób zbior-

³⁴ Zob. <http://www.espdisk.com/pharoah-sanders/4069.html> (dostęp: 4.01.2017).

czy „Black Music”, co zaś autor eseju uznaje za „muzyczną reakcję łańcuchową wywołaną przez afrykańską diasporę”³⁵. Interesujący jest fakt, że publikacja ta przygotowana została na rynek europejski jako swoista wizytówka wytwórni płytowej oraz dokument epoki, w której „nowa, czarna muzyka” rodziła się wspólnie ze społecznymi ruchami emancypacyjnymi.

Podobny charakter ma wydawnictwo *Nation Time. The Complete Recordings* (Corbett vs. Dempsey 2013) dokumentujące działalność artystyczną zespołu saksofonisty i trębacza Joego McPhee, związaną z jego słynną, programową płytą *Nation Time* (CjR 1970). Zestaw obejmuje kompletny zapis sesji nagraniowej oraz nagrania z koncertów towarzyszących przygotowaniu tego albumu, przywracając w ten sposób po latach właściwy ówczesnym okolicznościom status aktywności owej formacji. Oprócz trzech kompozycji dostępnych na oryginalnym albumie otrzymujemy tu bowiem kilka innych gotowych utworów, nietytułowane kolektywne improwizacje oraz fragmenty trzech koncertów. Jest to zatem swoisty *making-of*³⁶ albumu *Nation Time* – dokumentalny zapis tworzenia słynnej płyty, wzbogacony o opublikowany w formie drukowanej obszerny wywiad z McPhee – rekonstruujący kulturowy kontekst nagrań. Odbiorca tego wydawnictwa zostaje w sposób nieunikniony skonfrontowany z faktyczną skalą fenomenu społecznego, jakim była publikacja *Nation Time*, zredukowana przez lata do jednego tylko, trudno dostępnego, wydawnictwa płytowego z roku 1970. W takim charakterze ukazują się także kolejne zestawy nagrań dokumentujące koncertową działalność Sun Ra Arkestra – publikowane systematycznie przez wytwórnię Transparency. Jest to o tyle istotne, że Sun Ra (Herman Poole Blount) uchodził przez lata za muzyka ogarniętego „obsesją nagrywania” – dokumentującego na taśmach nie tylko sesje i koncerty zespołu, ale także jego próby. Pozostawało to w sprzeczności z ograniczonym dostępem do wydawnictw płytowych artysty – publikowanych przez niego w niewielkich nakładach we własnej wytwórni El Saturn Research i nieobecnych na rynku wydawniczym przez lata. Zestawy takie jak *The Complete Detroit Jazz Center Residency. December 26, 1980 – January 1, 1981* (2008, 28 płyt CD) czy *Live At The Horseshoe Tavern, Toronto 1978* (2008, 10 płyt CD) przynoszą, oprócz wielu godzin interesującej muzyki, także bezcenną informację o skali koncertowej aktywności muzyka i jego zespołu, umieszczając go wśród najbardziej wpływowych twórców nowego jazzu.

Szczególnego wymiaru nabiera w tym kontekście dzieło niewątpliwie pomnikowe, wydawnictwo *Holy Ghost. Rare and Unissued Recordings 1962–70* (Revenant 2004) prezentujące niepublikowane wcześniej nagrania studyjne i koncertowe jednego z „ojców założycieli” free jazzu, Alberta Aylera. Nie bez znaczenia jest fakt, że wytwórnia Revenant Records, założona w roku 1996 przez Deana Blackwooda oraz folkowego gitarzystę Johna Faheya, specjalizuje się w publikowaniu muzycznych ar-

³⁵ Wu Ming 1, *The Old New Thing is Newer than Ever*, w: *The Old New Thing. A Free Jazz Anthology*, Abraxas/ESP-Disk 2006, s. 73.

³⁶ Krytyka filmowa używa określenia *making-of* wymiennie z innym: *behind-the-scenes*, w celu nazywania dokumentów rekonstruujących proces powstawania konkretnego dzieła filmowego.

chiwaliów, deklarując wprost pragnienie przywrócenia „zapomnianego dziedzictwa” muzyki amerykańskiej, z uwzględnieniem jej przemilczanych tradycji i nieobecnych artystów z kręgu jazzu, folku i bluesa. Nie chodzi tu wyłącznie o dobór materiału muzycznego – obejmującego wczesne, rzadkie i niepublikowane wcześniej nagrania artysty zebrane na dziewięciu płytach, ale także o charakter tych nagrań – oprócz sesji muzycznych mamy tu także wywiady z muzykiem i jego współpracownikami oraz, co szczególnie istotne, zapis występu kwartetu Aylera podczas pogrzebu Johna Coltrane’a 21 lipca 1967 roku. Charakterystyczny jest także sposób publikacji tych nagrań – w pudełku z płytami znajduje się książka z esejami o twórczości saksofonisty, reprodukcje ulotek i biletów na koncerty kwartetu, kopia zdjęcia z rodzinnego albumu przedstawiającego młodego Aylera z saksofonem, a także zasuszony kwiat znany z okładki jednego z aylerowskich wydawnictw. Całość przypomina więc raczej swoisty artefakt – materializację „wspomnienia o artyście” niż dźwiękowy dokument z epoki free jazzu.

