

Czy to, czego słuchamy, mówi coś o tym, kim jesteśmy?

pisze Krzysztof Moraczewski, rysuje Robert Lemke

Muzyka jest ludzkim zachowaniem wśród innych zachowań, nie da się jej wyizolować i „oczyścić”. Ale też słuchamy przecież muzyki dla niej samej, dokonujemy wyborów, które także się liczą, a które nie mówią o niczym poza naszymi estetycznymi zapatrywaniami i gustami. Muzyka jest wewnątrz społeczeństwa, a zarazem światem dla siebie, problem zaś to relacja między tymi jej wymiarami, nie wybór między nimi.

Osobiście, jeśli od osobistego wyznania wypada zacząć, mam niejako trzy tryby słuchania muzyki. Najpierw jest muzyka, której słucham zawodowo, z obowiązku kulturoznawcy wyspecjalizowanego w problemach kultury muzycznej. Zwykle notuję coś na jej temat i więcej do niej nie wracam, chyba że z profesjonalnych powodów, bo brak mi motywacji osobistej. Po drugie jest muzyka, o której czytam, do której wracam myślami, poświęcam wiele uwagi na wykładach i w pisanych tekstach, ale której słucham bardzo rzadko, gdyż frapują mnie w niej kwestie teoretyczne i historyczne, ale jako pewien brzmiały twór dźwiękowy mnie nie pociąga. Po trzecie, jest muzyka, do której wracam bez przerwy, do której słuchania nie potrzebuję motywacji innej niż ta, że nie słyszałem jej już od paru tygodni i jakoś mi bez niej pusto. Być może z mojego zawodu wynika, że zaginął mi czwarty tryb słuchania muzyki, to znaczy słuchanie ze względów społecznych, dla zmanifestowania mojej przynależności do takiego, a nie innego kręgu słuchaczy, co zwykle oznacza dużo więcej niż wybór tylko muzyczny. Pod tym kątem bardziej mnie interesują wybory innych niż moje własne, zbyt

dużo czytałem na temat muzyki jako znaku dystynkcji społecznej, by nie śmiać się na głos, jeśli złapię samego siebie na takim słuchaniu. Sztuka jako znak dystynkcji społecznej, jak nazwał to Pierre Bourdieu, jako sposób manifestowania swej odrębności i – najczęściej – wyższości, to temat niemal już banalny. Muzyki jednak kwestia ta zdaje się dotyczyć w stopniu bardziej nawet jaskrawym niż sztuk wizualnych czy literatury. Nakładają się przy tym na siebie przynajmniej trzy różne wątki.

Elitaryzm: hipsterskie motety?

Pierwszy wątek jest tradycyjny, o średniowiecznym jeszcze rodowodzie, co nie oznacza, by tracił na aktualności. Paryski teoretyk muzyki i ojciec socjologii muzyki Johannes de Grocheo około 1300 r., w traktacie *Ars musicae*, odróżnił trzy rodzaje muzyki. Zostawmy z boku osobną i zrozumiałą kategorię liturgicznej muzyki Kościoła, *musica ecclesiastica*. Ciekawsze jest odróżnienie „muzyki prostej”, *musica simplex*, którą dzisiaj nazwalibyśmy muzyką popularną, od „muzyki złożonej” – *musica composita*. Ta druga to przede wszystkim motet z jego złożonymi regułami metrycznymi i kontrapunktycznymi, wielotekstowością, izorytmią, itd. Podział ten jednak nie jest czysto techniczny – jest po pierwsze społeczny. Motet to muzyka *litterati*, piśmiennych i wykształconych, a nawet mocniej: ze względu na swą skrajną komplikację i wyrafinowanie jest to muzyka nowej wówczas grupy ludzi, tj. ludzi uniwersytetu. Niewielu poza nimi potrafiłby rzeczywiście pojąć subtelności motetu, zaś im *musica simplex* nie przystoi, a nawet zagraża, gdyż słuchając jej, rezygnują z tego osobnego statusu, który jest tak świeży i tak jeszcze niepewny, że trzeba go

potwierdzać i manifestować na wszelkie sposoby. Już ponad stulecie wcześniej odpowiednikiem motetu poza kręgiem uczonych, wśród rycerstwa, był *trobar clus*, doprowadzony do perfekcji przez Marcabru: pieśń „ciemna”, „zasłonięta” czy „zamknięta” – skrajnie elitarna forma-poetycko muzyczna, zawsze z trudem znajdująca odbiorców, ale wedle opinii wyrażanych przez samych trubadurów, wyznaczająca krąg ludzi prawdziwie wyrafinowanych. Dla innych pozostaje prostszy i zawsze podejrzany o komercyjność (tak właśnie – nie jest to problem naszych czasów) *trobar clar*.

