

Maria Malanicz-Przybylska

maria.malanicz-przybylska@uw.edu.pl

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej,

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-9841-3871

MUZYCZNE RYTUAŁY W CZASACH ZARAŻY

Musical Rituals in the time of pandemic

Streszczenie: Pandemia koronawirusa i towarzyszące jej różnego rodzaju obostrzenia, zakazy, zamknięcia oraz kwarantanny dotknęły niemal każdej przestrzeni naszego społecznego i kulturowego funkcjonowania. Dotychczasowe sposoby działania, style życia, sposoby wartościowania i postrzegania świata znalazły się w zawieszeniu lub nawet odwróceniu, co nasuwa pytanie o zbieżność tej sytuacji z fazą liminalną obrzędów przejścia i oczekiwaniem na włączenie do nowej rzeczywistości społecznej.

W prezentowanym artykule autorka przygląda się wybranym aspektom sytuacji pandemicznej przez pryzmat muzyki. Analizując różne okoliczności, zdarzenia muzyczne, wypowiedzi muzyków, jak również samą muzykę, skupia się na trzech głównych zagadnieniach. Pierwszym jest niejednoznaczna rola i ocena zdarzeń muzycznych zapośredniczonych przez media. Kolejnym – artykułowana muzycznie potrzeba autentycznych relacji i poczucia wspólnoty. Trzecim – potrzeba odzyskania sprawczości. Zgodnie z myślą Christophera Smalla każde angażowanie się w działania muzyczne zostaje tu potraktowane jako rodzaj rytuału, w trakcie którego uczestnicy doświadczają podzielanych światopoglądów, idei i wymarzonej światów, ale też odgrywają je.

Słowa kluczowe: antropologia muzyki, koronawirus, pandemia, muzyka

Abstract: The pandemic of coronavirus was followed by numerous restrictions, bans, lockdowns and quarantines. This changed almost all

spheres of our social and cultural life. Previous lifestyles, routines, our assessment and perception of the world are all being suspended or even turned upside-down. Are we going through a liminal stage of the rite of passage? Are we waiting for a new social reality to be incorporated into? Since I am a music anthropologist I decided to look at some of the elements of the pandemic through the prism of music. By analysing different musical actions, statements of musicians and music itself I decided to focus on three fundamental questions: the ambiguous role of the mediated musical events, the need of authentic relations and the sense of community expressed in music and, the desire for a retrieval of agency. Following the idea of Christopher Small I assume that every kind of involvement in a musical performance can be seen as a ritual, where participants experience and articulate shared ideas, worldviews and an imagined, ideal humanity.

Key words: anthropology of music, coronavirus, pandemic, music

Uwagi wstępne

Według oficjalnych informacji koronawirus pojawił się w Polsce w marcu 2020 roku. Wiedzieliśmy, że tak się stanie. Ówczesny minister zdrowia Łukasz Szumowski przekonywał, że to tylko kwestia czasu. A jednak stopniowo, acz intensywnie nasilające się obostrzenia, zamknięcia i odgórnie narzucane zmiany wszystkich nas zaskoczyły. Sądzę, że najbardziej dojmującą emocją stała się niepewność dotycząca niemal wszystkiego. Czym jest ten wirus, skąd się wziął, czy nam zagraża? Czy działania rządu są konieczne? Ile to potrwa? Czy stracę pracę? Jak pogodzić pracę z opieką nad dziećmi? Czy odwoływać spotkania, wyjazdy? Wyjść na spacer? Tysiące podobnych pytań prawdopodobnie stawiała sobie większość z nas. Niemożność odpowiedzi na nie intensyfikowała tylko poczucie niepewności.

Jak pisał Anthony Giddens, właśnie niepewność i wynikający z niej strach są immanentnymi elementami późnej nowoczesności (Giddens 2006). Giddens za ich źródło uważa systemy wykorzeniające, a więc odrywające nas od pewnych lokalnych znaczeń i ugruntowanych, tradycyjnych sposobów działania. Myślę, że do tego rodzaju niepewności zdążyli-

śmy już przywyknąć. Media, polityka, globalizacja, ekspertyzacja niemal wszelkich dziedzin życia – nauczyliśmy się z nimi żyć, ufając wybranym ekspertom i na tej podstawie konstruując własne style życia (Giddens 2005), które zapewniały nam poczucie równowagi i pozwalały wierzyć, że nasza egzystencja ma swój rytm, sens i cel. Pojawienie się koronawirusa zabrało nam te małe stabilności. Być może zatem dojraliśmy do końca późnej nowoczesności?

Z pewnością dotarliśmy do momentu jakiejś zmiany, choć trudno jeszcze wyrokować, czy będzie to zmiana radykalna i trwała. Waldemar Kuli-gowski (2020) przekonywał w wykładzie on-line, że oto trwamy w fazie liminalnej obrzędu przejścia i tylko od nas zależy, czy obrzęd się dopełni, to znaczy czy wyjdziemy z niego odmienieni, gotowi działać w imię nowych zasad (wtedy obrzęd byłby dopełniony w kategoriach koncepcji *rites de passage* Arnolda Van Gennepa), czy też wrócimy na dawne tory (co bardziej przypominałoby Turnerowski ześwieczony okres liminoidalny). Jednak w chwili trwania owej sytuacji granicznej obserwowanie społecznej i kulturowej rzeczywistości staje się dla antropologa już nie pracą, a codziennością. Oto my sami, jak wszyscy inni ludzie, jesteśmy w niej zanurzeni. Nie możemy nie obserwować, nie doświadczać. Tematy, mówiąc kolokwialnie, leżą na ulicy – zmiany dotyczą przecież tak wielu praktyk, sposobów postrzegania świata, systemów wartości. Z drugiej jednak strony trudno te tematy antropologiczną ręką podnieść. Jak bowiem „robić etnografię”, zachowując społeczny dystans?