Ciekawym uzupełnieniem tych publikacji pozostają z pewnością wydawnictwa prezentujące nagrania pochodzące z prywatnych archiwów samych artystów, udostępniających po latach pełne wersje sesji nagraniowych i/lub zapisy koncertów. Warto wymienić tu dwa spektakularne przykłady, oba – co ciekawe i godne odnotowania – opublikowane przez działającą na Litwie wytwórnię NoBusiness Records, specjalizującą się w muzyce jazzowej oraz improwizowanej. *Centering. Unreleased Early Recordings 1976–1987* (2012) to obszerny (zawierający sześć płyt oraz książkę) wybór archiwalnych nagrań wybitnego nowojorskiego kontrabasisty i kompozytora Williama Parkera, natomiast *Muntu Recordings* to nieco skromniejszy, acz nie mniej ważny pod względem historycznym i artystycznym, dokument koncertowej aktywności słynnej grupy saksofonisty Jemeela Moondoca z lat 70. minionego stulecia. Oba wydawnictwa zawierają niezwykle interesujące muzyczne świadectwa działalności tzw. nowojorskiej sceny loftowej, której wpływ na kolejne pokolenie muzyków jazzowych był odwrotnie proporcjonalny do dostępności płyt artystów z nią związanych. Nie bez powodu do zestawu płyt Muntu dołączona jest książka, w której znajdziemy m.in. kompletny spis sesji nagraniowych zespołu, esej Eda Hazella – *A Palce to Play We Want: A Short History of the New York Lofts* oraz... mapkę z lokalizacją najsłynniejszych jazzowych „loftów” w Nowym Jorku lat 70.³⁷

W tak zrekonstruowanym kontekście podejmowane współcześnie działania związane z publikacją oraz reinterpretacją nagrań pochodzących z instytucjonalnych i prywatnych archiwów free jazzu zdają się wpisywać w toczącą się od lat 60. grę o ukształtowanie afroamerykańskiej tożsamości na zasadach istotnych dla afrykań-

³⁷ Warto w tym kontekście podkreślić, że w swej interesującej książce *Loft Jazz. Improvising New York in the 1970s* (University of California Press, Oakland 2017) Michael C. Heller nazywa twórców z kręgu „sceny loftowej” – „autoarchiwistami” (*self-archivists*) przystosowanymi do działania w warunkach utrudnionego dostępu do oficjalnych, instytucjonalnych procedur archiwizacji nagrań. Zob. *ibidem*, s. 145–178.

skiej diaspory w Ameryce³⁸, o dookreślenie owych „przemilczanych i stłumionych” obszarów *Présence Americaine*, o której pisali przed laty Aimé Césaire i Léopold Senghor³⁹. Co więcej, praktyki te oferują zarazem „możliwość narzucenia wyobrażonej spójności doświadczeniu rozproszenia i fragmentacji, które leży u podstaw każdej wymuszonej diaspory”⁴⁰, deklarując – oto nasze wspólne, nowoczesne dziedzictwo, wywiedzione z afrykańskich korzeni i przeniesione w przyszłość. *Ancient to the Future* – tak brzmiało hasło stowarzyszenia Association for the Advancement of Creative Musicians, założonego w roku 1965 w Chicago w celu zainicjowania współpracy afroamerykańskich artystów. Jeszcze istotniejszy jest jednak fakt, że takie inicjatywy pozwalają kolejnym pokoleniom muzyków⁴¹ i ich słuchaczy „konstruować owe punkty utożsamienia, owe pozycjonalności, które w retrospekcji nazywamy naszymi »tożsamościami kulturowymi«”⁴².

II. Kiedyś byliśmy nowocześni, czyli archiwum i nowoczesność. Przypadek polski

Studio jest otwarte na różne koncepcje estetyczne, które panują w danym czasie...
Józef Patkowski

Założone w roku 1957 w Warszawie przez Józefa Patkowskiego Studio Eksperymentalne Polskiego Radia przeżywa w ostatnich latach swoisty renesans zainteresowania ze strony krytyków muzycznych oraz artystów i wydawców. Warto w tym miejscu wspomnieć choćby książkę *Studio eksperyment. Zbiór tekstów/Leksykon* zredagowaną przez Magdę Roszkowską i Bognę Świątkowską w roku 2012, przynoszącą nie tylko wywiady z twórcami Studia oraz kompletny spis nagrań w nim zrealizowanych, ale także historię jego działalności i eseje o muzyce elektronicznej,

³⁸ Ciekawym kontekstem dla podjętych tu rozważań jest intrygująca książka Louise Meintjes *Sound of Africa!: Making Music Zulu in a South African Studio*, Duke University Press, Durham 2003, traktująca o „konstruowaniu” muzyki afrykańskiej – jej brzmieniowych i produkcyjnych atrybutów – w studiach muzycznych należących do rdzennych Afrykanów w RPA.