Można by tak długo. Artystyczne elitaryzmy mają wiele odcieni i każdy przypadek jest inny, ale układają się w tysiącletni ciąg, aż po kompozytorów amerykańskiej awangardy, ową – jak ją kąśliwie nazywano – *Ph.D. Music*, uprawianą tylko na uniwersytetach, która, jak deklarował Milton Babbitt, wcale nie potrzebuje słuchacza. Nie chodzi tylko o muzykę prawem kaduka nazywaną „akademicką” (odrzućcie przez dyskredytującą nazwę to też znak dystynkcji) – to by się zdziwił Schubert, że został akademikiem! Ta sama linia przecięła sztucznie wydzieloną całość, zwaną muzyką popularną. Rock progresywny, czy dzisiejsza „nowa elektronika”, niosły i niosą ze sobą podobną ambicję – chcą być i stają się nowym *trobar clus* postindustrialnego społeczeństwa, oddzielając wtajemniczonych i laików, wyznaczając nową elitę, w różnym stopniu świadomą dawniejszych elit, ale chętnie używając słów o elitarnych konotacjach – nikt nie stosuje w dzisiejszej muzyce szacownego terminu „awangarda” tak zapamiętałe, jak twórcy minimal techno.

Przejdźmy się do poznańskich pubów i porozmawiajmy z dwudziestoletnimi hipsterami, by doświadczyć tego, jak tworzą się elity, na własnej skórze.

Kontrkultura: walczące subkultury?

Drugi wątek zawdzięczamy kontrkulturze i jej dziedzictwu. W tej optyce wybory muzyczne jawią się jako znaki wyborów innego rodzaju: politycznych, religijnych, wszelkiej maści wyborów światopoglądowych. Muzyka jest w nich niesamodzielną, wchodzi w skład całego kom-



pleksu znaków, łączy się z obyczajowością i wyborem innego języka, ze stylem życia. Amerykańscy piosenkarze, określane pod koniec lat pięćdziesiątych jako muzycy „folk”, nie wyrostali z kontrkultury, ale dostarczyli jej modelu protest songu. To, co pół wieku temu Amerykanie słyszeli jako znajomy „ludowy” idiom, nam natychmiast przywodzi na myśl Woodstock. Niektórzy z owych piosenkarzy pozostali na to obojętni, inni – jak Bob Dylan – odnaleźli w kontrkulturze swoje powołanie. Niewinna rozrywka, trochę szybciej grany rhythm and blues nazywany rock’n’rollem, stał się w ciągu dziesięciu lat aktem politycznym. Nie każdy się z tego ucieszył – sławny badacz pisze dziś o tym, jak kontrkultura zniszczyła rock’n’rolla. Potem przyszło różnicowanie się poglądów, rozpad kontrkultury na subkultury i niemal laboratoryjnie czysta sytuacja, wprost marzenie socjologa muzyki. Co subkultura, to inny światopogląd, inny styl życia, inna obyczajowość, inne poglądy polityczne i inny styl muzyczny. Style muzyki popularnej stały się anarchistyczne, pacyfistyczne, neonazistowskie, rasistowskie bądź antyrasistowskie, często bez względu na ich genezę: fanatyczni skinheadzi grają muzykę o afroamerykańskim rodowodzie. W takim przypadku przyznawanie się do słuchania jakiejś muzyki to nie tylko deklaracja, ale też wyzwanie, określenie tożsamości, ale i element światopoglądowej walki. W nostalgicznych

◀ Czego słucha Robert Lemke?

Lubię i to, co koi, i to, co nakręca, daje kopa. Raz odpędzam demony, a innym razem staram się je ośwoić. Muzyka leczy moją duszę. Strasznie trudno jest mi o muzyce mówić, wolę ją rysować i malować.



często tekstach o świecie polskich subkultur muzycznych lat osiemdziesiątych wciąż nie ma studium o elemencie, który stanowił codzienność tego świata, to znaczy o fizycznej przemocy, stanowiącej przecież – by tak powiedzieć – element strukturalny, a nie nieszczęśliwy przypadek. Dzisiaj te wojujące tożsamości muzyczne są przytłumione, zamknięte w coraz mocniej izolowanym świecie zakonserwowanych subkultur, ale to nie znaczy, że wymarłe.