Myśląc o tym wszystkim, doszłam do wniosku, że trzeba i warto pisać o naszych bieżących doświadczeniach. Być może właśnie stajemy się świadkami historii. Ponieważ w sytuacji pandemii pojawiło się tak wiele interesujących antropologicznie tematów, postanowiłam skupić się na tym, co uznaję za swoje podstawowe pole badawczych zainteresowań, a więc na muzyce. Wybór tej przestrzeni do obserwacji rzeczywistości świata w czasie zarazy ma jednak głębsze uzasadnienie. Uważam, że w praktykach muzycznych jak w soczewce skupiają się różne istotne kulturowo i społecznie treści. Przyjęta przeze mnie perspektywa, którą nazywam antropologią muzyki, zakłada obserwowanie rzeczywistości przez szkło powiększające muzyki i związanych z nią praktyk społecznych (Małanicz-Przybylska 2018: 90). Takie podejście bliższe jest zdecydowanie namysłowi antropologicznemu niż etnomuzykologicznemu (por. Merriam 1964, Żerańska-Kominek 1995). Moim założeniem nie jest bowiem badanie muzyki poprzez kulturę ani nawet muzyki w kulturze. Zbli-

zam się raczej do rozumienia Timothy’ego Cooleya, który twierdzi, że ludzkie działania związane z muzyką kumulują w sobie głębokie znaczenia, motywacje i przekonania. „Muzyka ma szczególną moc wyrażania tego, co niewymierne, nieuchwytnie, jak przekonania religijne, narracje historyczne, głębokie emocje czy koncepcje dotyczące tożsamości“ (Cooley 2010: 15). Tia deNora uważa nawet, że muzyka ma moc kreowania i zmieniania porządków społecznych, ponieważ pomaga wyrażać emocje, które pobudzają ludzi do działania. „Muzyka jest nie tylko »znacząca«, nie tylko jest »narzędziem komunikacji« (...). Jej moc przejawia się na poziomie życia codziennego. Zawiera się w każdym wymiarze społecznego działania” (deNora 2000: 16). Jak pisał Christopher Small (1999), udział w muzycznych działaniach ma też zawsze pewne znamiona rytuału. Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe twierdzenia, poddam analizie wybrane zjawiska muzyczne oraz wypowiedzi muzyków, by zastanowić się nad kilkoma istotnymi kwestiami pandemicznej rzeczywistości. Będę więc pisać o skomplikowanych relacjach między tym, co „prawdziwe” i tym, co zapośredniczone przez media (oraz ich zmiennym wartościowaniu), o poszukiwaniu wspólnoty i próbach znalezienia jej substytutów oraz o potrzebie poczucia sprawczości. Skupię się na społecznych i kulturowych zadaniach muzyki, a także na miejscach jej działania. Chcę też oddać głos samym muzykom, by zdać relację z ich zawodowego i życiowego doświadczania *lockdownu*¹.

Metodologia

Zebranie materiału do napisania tego tekstu wymagało wypracowania nieco innych metod niż te, którymi posługuję się w „normalnej” pracy badawczej. Wyszłam z założenia, że jednym z istotnych źródeł pozyskiwania informacji będę ja sama. A zatem wdrożyłam coś w rodzaju autoetnografii, rozumianej jednak nie jako kontestacja tradycyjnych badań etnograficznych (Ellis, Bochner 2000: 433), lecz jako wymóg tej szczególnej

¹ Zdaję sobie jednocześnie sprawę, że kwestie, na których się skupiam, są tylko częścią bardzo interesujących przemian dotyczących audiosfery w czasie pandemii (por. Michnik 2020). Postanowiłam się jednak skoncentrować na tych treściach, które najczęściej pojawiały się w wypowiedziach moich rozmówców i raczej na zjawiskach muzycznych niż w szerokim sensie dźwiękowych.

sytuacji². Takie podejście autoetnograficzne wynika z założenia, że moje doświadczanie muzyki w czasie pandemii jest podobnie reprezentatywne, jak doświadczenia innych ludzi. Obserwuję i biorę udział w różnych muzycznych przestrzeniach nie tylko jako badaczka – słucham koncertów on-line, jestem odbiorczynią tak zwanych „domówek” u różnych muzyków, codziennie śledzę działania i aktywności muzyczne – te profesjonalne, instytucjonalne, oddolne i amatorskie. Z racji mojego wykształcenia i pracy mam wielu znajomych muzyków. Rozmawiam z nimi, a zatem ich słowa i poglądy także posłużyły mi jako materiał do analizy. Warto dodać, że pandemiczna autoetnografia jest nieucieleśniona. Internet i telefon stały się narzędziami zapośredniczającymi i moim terenem badawczym.

Z drugiej strony postanowiłam skorzystać z obcej mi dotąd metody. Skonstruowałam ankietę zawierającą pytania otwarte, którą umieściłam na stronie Związku Zawodowego Muzyków, i poprosiłam o jej wypełnienie. Szesnaście pytań dotyczyło sposobów muzycznego działania w sytuacji *lockdownu*, a także postrzegania aktualnej roli i miejsca muzyki. Na koniec zadałam kilka pytań dotyczących rodzaju wykonywanej muzyki i sposobów pracy przed pandemią. W ten sposób uzyskałam wypowiedzi 90 profesjonalnych muzyków. Ich słowa stanowią ciekawy materiał będący zapisem doświadczeń i emocji. Wśród respondentów znaleźli się jazzmani, osoby wykonujące muzykę klasyczną oraz szeroko rozumianą muzykę rozrywkową i alternatywną, przedstawiciele środowisk folkowych i tradycyjnych, a także ludzie obsługujący zabawy weselne.

Muzyka nagrywana, muzyka on-line

Przemiany zachodzące w sposobach doświadczania muzyki sprawiają, że staje się ono coraz bardziej indywidualne. Ujmując rzecz w dużym skrócie, chodzi o to, że przez całe stulecia muzyka była silnie związana z życiem społecznym, a więc z wydarzeniami grupowymi – ze świętem, zabawą, rytuałem, wspólną pracą itd. Wraz z wynalezieniem możliwości nagrywania dźwięku zaczęła się ona jednak odrywać od tego, co spo-

² Podejście takie nie ma też wiele wspólnego z autorefleksją badacza w terenie, której prekursorem był Bronisław Malinowski, o czym po latach mogliśmy dowiedzieć się z jego dzienników (Malinowski 2002). Ja nie byłam bowiem w klasycznie rozumianym terenie, nie znalazłam się w żadnej obcej mi społecznie i kulturowo przestrzeni. Obecność wyznaczała tu sytuacja, nowy pandemiczny kontekst, którego uczestnikami stali się wszyscy ludzie.

łeczne (Deschênes 1998, Kofin 2012, Nożyński 2017). Oczywiście nie samo wynalezienie fonografu było tu kluczowe. Przełom nastąpił później – w momencie upowszechnienia się radia, telewizyjnych stacji muzycznych, następnie mobilnych nośników dźwięku (magnetofonów, walkmanów, „empetrójek”), a w końcu komputerów i smartfonów. Prawdziwą zaś rewolucję przyniosła w XXI wieku technologia cyfrowej multiplikacji dźwięku, bowiem to dzięki niej muzyka uwolniła się od kontekstów geograficznych i społecznych, przestała być świętem i czymś wyjątkowym, a stała się przyjemnością na życzenie, lub – jak pisał Szymon Nożyński – na żądanie. „Technologiczny »efekt motyla« spowodował, że nowomediałna przestrzeń muzyczna jest dzisiaj zupełnie czymś innym – nowym, dynamicznym światem, gdzie prosument ma prawo natychmiastowego i nieograniczonego wyboru” (Nożyński 2017: 99).