³⁹ Zob. S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, *op. cit.*, s. 180.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 168.

⁴¹ Dobrym tego przykładem jest twórczość saksofonistki i kompozytorki Matany Roberts, której cykl płytowy *Coin Coin* jest opowiedzianą różnymi technikami muzycznymi „historią rodzinną” artystki. Zob. D. Spicer, *Chains of the Heart*, „The Wire” 2013, nr 356, s. 34–41. O tym, że konstytuowanie tożsamości społeczno-politycznej w ramach działań muzycznych związanych z muzyką jazzową nie jest li tylko kwestią wspólnoty afroamerykańskiej, przekonuje natomiast przypadek rozwoju – w tym samym czasie – sceny *free improvisation* w Niemczech, gdzie twórcy młodego pokolenia nie chcieli rozwijając muzycznego dziedzictwa naznaczonego piętnem nazizmu. Zob. D. Brzostek, *Improwizacja, anarchia, utopia. O ideowym zapleczu freely improvised music*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej” 2005, nr 3, s. 7–11.

⁴² S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, *op. cit.*, s. 183.

uzupełnione o słownik zawierający kluczowe pojęcia. A jednak najbardziej spektakularnym przejawem zainteresowania działalnością studia pozostaje zapewne seria wydawnictw płytowych przygotowywana od roku 2010 przez wytwórnię Bôlt Records w cyklu „Polish Radio Experimental Studio” obejmującym zarówno nagrania archiwalne, jak i ich współczesne reinterpretacje.

Aby jednak zrozumieć lepiej fenomen popularności wydawnictw z archiwów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, musimy wpierv nieco dookreślić samo Studio jako swoisty projekt modernizacyjny pracy twórczej w PRL-u, związany z takimi kategoriami, jak technologia, eksperyment czy laboratorium, należącymi bez wątpienia do dyskursu „socjalistycznej nowoczesności”⁴³. Trzeba pamiętać, że studio to należało do pierwszych w Europie (po Paryżu, Kolonii i Mediolanie) ośrodków umożliwiających elektroniczną kreację i obróbkę dźwięku, wyprzedzając o kilka miesięcy inaugurację działalności słynnego BBC Radiophonic Workshop powołanego do istnienia w roku 1958. Już tylko ten fakt sytuował je w technologicznej awangardzie pracy z dźwiękiem. Jeden ze współtwórców Studia, Krzysztof Szlifirski, tak wspominał ówczesne problemy z dostępem do nowych technologii oraz sprzętu gwarantującego zarówno możliwość wykonywania założonej pracy, jak i jakość jej wykonania:

Początkowo, poza podstawowym sprzętem do nagrywania i odtwarzania dźwięku, a więc magnetofonami, posiadaliśmy elektroniczne generatory dźwięku i jako główne urządzenia przekształcające – filtry laboratoryjne. Praktycznie rozruch techniczny Studia przypadł na rok 1958. Polskie Radio nie dysponowało wówczas nowoczesnym wyposażeniem technicznym, niemniej dosyć szybko dorobiliśmy się dobrych, jak na owe czasy, magnetofonów Telefunken, które pozwoliły utrzymać wysoką jakość naszych realizacji. Poza tym rozpoczęliśmy starania o sprzęt specjalny⁴⁴.

Ów sprzęt specjalny, czyli „nowoczesne wyposażenie techniczne”⁴⁵, był niezbędny do realizacji zadań Studia, które nie miało być, bynajmniej, li tylko „instytucją

⁴³ Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że kwestia „polskiej nowoczesności” czy też „modernizacji Polski” to odrębny, obszerny temat, którego omówienie przekracza możliwości tego skromnego szkicu. Warto jednak zauważyć, iż modernizm (jako projekt ideowy) oraz konstruowanie nowoczesności (jako swoisty proces cywilizacyjny) napotykały w Polsce niezmiennie ten sam problem, który zwięzle i trafnie ujęła Maria Janion, pisząc, że była to: „obrona przed trudną pracą nad definicją polskości, ponieważ – jak można się domyślić – musiałaby ona być redefinicją, procesem debaty nad ponownym samookreśleniem, może dekonstrukcją tego, co zastane, i odczytywaniem subtekstu naszej kultury”. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 303.

⁴⁴ *Nie uważam się za kompozytora. Z Krzysztofem Szlifirskim rozmawia Magdalena Radziejowska, w: Studio eksperyment. Zbiór tekstów/Leksykon*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 97.

⁴⁵ W tym kontekście Eugeniusz Rudnik wspomina np. pionierskie eksperymenty ze stereofonią, jakie miały miejsce właśnie w Studiu. Zob. *Samodzielnie, podczas pracy. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Magdalena Radziejowska, w: Studio eksperyment..., op. cit., s. 27.*

usługową” dla radia i kompozytorów, lecz posiadało precyzyjnie zaplanowany program działania, o czym przypominał w roku 1987 sam Józef Patkowski:

Studio pomyślane jest jako swoisty instrument, laboratorium dźwięku, w którym aparaty, urządzenia dane do dyspozycji kompozytorowi wraz z obsługującym je reżyserem czy realizatorem, wraz z konstruującym te urządzenia inżynierem, stanowią zespół danych, z których kompozytor może wykształcić i zrealizować swoją ideę twórczą⁴⁶.