**Tym razem nie rozmawiajmy w pubach,
ale na ulicy i na squatach.**



Tożsamość: świat na sprzedaż?

Jest i trzeci wątek: tożsamościowy, ale innego rodzaju, tym razem chodzi bowiem o tożsamość etniczną. Przypomnijmy: sławny atak twórców chicagowskiego techno na jazz nie dotyczył muzyki, ale właśnie kwestii afroamerykańskiej tożsamości, której jazz stał się symbolem, tożsamości, jaka – zdaniem na przykład Kodwo Eshuna – stała się pocieszającym rezerwuarem „amięci krzywdy rasowej i czarnoskórego humanizmu, a odpowiada na zapotrzebowanie „sentymentalnych białych, nie Afroamerykanów. A zatem cyborg na miejsce Martina Luthera Kinga, odczłowieczone techno na miejsce ultrahumanistycznego jazzu. Nie sposób określić, gdzie się kończy kwestia etnicznej tożsamości, a gdzie zaczyna – biorę tutaj określenie Anny Nacher – „etnowyprzedaż”. Ile ta zapośredniczona przez muzykę etniczność znaczy dla słuchacza? Gość poznańskiego Ethno Portu posłucha Le Trio Joubran i nawet nie zorientuje się, że palestyńscy muzycy „przykroili” wszystko do europejskiego ucha, ponieważ wiedzą, że tylko to przyniesie im sukces. Co roku mam wiele wstydlivej uciechy wykładowcy, przyglądając się twarzom niektórych studentów, osłuchanych z World Music, kiedy pierwszy raz słyszą, jak brzmi niespreparowana muzyka spoza Europy. Nie o to chodzi, że Le Trio Joubran robią coś „źle” – bardziej o to, dla kogo ta tożsamość? Coś najbardziej własnego i towar zarazem, skomplikowany splot, a nie manipulacja.

**Żeby na ten temat serio porozmawiać, trzeba
by się pewnie wybrać na spotkanie europejskich
aktywistów walczących o wolność Afryki.**



Bez przerwy i wciąż na nowo

Te trzy wątki i wiele innych nakładają się na siebie i wzajemnie modyfikują, wybór tożsamościowy dla muzyka może być wyborem politycznym a elitarystycznym dla słuchacza, i na odwrót. Muzyka jest ludzkim zachowaniem pośród innych zachowań, nie da się jej wyizolować i „oczyścić”. Ale też słuchamy przecież muzyki dla niej samej, dokonujemy wyborów, które także się liczą, a które nie mówią o niczym poza naszymi estetycznymi zapatrywaniami i gustami. Muzyka jest wewnątrz społeczeństwa a zarazem światem dla siebie, problem zaś to relacja między tymi jej wymiarami, nie wybór między nimi.

Od osobistego wyznania zacząłem i na nim skończyć. Z zawodowego obowiązku słucham muzyki popularnej i właściwie nigdy do niej nie wracam, za bardzo mnie nudzi – to mój pierwszy tryb słuchania. Dużo myślę i czasem piszę o muzyce pozaeuropejskiej, ale słucham jej poznawczo, z wielką ciekawością, lecz nastawiając ucho na rozwikływanie pytań. Tak też traktuję na przykład Johna Cage’a i jego następców: wykładam o nich, piszę o nich, nieustannie prowokuję mnie do nowych dociekań, ale ich muzyki właściwie nie słucham. Wiele utworów Cage’a znam tylko z opisów, nigdy nie starałem się ich usłyszeć, bo nie wiem, co akt słuchania mógłby wnieść nowego, czego nie daje lektura. To mój drugi tryb. W trzecim trybie, tym dla siebie, nie troszczę się specjalnie o logikę wyborów. Słucham dużo Bartoka, Bacha, Josquina, Lutosławskiego i Szostakowicza. Mało spójny wybór. Mam też słabość do Pucciniego. Przede wszystkim słucham jednak kwartetów smyczkowych Beethovena, bez przerwy i wciąż na nowo. Konserwatywnie, nierelatywistycznie, wbrew wszystkim moim naukowym przekonaniom – które żywię szczerze – moje ucho wierzy w ponadkulturową wyższość tej muzyki. No, i co to mówi o mnie?

dr hab. Krzysztof Moraczewski – kulturoznawca, pracownik Instytutu Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się zagadnieniami teorii i historii kultury, zwłaszcza kultury muzycznej. Lubi bezwstydnie pożyczać udane powiedzenie Vladimira Nabokova i powtarzać, że ma raczej bibliografię niż biografię.