Zresztą już w latach 60. XX wieku, kiedy nagrywanie muzyki budziło jeszcze etyczne wątpliwości i dyskusje, jeden z największych zwolenników utrwalania dźwięków na płycie – ekscentryczny kanadyjski pianista Glen Gould, przewidywał: „w XXI wieku uczęszczanie na koncerty i wykonywanie na nich muzyki będzie należało do przeszłości zarówno jako obyczaj społeczny, jak i jako symbol muzycznego merkantylizmu. (...) Po wygaśnięciu tego obyczaju muzyka dostarczać będzie silniejszych przeżyć niż w chwili obecnej” (Gould 1969: 76). Argumenty Goulda były następujące: nagrywając swoją muzykę, wykonawca ma większą swobodę ekspresji – nie musi zważać na akustyczne ograniczenia sali, może poprawiać i montować materiał tak długo, aż spełni jego oczekiwania. Ponadto proces nagrywania wymaga od artysty większego zaangażowania, zarówno intelektualnego, jak i emocjonalnego. Słuchacz z kolei może obcować z muzyką w preferowanej przez siebie przestrzeni i otoczeniu. Dostaje produkt najlepszej jakości. Dźwięk jest tak blisko niego, jak tylko tego chce. Słyszy każdy głos, każdą nutę. Ponadto on także może „dawać pierwszeństwo swym preferencjom i przez elektroniczne modyfikacje, jakim poddaje swe przeżycie, narzucić własną osobowość słuchanemu dziełu” (Gould 1969: 92). Na nagrywaniu muzyki zyskują zatem i wykonawca, i słuchacz, dzieje się zaś tak właśnie dlatego, że przekształca się ona ze zjawiska społecznego w doświadczenie osobiste.

Sprawa jest jednak mniej oczywista, niż chciał to widzieć Gould. Sądzę, że miał rację, kiedy pisał, że grane na żywo koncerty przestaną być osią życia muzycznego ludzi nowoczesnych (Gould 1969: 76). Muzyki płynącej do naszych uszu z różnych głośników słuchamy niemal bez

przerwy – i to ona wyznacza nasze codzienne doświadczenia obcowania z dźwiękami. Koncert zaś, choć nie zniknął, jak chciał Gould, paradoksalnie stał się oazą tradycyjnych kontekstów obcowania z muzyką – a więc rytuału, wspólnotowości, dystynkcji. Niektórzy zresztą wcale nie chodzą na koncerty, inni – „od święta”. Taki stan rzeczy zdaje się zadowalać większość słuchaczy. Muzyka na życzenia, w dowolnej formie, staje się kolejną przestrzenią późnonowoczesnego „wyboru” (Giddens 2006).

Tymczasem sytuacja, w której znaleźliśmy się po wybuchu pandemii koronawirusa, spowodowała, że nagle muzyka funkcjonująca w formie nagrań stała się niewystarczająca i niesatysfakcjonująca. Ogólnoświatowy lockdown sprawił, że w większości państw zamknięto instytucje kultury, w tym sale koncertowe, kluby i teatry muzyczne, opery, filharmonie, dyskoteki. Odwołano koncerty plenerowe i festiwale. Pierwsza istotna konsekwencja tego faktu była taka, że większość muzyków straciła możliwość wykonywania swojego zawodu w jego zasadniczej postaci. Nie mogli grać koncertów, nie mogli odbywać prób, nie mogli nagrywać płyt itd. Pozostała im jedynie możliwość ćwiczenia w domu (w pojedynkę) oraz ewentualnie praca nad nowym repertuarem na przyszłość. Pisali o tym wyraźnie uczestnicy moich badań:

Przestałam [pracować]. Mój koncert odwołano, telefon milczy, nie ma kolejnych propozycji, nie mam gdzie i jak robić prób z kwartetem. Nie mam też po co³.

Ćwiczę wyłącznie na własny użytek, nagrywam trochę, rozwijam się owszem i poszerzam repertuar.

Od momentu „zamknięcia” przestałem koncertować i zarabiać pieniądze. Staram się pracować i tworzyć w domu na tyle, ile jestem w stanie wykorzystać ten czas twórczo⁴.

Drugim efektem lockdownu było to, że słuchacze stracili możliwość bezpośredniego uczestniczenia we wszelkich wydarzeniach muzycznych.

³ Wszystkie wypowiedzi pochodzą z przeprowadzonej przeze mnie wśród muzyków ankiety.

⁴ Warto zauważyć, że w najlepszej sytuacji znaleźli się muzycy, którzy są zatrudnieni na umowę o pracę w różnych instytucjach kultury – orkiestrach, teatrach, filharmoniach oraz szkołach muzycznych. Jeden z nich mówił wprost: „Można powiedzieć, że nie pracuję, bo nie koncertuję ani nie biorę udziału w spektaklach. Mam szczęście, że jestem na etacie”.

Naturalnie nie oznacza to, że muzyka w ogóle zniknęła, przecież nadal można było korzystać z wcześniej wykonanych nagrań. Artyści zachęcali do „nadrobienia zaległości” w przesłuchiwaniu publikacji fonograficznych. Na swoich stronach internetowych, fanpage’ach i kanałach serwisów streamingowych zaczęli przypominać dawne i nowsze albumy, teledyski, zarejestrowane koncerty itd. Instytucje kultury udostępniły nagrane wcześniej koncerty z udziałem największych gwiazd muzyki wszelkich gatunków. Sama rzuciłam się w wir oglądania przedstawień operowych z nowojorskiej Metropolitan Opera i mediolańskiej La Scali, których z dość oczywistych powodów nie mogłam zobaczyć w normalnych warunkach.