Studio było więc kompletnym projektem – synonimem nowoczesnego myślenia o (ufundowanej na zdobyczach nauki) sztuce, dźwięku, mediach, technologii oraz pracy twórczego kolektywu, w którym każdy dodaje do ostatecznego efektu coś ze swoich umiejętności. Nie pozostawało to zresztą bez wpływu na kształt artystyczny powstających tam kompozycji, jak zauważa Patkowski: „Niemniej jednak sądzę, że zapraszanie przez nas różnych kompozytorów, sprowadzanie materiałów muzycznych określonego typu – a zatem tworzenie pewnych kierunków zainteresowań – miało wpływ na kierunki twórczości pojawiające się w Studiu przez minione 20 lat”⁴⁷. A zatem to Studio – jego możliwości techniczne, zatrudnieni w nim realizatorzy oraz przyjęty tryb pracy – w istocie wyznaczało tendencje rozwojowe polskiej awangardowej muzyki elektronicznej. Trudno oprzeć się w tym miejscu pokusie i nie zdefiniować tak funkcjonującego Studia jako typowego dla nowoczesności „systemu eksperckiego” – czyli systemu „wiedzy specjalistycznej opartego na regułach proceduralnych”⁴⁸. Tak postrzegane Studio było więc swoistym „systemem eksperckim w dziedzinie muzyki elektronicznej”, którego kompetencje (opinie i decyzje) musiał w swych działaniach uwzględniać kompozytor muzyki awangardowej⁴⁹.

⁴⁶ *W laboratorium dźwięku. Z Józefem Patkowskim rozmawia Magdalena Radziejowska*, w: *Studio eksperyment...*, *op. cit.*, s. 93. Co ciekawe, Patkowski w tym wywiadzie przeciwstawia polskie Studio studiom zachodnioeuropejskim, które zamiast pracy w zespole twórczym są podporządkowane idei jednego twórcy (Stockhausena w Kolonii czy Nono w Mediolanie). Patkowski stwierdza wprost, że w Polsce „każdy z utworów jest przedmiotem wnikliwej dyskusji kierownika Studia, realizatora i kompozytora przed przystąpieniem do pracy”. *Ibidem*, s. 94. Wnioski takie wysnuwał także Eugeniusz Rudnik: „Nasze studio może absolutnie stawać w szranki z innymi studiami, które są starsze niż nasze, są też lepiej wyposażone. Podejrzewam, a nawet jestem pewny, że zaważyła nie mnogość cennej aparatury, która jest oczywiście niezbędna, ale właśnie stosunek zespołu ludzi...”. *Światło i dźwięk. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Tadeusz Zimecki*, w: *Studio eksperyment...*, *op. cit.*, s. 31.

⁴⁷ *W laboratorium dźwięku...*, *op. cit.*, s. 94.

⁴⁸ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość...*, *op. cit.*, s. 317.

⁴⁹ Problemy związane z instytucjonalizacją muzycznej awangardy w kontekście działania studiów nagraniowych umożliwiających produkcję kompozycji elektronicznych omawia obszernie Georgina Born w swojej książce *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 1995. Warto tu także wspomnieć, że Eugeniusz Rudnik – jeden z kluczowych realizatorów nagrań w Studiu – wspominał często w wywiadach o sporach o kompetencje, jakie toczył z „uczonymi kompozytorami” – wystawiając nierzadko na próbę ich wiedzę ekspercką, wizję artystyczną oraz cierpliwość. Zob. *Na zasadzie gestu. Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmawia Zuzanna Solakiewicz*, w: *Studio eksperyment...*, *op. cit.*, s. 13–22.

W takich warunkach przez lata funkcjonowania Studia zebrała się wcale pokaźna ilość materiałów archiwalnych, choć okoliczności ich powstawania i gromadzenia bywały nierzadko dość przygodne i osobliwe: „Wszystkie materiały, przetworzenia przejściowe, próby inżynierskie, które czyniłem na konsolcie, oni [kompozytorzy – dop. D.B.] pieczołowicie opisywali i zachowywali, a nuż się przyda. Po kilkudziesięciu dniach pracy w studiu robił się magazyn kopert z kawałkami taśmy, które zaczynały przytłaczać nas obu”⁵⁰. Wspominający te wydarzenia Eugeniusz Rudnik wykorzystywał nierzadko owe skrawki taśmy do własnej twórczej pracy z dźwiękiem: „nie chciałem niszczyć nowych taśm, więc schodziłem piętro niżej, gdzie w korytarzu stał kosz z produkcji teatru radiowego, jakieś krążki próbnych, już raz użytych taśm”⁵¹. W ten sposób część nagrań trafiała do artystycznego recyklingu, inne zaś czekały na odpowiedni czas, by pojawić się w obiegu publicznym.