Szybko jednak i muzykom, i słuchaczom taki sposób komunikacji przestał wystarczać. Zapośredniczony, nieokreślony w czasie i przestrzeni sposób obcowania z perfekcyjnymi wykonaniami, czyli taki, który w myśl Goulda jest najdoskonalszym stadium przeżycia muzycznego, okazał się w tej sytuacji mało zadowalający. Po pierwsze, sami muzycy odczuwali ogromną potrzebę grania razem, a nie w domowej samotności. W pierwszych tygodniach lockdownu zaczęły więc jak grzyby po deszczu powstawać produkcje zmontowane z kilku ścieżek nagranych oddzielnie przez poszczególnych wykonawców. Angażowali się w to muzycy orkiestrowi, teatralni, członkowie zespołów kameralnych i rozrywkowych, amatorzy. Polską kulminacją tego typu działań stało się nagranie piosenki *Co mi Panie dasz* w aranżacji Adama Sztaby z udziałem 732 osób. Oczywiście daleko tym produkcjom do perfekcji nagrań studyjnych i wiele z nich ma charakter czysto amatorski. Ale nie o perfekcję i samą muzykę tu chodziło, lecz raczej o poczucie bycia razem:

Z takim nagrywaniem czegoś oddzielnie, zdalnie, na nie do końca profesjonalnym, studyjnym czy koncertowym sprzęcie, a potem składanie tego wszystkiego „do kupy” przy próbie zachowania jakichkolwiek standardów, jest oczywiście bardzo fajną zabawą, zwłaszcza jeżeli coś się uda złożyć, ale w dalszym ciągu nie ma to nic wspólnego z prawdziwą sztuką.

Jeśli składamy coś wspólnie, to oczywiście robimy to z potrzeby wspólnego muzykowania.

Jestem w trakcie przygotowywania wspólnego zdalnego grania i śpiewania. Brakuje nam tego. To potrzeba serca.

Technologia umożliwiająca nagrywanie i montowanie dźwięku z jednej strony okazała się zatem w czasie pandemii zbawienna (bez niej wspólne granie byłoby całkiem niemożliwe), z drugiej zaś jej nadmiar i zakaz organizowania koncertów spowodowały, że ranga muzyki granej na żywo ponownie wzrosła, a forma taka stała się ważnym tematem rozmów i „obiektem pożądania”:

Jeszcze bardziej mi jej [muzyki] brakuje. W znaczeniu – koncertów, oper na żywo, zetknięcia się z tym nie przez monitor. W myśl zasady jak się coś traci, to dopiero docenia.

Tęsknota za uczestnictwem w sytuacjach, w których muzyka wykonywana jest na żywo, wiąże się z artykułowaną przez moich rozmówców potrzebą kontaktu, komunikacji, a także poczucia bycia razem. Próbowanie spełnienia tego marzenia znów z pomocą przyszła technologia. Drugi etap lockdownu wiosną 2020 roku zdominowały bowiem różnego rodzaju koncerty on-line. Popularne stały się tak zwane „domówki”, które poszczególni artyści organizowali sami z własnej woli i potrzeby. Niektórzy prowadzili transmisje w dosyć amatorskich warunkach, inni przystosowali swoje mieszkania do wymogów małych studiów nagrańowych, w najlepszej sytuacji byli ci, którzy już wcześniej posiadali takie domowe studia. Jedni grali okazjonalnie, inni cyklicznie. Wkrótce także różnego rodzaju instytucje podchwyciły ten pomysł, organizując i transmitując domowe koncerty znanych muzyków. Jedną z takich inicjatyw jest cykliczna audycja „Domówka z dwójką”, emitowana przez II Program Polskiego Radia, w której znakomici muzycy sceny klasycznej dają półgodzinne koncerty na żywo. Podobne wydarzenia organizowane są też przez kluby jazzowe (np. 12on14 Jazz Club z programem #jazzmorning), Radiowe Centrum Kultury Ludowej (#folkwdomu) czy lokalne instytucje kultury. Pojawiają się też inicjatywy prywatne, np. „Domówka kultury”, w ramach której dwóch muzyków (Sebastian Wypych i Piotr Kopietz), co tydzień proponowało długą (trwającą nawet do trzech godzin) audycję on-line poświęconą konkretnemu instrumentowi, zapraszając do studia najbardziej uznanych polskich wykonawców.

Naturalnie koncerty transmitowane na żywo lub rejestrowane i retransmitowane nie są pomysłem nowym i nie powstały z powodu światowej pandemii COVID-19, stały się one bowiem elementem życia muzycznego już w drugiej połowie XX wieku, kiedy to upowszechniły się transmi-

sje telewizyjne, rejestracje występów wielkich gwiazd czy ważnych wydarzeń muzycznych. O rejestrowaniu koncertów pisał zresztą już Glen Gould, uznając je za formę pośrednią między muzyką nagrywaną i koncertową, której zresztą nie cenił zbyt wysoko:

(...) przedsięwzięcie, które ma nas usadowić na dwóch stołkach, a kończy się jedynie tym, że nie siedzimy na żadnym. Ma ono afirmować humanistyczny ideał wykonania, ma (...) wyeliminować wszelkie zabiegi mechaniczne w rodzaju cięcia i montażu taśmy, jest więc zdecydowanie „moralne”. W rezultacie udaje się zgłuszyć atakami kaszlu dostateczną ilość akordów pianissimo, by wywołać wrażenie „żywości” i wzmocnić wiarę bohaterskich wrogów autonomizacji (Gould 1969: 85).

Gould atakował tu przeciwników nagrywania muzyki, którzy zarzucali jej niemoralność i brak autentyczności. Ale właśnie owa „żywość”, o której pisał, zdaje mi się kluczowa. Wiele miejsca wzajemnym wpływom sztuki nagrywanej i wykonywanej na żywo poświęcił Philip Auslander, pisząc o przedstawieniach teatralnych. Dowodził on, że „zapośredniczenie medialne jest doświadczeniem, do którego muszą nawiązywać i które muszą odtwarzać przedstawienia na żywo”, bo dziś „występ zapośredniczony przez media stał się istotnym punktem odniesienia dla występu na żywo” (2012: 18). Powoduje to z jednej strony zacieranie granic między medialną transmisją jakiegoś wydarzenia a jego organizacją z bezpośrednim udziałem publiczności, z drugiej strony – obniżenie rangi występów na żywo.

Wydaje mi się jednak, że wzmożone w czasie pandemii uczestnictwo w koncertach on-line wynika właśnie z potrzeby powrotu do słuchania humanistycznego, tak krytykowanego przez Goulda, oraz z wyraźnej chęci ponownego zarysowania owych znikających granic, o których pisał Auslander. W sytuacji, kiedy coraz więcej rzeczy, przestrzeni i kontaktów staje się zapośredniczonych, rośnie pragnienie autentyczności. Jej poczucie wzmacnia zaś fakt, że oglądamy coś w czasie rzeczywistym, że występy nie są montowane. Niedostatki techniczne, domowe kamerki, kłopoty z łączem internetowym również wpływają na wzrost doświadczenia „humanistycznego”, działają na rzecz autentyfikacji gorącej, jak powiedziałby Tom Selwyn (1996), a więc odbioru emocjonalnego. Taki koncert stwarza wrażenie prawdziwego kontaktu i komunikacji – artyści mówią do słuchaczy, słuchacze mogą komentować na czatach, wysyłać

lajki i serduszka. Większość muzyków twierdziła jednak, że koncerty on-line to tylko „namiastka” oraz że uświadamiają nam one, jak bardzo potrzebne są koncerty na żywo:

Brakuje mi kontaktu ze słuchaczami. Jest to też substytut prawdziwego uprawiania zawodu.

Brałem [udział w koncertach on-line] wyłącznie jako uczestnik. Te, w których brałem udział – np. koncerty fortepianowe Marcina Maseckiego, solowe koncerty Pawła Szamburskiego czy ostatnio widziany koncert zespołu Shofar oceniam bardzo wysoko. Widziałem kilka innych, które podobały mi się mniej, ale nie będę ich wymieniał. Słuchałem ich, gdyż brakuje mi muzyki granej na żywo, a to w tej chwili jej jedyna namiastka.

Trudno się teraz dzielić muzyką z innymi oprócz nagrań. Nagrania są potrzebne, ale nie są istotą muzycznego sacrum, jakim może być tylko koncert „na żywo”. Tylko wtedy wytwarza się emocja, przekaz, wzruszenie artystyczne i przeżycie estetyczne.

Te słowa są całkowitym przeciwieństwem tez Goulda. Wynika z nich, że koncert nadal jest osią życia muzycznego, zarówno jako wydarzenie artystyczne, jak i jako społeczny rytuał. Podobnego zdania są zresztą słuchacze i dziennikarze muzyczni. Michał Wieczorek (2020) pisał o tym tak:

Na ostatnim prawdziwym koncercie byłem prawie dokładnie miesiąc przed ogłoszeniem kwarantanny, wirus był wtedy jeszcze odległym zagrożeniem. Gdy mieszkalem w Warszawie, bywały tygodnie, gdy prawie codziennie szedłem na koncert. Przyznaję, część z nich była pretekstem do spotkania ze znajomymi. Brakuje mi tego wspólnotowego charakteru. Nie tylko mi. Kurkiewicz, synthwave’owy producent występujący na Soundrive Online Fest, mówił mi, że właśnie to granie do pustej przestrzeni jest najtrudniejsze. Brak klubowej atmosfery, fizycznej obecności ludzi sprawia, że to „dwuwymiarowe doświadczenie”. Fajne, ale raczej nie na dłuższy okres.

Potrzeba wspólnoty

Z moich obserwacji, a także z rozmów z muzykami, wynika, że właśnie wspólnotowa funkcja muzyki stała się w czasie pandemii dominująca. Izolacja i domowe zamknięcie potęgowały poczucie osamotnienia. Wzmagają je także doświadczenia słuchowe. *Lockdown* wpłynął przecież również na wytworzenie całkiem nowego akustycznego i dźwiękowego pejzażu, który był bezpośrednim skutkiem ograniczeń funkcjonowania i działania w przestrzeniach publicznych (por. Michnik 2020). Martwa cisza miast przerywana sygnałami karetek pogotowia i komunikatów płynących z głośników radiowozów stały się naszymi codziennymi doświadczeniami akustycznymi. Potrzeba muzycznej wspólnoty w momencie ograniczenia społecznego życia objawiła się zatem ze zdwojoną siłą. Najjaskrawszym przykładem owej potrzeby i drzemiącej w muzyce mocy wytwarzania wspólnoty stały się włoskie koncerty balkonowe (Mańnicz-Przybylska 2020). Ale i w Polsce odbyło się kilka podobnych zdarzeń. W sytuacji najbardziej restrykcyjnego zamknięcia, gdy zabronione było nawet spacerowanie, ludzie spontanicznie organizowali balkonowe imprezy – wystawiali głośniki, brali instrumenty, wspólnie śpiewali, tańczyli, grali, organizowali osiedlowy aerobik. Nie miało znaczenia, jaka muzyka rozbrzmiewa z balkonów – sądy estetyczne zawieszano w imię bycia razem. Także niektórzy muzycy organizowali koncerty w oknach, zapraszając do włączenia się w wydarzenie wszystkich sąsiadów. Nasze skromne muzykowanie miejskie w porównaniu z włoskim wypadają niezbyt imponująco. Jednak Polacy znaleźli inne przestrzenie, w których za pomocą muzyki udało się poczuć wspólnotę, siłę, a nawet odzyskać sprawczość.

Niecały miesiąc po wybuchu pandemii w Polsce odbył się pierwszy charytatywny koncert on-line. Impreza zorganizowana przez fundację TVN „Nie jesteś sam” i Player.pl nosiła tytuł #koncertdlabohaterów, a dochód z niej przeznaczony został na zakup akcesoriów ochronnych dla pracowników służby zdrowia. Wzięli w niej udział artyści różnych stylów i gatunków – każdy z nich wykonał jeden utwór na żywo ze swojego domu. Na zakończenie uczestnicy wspólnie zaśpiewali piosenkę zespołu Tilt *Jeszcze będzie normalnie*, wzmagając poczucie solidarności i wiary w lepsze jutro. Według informacji stacji TVN koncert obejrzało około 1,8 miliona widzów, zaś wpłacone kwoty przekroczyły 4,2 miliona złotych (TVN24). Ten koncert w moim odczuciu właściwie wcale nie był wyda-

rzeniem artystycznym. Jakość dźwięku, niestabilność internetowych połączeń i zaniki wizji spowodowały, że trudno było nawet z uwagą śledzić kolejne wykonania. Nie one jednak stały się tu istotą sprawy. Chodziło o coś zupełnie innego – o wzięcie udziału we wspólnym, solidarnym geście pomocy i wsparcia. O połączenie się ponad estetycznymi podziałami i stanięcie w jednym szeregu przeciwko wrogowi – wirusowi.

Jak pisała Anna Czekanowska, „muzyka wraz z właściwą jej możliwością bezpośredniego oddziaływania jest doskonałym instrumentem łączenia ludzi” (1995: 36). Takie łączenie zachodzi na wielu różnych poziomach. Wyobrażone wspólnoty tworzą uczestnicy rockowego koncertu, kibice na stadionie śpiewający hymn, fani zaangażowanego społecznie śląskiego hip-hopu i wielbiciel Lady Gagi – we wszystkich tych przypadkach chodzi „o wspólnie podzielany sens i znaczenie muzycznych treści, muzyczną pamięć i tradycję, jak również komunikowanie emocji i uczuć” (Jabłońska 2014: 37). Podobnie myśleli o tym moi rozmówcy:

Jej [muzyki] najważniejszą funkcją jest jednoczenie ludzi – ludzi o podobnej wrażliwości i podobnym postrzeganiu piękna, o tym samym pochodzeniu kulturowym czy narodowym. Wspólne muzykowanie w każdej konfiguracji – amatorzy, profesjonalści, próby, występy przed publicznością, dają radość z poczucia jedności. Nawet jeśli człowiek gra, śpiewa czy komponuje sam, w zaciszu swojego domu, to robi to, korzystając z całego bogactwa poprzednich pokoleń muzyków i zazwyczaj myśli wtedy o innych.