Najobszerniejszą i najstaranniej opracowaną prezentacją archiwaliów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia przynosi właśnie seria wydawnicza Bôlt Records „Polish Radio Experimental Studio” pod opieką kuratorską Michała Mendyka. Obejmuje ona – w dużym uproszczeniu – dwa typy wydawnictw: materiały źródłowe oraz ich reinterpretacje, artystyczne opracowania dokonane przez zaproszonych do współpracy, współczesnych kompozytorów i wykonawców. Do pierwszego kręgu należy zaliczyć takie publikacje, jak: Bohdan Mazurek, *Sentinel Hypothesis* (2010), Knittel/Sikora/Michniewski, *Secret Poems* (2012), Various Artists, *Solitude of Sounds – In Memoriam Tomasz Sikorski* (2013), Arne Nordheim, *Solitaire* (2013), Andrzej Biezan, *Polygamy* (2013), Various Artists, *Sounding the Body Electric. Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1964–1984* (2013), Various Artists, *Blanc et Rouge* (2012), Kåre Kolberg, *Attitudes* (2014) oraz Krzysztof Penderecki, Eugeniusz Rudnik, *HOMO LUDENS* (2015). W kręgu drugim znajdują się m.in.: Zeitkratzer, *Plays PRES* (2010), DJ Lenar, *Re: PRES* (2012), Małe Instrumenty, *Kartacz* (2013), Helge Sten, *Monochromes* (2014), Maja S.K. Ratkje, *In Dialogue with Eugeniusz Rudnik* (2014), Mirt, *Solitaire* (2015). Miejsce szczególne zajmują wydawnictwa prezentujące zarówno kompozycje oryginalne, jak i ich współczesne reinterpretacje, dekonstrukcje i rekonstrukcje: Various Artists, *PRES Revisited – Józef Patkowski In Memoriam* (2010), Bogusław Schaeffer, *Assemblage* (2012), Various Artists, *PRES Scores* (2013), Various Artists, *Pole Reports from Space* (2014), a także płyta *15 Corners of the World, motion picture sound essay* (2015) z esejem dźwiękowym stanowiącym *soundtrack* do filmu dokumentalnego o Eugeniuszu Rudniku.

Dlaczego jednak należałoby rozpatrywać reedycje i reinterpretacje nagrań archiwalnych SEPR w takich kategoriach, jak nowoczesność, tożsamość czy eksperyment? Przede wszystkim sugerują to sami wydawcy, informując odbiorców na internetowej stronie wytwórni:

⁵⁰ *Ibidem*, s. 17.

⁵¹ *Ibidem*, s. 21.

Seria Polish Radio Experimental Studio jest pierwszym oficjalnym wydawnictwem cyfrowym poświęconym nagraniem zrealizowanym w legendarnym warszawskim Studiu. Założone w 1957 roku przez Józefa Patkowskiego, razem z ośrodkami w Paryżu, Kolonii i Mediolanie, było pierwszą tego typu placówką na świecie. O ile twórcy związani ze studiami w zachodniej Europie szybko uznani zostali za jednych z najważniejszych w historii muzyki XX wieku, ich polscy koledzy do dziś są niemal nieznanymi poza wąskim kręgiem specjalistów⁵².

Z kolei w pierwszym wydawnictwie tej serii, *PRES Revisited – Józef Patkowski In Memoriam*, znajdujemy krótką notkę informacyjną autorstwa Krzysztofa Szlifirskiego, w której padają takie oto słowa: „W czasie kiedy powstawało Studio Eksperymentalne, tzn. w późnych latach 50., Polska mogła znów powrócić do swych naturalnych związków z kulturą światową. *Signum temporis* było powstanie w 1956 festiwalu muzyki współczesnej Warszawska Jesień. Warto podkreślić, że w odróżnieniu od innych krajów wcielonych do bloku sowieckiego rozwój muzyki elektronicznej w Polsce nie był ograniczany przez władze polityczne”⁵³. Z tych deklaracji wyłania się w sposób dość jasny czytelna intencja wydawców, aby przywrócić w obiegu cyfrowym dorobek twórców Studia, którzy „do dziś są niemal nieznanymi poza wąskim kręgiem specjalistów”, choć ich ówczesna działalność wyznaczała powrót kultury polskiej do jej „naturalnych związków z kulturą światową”, wpisując ją w ten sposób w szeroko rozumiane ramy cywilizacyjnej, technologicznej i artystycznej nowoczesności, kształtującej w owym czasie tożsamość polskich twórców i odbiorców kultury. Gra toczy się więc o to, aby współcześnie „przywrócić pamięci publicznej” powierzonej archiwom cyfrowym ów dawny moment „przywracania kultury polskiej nowoczesności” i otwierania jej na współpracę z czołowymi twórcami światowymi (czego dowodzą zrealizowane w SEPR nagrania Nordheima czy Kolberga)⁵⁴.

Jak wskazałem powyżej, działalność wydawnicza Bôlt Records nie ogranicza się bynajmniej do prezentacji w wersji cyfrowej materiału archiwalnego SEPR, lecz przynosi także współczesne reinterpretacje kompozycji zrealizowanych przed laty w Studiu. Jedną z najciekawszych publikacji w tym cyklu – płyta *PRES Scores* zawiera nowe odczytania „partytur muzyki elektronicznej” do kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, Andrzeja Dobrowolskiego, Włodzimierza Kotońskiego i Bogusława Schaeffera. Samo wydawnictwo ma charakter „zwierciadlany”, proponując słuha-

⁵² Zob. <http://boltrecords.pl/2,polish-radio/53,pres-revisited.-jozef-patkowski-in-memoriam,pl.html> (dostęp: 8.01.2017).

⁵³ K. Szlifirski, *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, w: *PRES Revisited – Józef Patkowski In Memoriam*, Bôlt Records 2010, s. 4–5.

⁵⁴ Warto w tym kontekście przywołać słowa Johna Tilbury’ego – pianisty i kompozytora, który w latach 60. studiował w Warszawie: „W końcu stworzyliśmy Warsztat Muzyczny, propagowałem niektórych zachodnich kompozytorów, jak Morton Feldman czy Cornelius Cardew itd. Znałem niektórych z nich, więc łatwiej było mi zdobyć partytury... I tak to polecało. Zgromadziliśmy wokół siebie wierną publiczność. Ważny był tu Józef Patkowski – mój mentor, wspaniały, mądry człowiek, który umiał sobie radzić i z partyjnymi, i z bezpartyjnymi. Udostępnił nam radiowe studio na próby i koncerty: tu, niedaleko, przy alei Niepodległości”. T. Gregorczyk, J. Jabłoński, *Pomyl się lepiej. Rozmowa z Johnem Tilburym*, „Fragile” 2016, nr 3 (33), s. 56.

czowi utwory oryginalne oraz ich współczesne reprezentacje – zrealizowane przez Wolframa, Marion Wörle, Thomasa Lehna, Lionela Marchettiego, Arszyňa, Piotra Kurka i grupę Małe Instrumenty. O idei, która legła u podstaw tej publikacji, tak pisze Michał Libera w notce do płyty:

Partytury z lat 50. i 60. są więc raczej przykładami eksperymentów z zapisem, a także świadectwem rozmaitych zainteresowań i celów kompozytorów związanych z muzyką elektroniczną. (...)

Album *PRES Scores* jest poświęcony tej ambiwalencji konserwatyzmu i eksperymentu. Partytury zapisane na papierze są tym, co kompozytor po sobie pozostawia, domagając się bądź przynajmniej dopuszczając kolejne realizacje. Partytury eksperymentalne zaś – jak sądzę – powinny przynajmniej zezwalać na eksperymentalne realizacje. Oto kilka z nich⁵⁵.

Jak widać, publikacja tego wydawnictwa ma stać się w zamyśle jego producentów – ni mniej, ni więcej – tylko kontynuacją tego dawnego eksperymentu, znamionującego w latach 50. i 60. nowoczesne podejście do materii muzycznej, kontynuacją, która ocali go dla współczesnych słuchaczy. Podobny charakter – choć w odniesieniu do gotowego materiału muzycznego, a nie partytur – mają płyty: DJ Lenar, *Re:PRES*, Małe Instrumenty, *Kartacz*, Helge Sten, *Monochromes*, Maja S.K. Ratkje, *In Dialogue with Eugeniusz Rudnik*, Mirt, *Solitaire* i wreszcie Zeitkratzer, *Plays PRES*, prezentujące pełen przegląd strategii interpretacyjnych: od plądrafonicznych remiksów (DJ Lenar, Helge Sten) przez alternatywne wykonania kompozycji w środowisku elektronicznym (Mirt grający na nowo słynny utwór Nordheima) po rearanżacje (Zeitkratzer, Małe Instrumenty). Zwłaszcza ten ostatni przypadek jest wart odnotowania, oferując instrumentalistom możliwość zmierzenia się z materiałem skomponowanym z dźwięków nieinstrumentalnych, natomiast słuchaczom dając szansę usłyszenia akustycznych wersji elektronicznych kompozycji. Słychać to najwyraźniej na albumie przygotowanym przez grupę Zeitkratzer prowadzoną przez Reinholda Friedla, która przygotowała nowe opracowania utworów Eugeniusza Rudnika, Bohdana Mazurka, Elżbiety Sikory i Krzysztofa Knittla. Sam Friedl tak komentuje ów koncept: „Znacząca muzyka nieraz czerpała inspirację z elektronicznych »niemożliwości« i sądzę, że dokładnie ta sytuacja »przydarzyła się« wielu słynnym polskim utworom, znanym z »Warszawskich Jesieni«. (...) Możemy więc postawić sytuację na głowie: powrócić do elektroniki i użyć jej jako inspiracji dla tworzenia nowej amplifikowanej muzyki instrumentalnej!”⁵⁶. Nie trzeba dodawać, że elektroniczne inspiracje były istotnym składnikiem tej muzyki, która w owym czasie zyskała sobie miano „nowoczesnej”. To, co proponuje Friedl wraz ze swym zespołem, jest więc w istocie swoim istnym „powrotem do nowoczesności”, będąc zarazem jeszcze jednym świadectwem aktualności muzyki i pomysłów realizacyjnych kultywowanych w Studiu od lat 50.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera inne wydawnictwo z katalogu Bôlt Records – koncepcyjna (w istocie zaś chyba programowa i konceptualna)

⁵⁵ M. Libera, *Dlaczego partytury?*, w: *PRES Scores*, Bôlt Records 2013, s. 5.