Potencjał tworzenia wspólnoty wyrastający z podzielanych emocji i doświadczenia objawił się wyraźnie w akcji Hot16challenge2, a więc rodzaju muzycznego wyzwania zainicjowanego przez polskiego rapera Karola Poziemskiego „Solara”. Zabawa polegała na tym, by nagrać tzw. szesnastkę, czyli 16-wersowy kawałek hip-hopowy, opublikować go w Internecie, a następnie wyznaczyć do wykonania zadania kolejnych artystów, którzy mieli trzy dni na zrealizowanie zadania. Pierwsza edycja tej zabawy (w 2014 roku) miała zdecydowanie środowiskowy charakter – wzięli w niej udział wyłącznie raperzy i raperki. Druga edycja rozpoczęła się 28 kwietnia 2020 roku i objęła znacznie szersze kręgi – wzięło w niej udział ponad 3900 osób, a ich klipy odtworzono w sieci ponad 400 milionów razy (Gluza, b.d.). Celem wyzwania Hot16challenge2 była także pomoc służbie zdrowia w walce z pandemią. Zapowiedział to inicjator akcji:

Witam serdecznie społeczność internetu! Kto by się spodziewał, że tym razem hot16challenge zostanie zainicjowany przez nietoperza z Chin. Mimo tego egzotycznego nalotu, podstawowe zasady się nie zmieniają. Zmieniły się okoliczności, bo tym razem musimy uratować świat. W związku z panującą pandemią, integralną częścią akcji staje się zbiórka charytatywna (...). Do udziału w zbiórce chciałbym zachęcić nie tylko nominowanych, ale i wszystkich słuchaczy. Możesz wpłacić pieniądze na zbiórkę, którą stworzyłem, ale jeśli wolisz wesprzeć inaczej, żaden problem (Solar).

Akcja z samego założenia miała więc charakter integrujący – żeby stać się członkiem umieszczonej w inwokacji „społeczności internetu”, wystarczyło chcieć wesprzeć szczytny cel. Obserwując rozprzestrzenianie się tej zabawy, miałam nieodparte skojarzenia z łańcuszkami szczęścia. Zgodnie z ustaleniami Jana Stanisława Bystronia ich tradycja sięga średniowiecza i pierwotnie łączyła się z wiarą w to, że były zsyłane z nieba, a kopiowanie i rozsyłanie tekstów miało przynosić zbawienie (Bystron 1938). Być może mamy tu więc do czynienia z jakąś strukturą długiego trwania, a internetowe akcje i zabawy charytatywne są rządzone przez tę samą zasadę i mają podobny cel – wytwarzanie wyobrażonej wspólnoty połączonej z wiarą w zbawienną moc owych łańcuszków.

Początkowo Hot16challenge2 było wyzwaniem podejmowanym przez polskich raperów, jednak z uwagi na swój cel szybko przekroczyło bariery środowiskowe. Rapować zaczęli artyści wszelkich gatunków – od popu i rocka, przez jazz, muzykę folkową i tradycyjną, aż po muzykę alternatywną i klasyczną. Rapowali nie tylko muzycy. Do akcji włączyli się aktorzy, pisarze, dziennikarze, politycy, lektorzy, youtuberzy, naukowcy, księża i siostry zakonne, pracownicy instytucji kultury, a nawet przedstawiciele biznesu. Wszystkich łączyła oczywiście nie sama muzyka, nie hip-hop, lecz chęć pomocy. Nie ma też wątpliwości, że istotną stała się tu manifestacja pewnej postawy – niesiemy pomoc i popularyzujemy taką postawę.

Potrzeba sprawczości

Opisane powyżej akcje objawiają też sprawczy potencjał muzyki, dzięki której zarówno aktywni wykonawcy, jak i obserwujący ich słuchacze oraz

wszyscy wpłacający pieniądze mogą poczuć, że nie są bezsilni. Tia DeNora pisała, że muzyka nie jest jedynie sztuką dekoratywną, lecz pełnym mocy medium społecznego porządku. Służy między innymi konstytuowaniu tożsamości i artykułowaniu emocji, które dają ludziom siłę (DeNora 2004: 16). Podobne przekonania wyrażali też moi rozmówcy:

Wziąłem udział w akcji ratowania imigrantów koczujących na greckich wyspach. Wydaje mi się, że była to fajna inicjatywa. Wielu muzyków z całego świata zaangażowało się w to. Szlachetna idea.

Ta sprawczość, jak sądzę, manifestuje się nie tylko w akcjach pomocowych i wspierających. Muzyka może stać się także polem wyrażania sprzeciwu wobec nierówności i niesprawiedliwości czy nadużyć władzy albo innych niepożądanych i negatywnych zjawisk społecznych. Wbrew początkowym założeniom akcja Hot16challenge2 dość szybko stała się taką właśnie płaszczyzną artykułowania światopoglądów. Początkowo wykonawcy poruszali podobne treści – niedogodności kwarantanny, konieczność pomocy służbie zdrowia itd. Rodzinne koligacje jednego z raperów młodego pokolenia – Maty – spowodowały jednak, że zabawa w rapowanie stała się przestrzenią wyrażania poglądów politycznych. Ojciec Maty – Marcin Matczak – jest bowiem profesorem prawa. On także został nominowany do Hot16challenge2. Przyjął wyzwanie i jako Tata Maty śpiewał tak: „A ja tylko chcę unieść tych sumień strumień / W czasy przyszłe, gdzie konstytucję szanuje mi Jarek ze Zbyszkiem“ (Tata Maty). Od tego momentu coraz więcej wykonawców wybierało zaangażowaną formę udziału w zabawie; rapowali o tym, co ich boli, przy czym najczęściej pojawiało się treści antyrządowych, które padały z ust urzędników (Adam Bodnar), dziennikarzy (Wojciech Mann) i muzyków (Maria Peszek). Rapowanie o polityce jest stosunkowo niegroźne, ponieważ – jak przekonywał Piotr Dahlig – w muzyce zwykle istnieje większe przyzwolenie na przekraczanie granic niż w mowie: „śpiew jest niekiedy nośnikiem treści, które w postaci czysto werbalnej, w języku potocznym z różnych względów (towarzystwo-obyczajowych, społecznych, politycznych) nie mogłyby się pojawić” (Dahlig 1987: 34).