⁵⁶ Zeitkratzer, *Plays PRES*, Bôlt Records 2010.

kompilacja *Pole Reports from Space*. Zawiera ona bowiem wyprodukowany przez SEPR materiał muzyczny i dźwiękowy do filmów fantastycznonaukowych (m.in. *Wycieczka w kosmos*, 1961, utwór Krzysztofa Pendereckiego) oraz audycji radiowych o podboju kosmosu (*Polak melduje z kosmosu*, 1978, utwór Eugeniusza Rudnika), a także zamówione przez producentów współczesne reinterpretacje tych nagrań (dokonane przez Arturasa Bumšteinasą, Marcina Cichego i grupę Sultan Hagavik). Wybór tego właśnie materiału jest nieprzypadkowy, gdyż jak zauważa w notce Bolesław Błaszczyk: „Studio Eksperymentalne Polskiego Radia od swego powstania w 1957 roku było źródłem muzyki kojarzonej z wyobrażeniami kosmosu. Niezwykłość brzmień, robotyka, automatyzacja, międzyplanetarne podróże, spektakularne katastrofy, wybuchy słońc – to wszystko mogła pomieścić wyobraźnia twórczego inżyniera dźwięku”⁵⁷. Warto w tym miejscu dodać, że muzyka elektroniczna stała się od lat 50. niemal konwencjonalną ilustracją dźwiękową w kinie fantastycznonaukowym⁵⁸, zaś same opowieści science fiction, w wersjach literackich, radiowych i filmowych, były istotnym składnikiem propagandowego projektu modernizacyjnego, ukazując zdumionym odbiorcom cuda niedalekiej już komunistycznej przyszłości⁵⁹. I tym razem obserwujemy zatem próbę przypomnienia nieobecnych współcześnie elementów polskiej nowoczesności rodem z lat 60. i 70., kiedy to SEPR produkowało futurystyczne ścieżki dźwiękowe filmów, które powstawały nie tylko w Polsce, ale także w innych krajach bloku socjalistycznego (NRD, Węgry, Czechosłowacja). Jeśli więc hasło twórców nowej, jazzowej afroamerykańskiej tożsamości brzmiało: *Ancient to the Future*, to z powodzeniem można założyć, że projektowi serii wydawniczej „Polish Radio Experimental Studio” przyświeca hasło podobne, w niewielkim stopniu zmodyfikowane: *Modern to the Future*. Wracając w tym miejscu do koncepcji nieosiągalnej nowoczesności sformułowanej przez Latoura, warto zwrócić uwagę, że przypadek Studia doskonale ilustruje ów proces nieukończonej nigdy modernizacji. Po pierwsze bowiem, sama inicjatywa wydawnicza Bôłt Records dowodzi faktycznej nieobecności nowoczesnych dokonań artystycznych SEPR w obiegu publicznym – trzeba je wszak „wydobywać z archiwów” i „przypominać”, przywracając ich aktualność w świecie późnej nowoczesności. Po drugie – ten powrót artystycznego modernizmu Studia wpisuje się w szerszą i bardziej złożoną tendencję ufundowaną na nostalgii za PRL (polski design lat 60., powieść milicyjna i neomilicyjna etc.), jest

⁵⁷ B. Błaszczyk, *Polak melduje z kosmosu*, w: *Polak melduje z kosmosu*, Bôłt Records 2014, s. 8.

⁵⁸ Zob. L. Niebur, *Special Sound. The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 10–14; *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, red. Ph. Hayward, John Libbey Publishing, London 2004; D. Brzostek, *Jak brzmi Lem? Opowieść w kilku obrazach (akustycznych)*, w: 30. *Musica Polonica Nova. Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. 8–16 kwietnia 2016 Wrocław*, red. S. Wieczorek, Wrocław 2016, s. 49–54.

⁵⁹ Pisałem o tym obszernie w tekście *Fantastyka naukowa wobec paradygmatu racjonalności*, w: *Словенска научна фантастика*, Д. Ајдачић, Б. Јовић (уред.), Институт за књижевности уметности, Београд 2007, s. 155–180.

więc w istocie formą retromanii⁶⁰ – tęsknoty za utraconą nowoczesnością, a nie prostą kontynuacją projektu modernizacyjnego, który pozostaje wciąż niezakończony.