W akcji wziął udział nawet sam prezydent Andrzej Duda. I choć jego „szesnastka” nie odnosiła się właściwie do polityki, i tak została politycznie zinterpretowana. Niektórzy uważali, że prezydent nie zrozumiał konwencji, ponieważ cała akcja była antyrządowa, krytykowała nieudolność

podejmowanych działań w kwestii służby zdrowia, więc nie ma w niej miejsca na przedstawiciela władzy. Profesor Jan Harmann zażartował, że użyta przez Dudę metafora „ostry cień mgły” jest cytatem z Talmudu. Na tej podstawie Krzysztof Bosak, kandydat na prezydenta z obozu skrajnej prawicy, posądził Dudę o fascynację judaizmem, co z kolei wywołało falę krytyki i antysemitkę wymianę zdań internautów (Hartman 2020). Ten przykład wyraźnie pokazuje, że moc muzyki przekłada się na rzeczywiste działania i sposoby postrzegania świata oraz że muzyka może stać się narzędziem politycznym.

Muzyka i polityka mają ze sobą sporo wspólnego na wielu płaszczyznach. Pisała o tym znakomicie Danuta Gwizdalanka, podając przykłady od starożytnej Grecji po współczesność: „To, co powstaje z połączenia dźwięków w melodie, rytmy i harmonie często bowiem wywiera potężny wpływ na uczucia słuchaczy i może – jak mówił Stefan Kisielewski – »intensywnie każdą masową namiętność bez względu na jej kierunek i moralny sens«” (Gwizdalanka 1999: 7). Do forsowania preferowanych światopoglądów i utrzymywania ładu społecznego władza od zawsze wykorzystywała muzykę. Ta ostatnia ma jednak również moc wzbudzania postaw antyrządowych, wzywania do buntu. Jak dowodził John Street, związki muzyki i polityki są mniej oczywiste niż mogłoby się zdawać, mamy tu bowiem do czynienia z dwoma dyskretnymi sferami ludzkiego doświadczenia i działania. Czasem łączą się one ze sobą w sposób bezpośredni, np. w protest songach czy w muzycznej cenzurze. Najważniejsze jest to, że „muzyka i polityka nie mogą być widziane jako odseparowane od siebie przestrzenie, światy, które wchodzą w interakcje tylko okazjonalnie. Raczej są swoimi wzajemnymi przedłużeniami. Muzyka ucieleśnia wartości i ekspresje polityczne i organizuje nasze reakcje na społeczeństwo jako polityczną ideę i działanie“ (Street 2012: 1).

Powyższa zależność ujawniła się nie tylko w akcji Hot16challenge2. Jedną z największych politycznych burz w analizowanym okresie wywołał Kazik Staszewski, który w piosence *Twój ból jest większy niż mój* w bezpośredni sposób skrytykował władzę i obnażył społeczne niesprawiedliwości. Śpiewał on o tym, o czym mówi wielu polityków, dziennikarzy i zwykłych ludzi, ale – jak zauważył John Storey – forma piosenki posiada moc przydawania zwykłemu językowi intensywności i witalności. Banały piosenek pop nie są czymś odkrywczym, lecz ich słowa rezonują i utrwalają emocjonalne użycie utartych zwrotów, po które sięga większość ludzi dla wyrażenia codziennych trosk i emocji (Storey 2003:

100-102). Piosenka Kazika stała się gorącym tematem debat politycznych również dlatego, że decyzją dyrekcji Programu Trzeciego Polskiego Radia usunięto ją z kultowej trójkowej listy przebojów. Działania zarządu państwowego radia doskonale zgrały się z treścią piosenki Kazika – były swoistą ilustracją łamania praw obywatelskich i cenzury, o których śpiewał artysta. obrońcy demokracji stanęli po stronie i Kazika, i dziennikarzy, którzy w geście protestu postanowili z Trójki odejść. „Pandemia zachwiała rządami, osłabiła pozycję bogaczy, dopuściła do głosu tych, co w społeczeństwie odwalają najtrudniejszą robotę. Trzeba skorzystać z okazji. Muzyka może w tym odegrać ważną rolę“ – mówił w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Dave Randall, brytyjski muzyk i aktywista, autor książki *Sound System – The Political Power of Music* (Szubrycht 2020).

Rytualna moc muzyki

Christopher Small przekonywał, że siła muzyki leży nie w jej dźwiękach, lecz w uczestnictwie, w społecznych działaniach. Słowo „muzyka” powinno zatem być raczej czasownikiem (*to music*), który oznacza uczestniczenie w jakimkolwiek wymiarze w muzycznym zdarzeniu. Znaczenie *to music* objawia się w relacjach, jakie wytwarzają się między uczestnikami takiego performansu. Muzyka to proces jednoczący ludzi ze sobą i ze światem. Ów proces zawsze ma charakter rytualny, bowiem jego uczestnicy zarazem ogłaszają własne światopoglądy, opowiadają o swoich idealnych światach, jak również chwilowo ich doświadczają (Small 1999). A przynajmniej tak to sobie wyobrażają.

Sądzę, że w sytuacjach kryzysowych – takich jak pandemia koronawirusa – owo społeczne i rytualne znaczenie muzyki zyskuje na sile. Każde angażowanie się w *to music* staje się uświadamianą lub nie ekspresją określonych wartości, poglądów, ale także wyobrażeń o idealnym świecie. Jeden z moich rozmówców wyraził to w następujący sposób:

Dlaczego orkiestra grała, podczas gdy Titanic szedł na dno? Może dla ludzi, ale może też i dla siebie? Sens istnienia muzyka czy artysty to jest stworzyć, żeby spróbować jakoś poukładać otaczającą nas rzeczywistość i odnaleźć w niej choć na chwilę jakąś namiastkę harmonii albo może żeby poczuć, że w tym chaosie otaczających nas zewsząd bodźców jest jednak jakiś sens ;)

Wśród wyobrażanych i doświadczanych poprzez muzykę ideałów podstawowe znaczenie ma poczucie wspólnoty, solidarności i bliskości, a więc tych wartości, których aktualnie brakuje nam najbardziej. Społeczne działania muzyczne pomagają nam tworzyć substytuty i iluzje naszych marzeń, co staje się łatwiejsze dzięki nowoczesnym technologiom. Jak pisał Bruno Deschênes: „rozwój technologiczny w ciągu ostatnich stu lat w sposób niezwykły zmienił naszą relację z muzyką. Sytuacje muzyczne są coraz bardziej złożone i trudno uchwytnie. Transformacja ta jest nie tylko muzyczna, lecz w równiej mierze społeczna, kulturowa, filozoficzna, estetyczna, psychologiczna” (Deschênes 1998: 139). Muzyka w czasie pandemii jest niemal całkowicie zapośredniczona przez media. Te zaś – paradoksalnie – z jednej strony wspierają realizację pragnienia bliskości i autentyczności, z drugiej strony stoją z nim w sprzeczności. Nie chcemy doświadczać bycia razem tylko pośrednio, ale właśnie to zapośredniczenie staje się jedynym możliwym substytutem bliskości.