Omówione powyżej przykłady reedycji archiwalnych nagrań muzycznych – dokonanych przed laty w różnych kontekstach kulturowych (społecznych, ekonomicznych, politycznych) – dowodzą, jak sądzę, zbliżonego podejścia producentów, którzy nie ograniczają się do prezentacji zachowanych materiałów, lecz poddają je swoistej reinterpretacji na kilku płaszczyznach. Pierwsza z nich dotyczy oczywiście samych nagrań (ich jakości) oraz muzyki w nich zawartej, która zostaje nierzadko poddana masteringowi, miksowaniu i remiksowaniu, ponownej aranżacji, a nawet – jak w wypadku partytur SEPR – nowemu wykonaniu w innej instrumentacji. Druga dotyczy sposobu edycji archiwaliów oraz ich nowych opracowań – w seriach wydawniczych lub zestawach zawierających oprócz płyt także obszernie komentarze twórców, wykonawców oraz ekspertów (historyków, krytyków muzycznych, muzykologów) rekonstruujących kulturowy kontekst, w jakim owe nagrania zostały dokonane, uwzględniający także aspekty pozaartystyczne podjętych wówczas działań – intencje polityczne, uwarunkowania ekonomiczne, ograniczenia technologiczne. Trzecia procedura producencka dotyczy z pewnością osadzenia prezentowanych wydawnictw we współczesnym kontekście kulturowym, uczynienia ich istotnym elementem bieżących trendów artystycznych oraz towarzyszących im dyskursów estetycznych – nierzadko z deklarowaną przez wydawców wprost intencją przywrócenia im należnego miejsca w historii kultury i sztuki XX wieku. Jako takie – obie inicjatywy wydawnicze – wpisują się zatem doskonale w niekończący się proces konstruowania i redefiniowania tożsamości kulturowej, niezależnie od tego, czy będzie to afroameerykańska *Présence Americaine* muzyków jazzowych i ich słuchaczy, czy też polska, artystyczna i technologiczna nowoczesność Studia Eksperymentalnego działającego w PRL.

Bibliografia

- Anderson I., *This Is Our Music. Free Jazz, the Sixties, and American Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Berendt J.E., *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, przeł. S. Haraschin i in., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
- Błaszczyk B., *Polak melduje z kosmosu*, w: *Polak melduje z kosmosu*, Bôlt Records 2014.
- Born G., *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 1995.

⁶⁰ Zob. S. Reynolds, *Retromania, Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber, London 2011.

- Brzostek D., *Fantastyka naukowa wobec paradygmatu racjonalności*, w: *Словенска научна фантастика*, Д. Ајдачић, Б. Јовић (уред.), Институт за књижевности уметност, Београд 2007.
- Brzostek D., *Improwizacja, anarchia, utopia. O ideowym zapleczu freely improvised music*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej” 2005, nr 3.
- Brzostek D., *Jak brzmi Lem? Opowieść w kilku obrazach (akustycznych)*, w: *30. Musica Polonica Nova. Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. 8–16 kwietnia 2016 Wrocław*, red. S. Wieczorek, Wrocław 2016.
- Brzostek D., *Sztuka dystansu. Awangarda w krzywym zwierciadle ponowoczesności*, „Fragile” 2010, nr 2 (8).
- Buchalski A., Konarski K., Wolff A., *Polski słownik archiwalny*, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Warszawa 1952.
- Burke P., *Spoleczna historia wiedzy*, przeł. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.
- Corbett J., Elms A., Kapsalis T., *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954–68*, Whitewalls, Chicago 2006.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Gilroy P., *Opuszczając Babilon. Rasa, klasa i autonomia*, przeł. A. Miętek, w: *Kultura i hegemonia. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Gould G., *Perspektywy nagrań*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox i D. Warner, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Gregorczyk T., Jabłoński J., *Pomyl się lepiej. Rozmowa z Johnem Tilburym*, „Fragile” 2016, nr 3 (33).
- Hall S., *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.
- Harman G., *Książę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, przeł. G. Czemieli, M. Rychter, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016.
- Heller M.C., *Loft Jazz. Improvising New York in the 1970s*, University of California Press, Oakland 2017.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Jost E., *Free Jazz*, Da Capo Press, Vienna 1994.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gduła, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Libera M., *Dlaczego partytury?*, w: *PRES Scores*, Bólt Records 2013.
- Meintjes L., *Sound of Africa!: Making Music Zulu in a South African Studio*, Duke University Press, Durham 2003.
- Miller P.D., *Algorytmy: wymazywanie i sztuka pamięci*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox i D. Warner, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Niebur L., *Special Sound. The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, red. Ph. Hayward, John Libbey Publishing, London 2004.

- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Reynolds S., *Retromania, Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber, London 2011.
- Spicer D., *Chains of the Heart*, „The Wire” 2013, nr 356.
- Stewart J., *Wstęp do czarnej estetyki w muzyce*, przeł. M. Iwińska, P. Paszkiewicz, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Studio eksperyment. Zbiór tekstów/Leksykon*, red. M. Roszkowska, B. Świątkowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.
- Szlifirski K., *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, w: *PRES Revisited – Józef Patkowski In Memoriam*, Bôlt Records 2010.
- Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Wu Ming 1, *The Old New Thing is Newer than Ever*, w: *The Old New Thing. A Free Jazz Anthology*, Abraxas/ESP-Disk 2006.