Doświadczenie życia w kwarantannie prawdopodobnie zmieni nasz stosunek do muzyki, o czym mówiło wielu moich rozmówców:

Podejrzewam, że zmieni się podejście do muzyki w skali społecznej i po ustaniu epidemii będziemy mieli do czynienia z nowym krajobrazem muzycznym i odbiór różnych wydarzeń muzycznych może być zdecydowanie zmieniony. Po cichu liczę na „skrócenie łańcuchów dostaw” w muzyce i zwrot w stronę muzyki lokalnej granej na żywo przez miejscowe zespoły/dj’ów/twórców.

Ja także sądzę, że pewne kwestie ulegną przewartościowaniu, np. te dotyczące mediatyzacji muzyki, jej osobistego, indywidualnego lub społecznego wymiaru, politycznego uwikłania, społecznej mocy działania, łatwości dzielenia się nią czy potencjału łączenia ludzi. Te ważne kwestie, doskonale widoczne w przestrzeni muzycznej, dotyczą jednak nie tylko muzyki. Jeśli więc rację ma Waldemar Kuligowski, że wciąż tkwimy w fazie liminalnej obrzędu przejścia, miejmy nadzieję, że po jego zakończeniu zostaniemy włączeni do nowej, lepszej rzeczywistości społecznej.

BIBLIOGRAFIA:

- Auslander, P. (2012). Na żywo czy...? (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). *Didaskalia*, 107, 18-22.
- Czekanowska, A. (1995). Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian. Wprowadzenie – problematyka, zakres i cel badań. W: A. Czekanowska (red.), *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian* (s. 11-40). Kraków: Musica Iagellonica.
- Cooley, T. (2005). *Making music in the Polish Tatras*. Blumington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Dahlig, P. (1987). *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*. Warszawa: WSiP.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deschênes, B. (1998). Toward an Anthropology of Music Listening. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29(2), 135-153. DOI: 10.2307/3108385
- Ellis, C., Bochner, A.P. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, and Reflexivity: Researcher as Subject. W: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Handbook of Qualitative Research* (s. 733-768). London: Sage Publications.
- Giddens, A. (2006). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* (tłum. A. Szulżcka). Warszawa: WN PWN.
- Giddens, A. (2005). Życie w społeczeństwie posttradycyjnym (tłum. W. Zrałek-Kossakowski). *Krytyka Polityczna*, 9/10, 348-389.
- Gluz, R. (b.d.). #hot16challenge2, czyli jak politycy popsuli zabawę [artykuł w serwisie TVN24]. Pozyskano z <https://tvn24.pl/magazyn-tvn24/hot-16challenge2-czyli-jak-politycy-popsuli-zabawe,273,4777>
- Gould, G. (1969). Perspektywy muzyki nagrywanej (tłum. H. Krzeczkowski). *Res Facta*, 3, 75-98.
- Gwizdalanka, D. (1999). *Muzyka i polityka*. Kraków: PWM.
- Hartman, J. (2020, maj 14). *Duda, Bosak, Talmud i postantysemita* [wpis na blogu]. Pozyskano z <https://hartman.blog.polityka.pl/2020/05/14/duda-bosak-talmud-i-postantysemita/>
- Jabłońska, B. (2014). *Socjologia muzyki*. Warszawa: Scholar.
- Kofin, E. (2012). *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kuligowski, W. (2020, marzec 25). *Kwarantanna jako rytuał przejścia* [plik wideo w serwisie YouTube]. Pozyskano z <https://www.youtube.com/watch?v=FfHx5eUg-6k>

- Malinowski, B. (2002). *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego słowa*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Małnicz-Przybylska, M. (2018). *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*. Warszawa: WUW.
- Małnicz-Przybylska, M. (2020, kwiecień 2). „*La musica ci salverà*”. *Muzyka nas uratuje* [artykuł w serwisie PolskieRadio.pl]. Pozyskano z <https://www.polskieradio.pl/377/7415/Artykul/2485564,La-musica-ci-salver%c3%a0-Muzyka-nas-uratuje>
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Michnik, A. (2020). *Audiosfera epidemii – wstępny zarys*. [artykuł na stronie czasopisma *Glissando*]. Pozyskano z <http://glissando.pl/aktualnosci/audiosfera-epidemii-wstepny-zarys-postscriptum-do-glissanda-36/>
- Nożyński, S. (2017). Muzyka na żądanie – transformacja w obszarze kultury audialnej. *Kultura Współczesna*, 3(96), 99-109.
- Randall, D. (2017). *Sound System – The Political Power of Music*. London: Pluto Press.
- Selwyn, T. (1996). *The Tourist Image: Myths and myth making in tourism*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Small, Ch. (1999). Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9-22. DOI: 10.1080/1461380990010102
- Solar (b.d.) [opis akcji charytatywnej w serwisie Siepomaga.pl]. Pozyskano z <https://www.siepomaga.pl/hot16challenge>
- Storey, J. (2003). *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody* (tłum. J. Barański). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Street, J. (2012). *Music and Politics*. Cambridge-Malden: Polity.
- Zubrycht, J. (2020, maj 30). *Dlaczego Kazik jest taki groźny? Wyjaśnia brytyjski muzyk i aktywista Dave Randall* [wywiad w serwisie Wyborcza.pl]. Pozyskano z <https://wyborcza.pl/7,113768,25982251,dlaczego-kazik-jest-taki-grozny-wyjasnia-brytyjski-muzyk-i.html>
- Tata Maty (b.d.). *Tata Maty #hot16challenge2* [plik wideo w serwisie YouTube]. Pozyskano z https://www.youtube.com/watch?v=5e-gdKarVUp0&feature=emb_title
- TVN24 (2020, kwiecień 7). *#Koncertdlabohaterów: 4,2 mln złotych na pomoc w walce z koronawirusem. A to jeszcze nie koniec!* [tekst w serwisie TVN24]. Pozyskano z <https://tvn24.pl/polska/koncertdlabohaterow-42-mln-zlotych-na-pomoc-w-walce-z-koronawirusem-a-to-jeszcze-nie-koniec-4545959>

Wieczorek, M. (2020). Wieczny festiwal. *Dwutygodnik.com/strona kultury*, 278(3). Pozyskano z <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8816-wieczny-festiwal.html>

Żerańska-Kominek, S. (1995). *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.