

Kiedy już zjemy nasze uszy...

Ellery Eskelinowi

Większości współczesnych prac poświęconych muzyce popularnej zawiera zwykle pewne standardowe punkty odniesienia, którymi są głównie: oskarżenia wytoczone przemysłowi kulturowemu przez Theodora Adorno oraz analizy społecznego i politycznego potencjału nowego rodzaju dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej przeprowadzone przez Waltera Benjamina.¹ Według Adorna, powtarzalna forma piosenki popularnej prowadzi do społecznie destruktywnej praktyki pasywnego odbioru: ciągle słuchanie tego samego schematu pozbawia znaczenia części konstruktywne, tak że dowolne przemieszczenie pozostaje bez wpływu na całość dzieła. Praktyka taka prowadzi do powszechnego zwyczaju odbioru muzyki w stanie dekoncentracji, ponieważ jest to jedyny sposób na słuchanie wciąż tego samego bez natychmiastowego uczucia znudzenia. Takie podejście do muzyki odzwierciedla, jak pisze Adorno, to, co dzieje się w miejscu pracy: wysiłek i nuda, czy to w biurze czy przy pasie transmisyjnym, powodują dekoncentrację, która jest „naturalną” obroną zmęczonego umysłu. Muzyka i w ogóle czas wolny stają się tylko lustrzanym odbiciem sposobu, w jaki represyjne społeczeństwo warunkuje potencjalnie oporną jednostkę, by postępowała, jak się tego od niej wymaga. Zamiast przedstawiać świat takim, jakim mógłby być (możliwe do pomyślenia w miarę harmonijne współistnienie jednostki i systemu), muzyka propaguje całkowite przystosowanie się do panujących struktur władzy, w których autonomia ulega likwidacji.

Przeciw tej apokaliptycznej wizji zwykle przytacza się pozytywne uwagi Benjamina dotyczące kina jako sztuki popularnej. Mówi się, że kultura masowa, odbierając dziełom sztuki wysokiej ich kontekst, rozbija ustalone (ideologicznie obciążone) kody, w których były osadzone, a przez to otwiera znaczenie dzieła na wielorakie dyskursy. W tej sytuacji znaczenie staje się miejscem aktywnej walki politycznej dokonującej się w konsumpcji, a nie rezultatem pasywnej psychologicznej kontemplacji, którą uznaje się za przestarzałą i reakcyjną. Następuje tu ważne przesunięcie w rozumieniu tego, co najważniejsze dla dzieła: z indywidualnego artysty i koniecznego (uświęconego tradycją) sposobu produkcji na konsumenta i doraźną sytuację konsumpcji.² Powyższe intuicje teoretyczne, pochodzące z lat trzydziestych dwudziestego wieku, a więc sprzed współczesnej nam eksplozji medialnej, wspierane są zwykle pewnymi faktami nie zaanymi we wczesnych stadiach przemysłu kulturowego.³ Dwa najczęściej wspominane pomniejszają rolę muzyki popularnej jako „społecznego cementu”. Ponieważ argumenty Adorna oparte były na tym, że „wielka muzyka” (jego określenie) stanowi miejsce oporu przeciwko uciskowi systemu władzy, dowodzi się, że właśnie taką rolę

odgrywają niektóre segmenty muzyki popularnej: pewne subkultury zawłaszczają jakiś rodzaj „standardowej” muzyki i przetwarzają ją w punkt oporu przeciwko oficjalnej kulturze.⁴ Drugi rodzaj obrony odwołuje się do badań przeprowadzonych we wczesnych latach osiemdziesiątych, które wykazały, że dziesięć procent wydawanych płyt z muzyką popularną przynosi zyski, kolejne dziesięć procent zwraca koszty, a osiemdziesiąt procent przynosi straty. Liczby te przytacza się na poparcie tezy, że przemysł nie jest tak wszechmocny, jak to utrzymywał Adorno, ponieważ nie potrafi całkowicie manipulować konsumentami.

Co więcej, konstruuje się nowe argumenty, odwołując się do obserwowanych ostatnio kierunków rozwojowych w mediach i muzyce popularnej. Wprowadzenie na rynek gramofonu, magnetofonu, CD, samplera, a w końcu komputera osobistego sprawiło, że muzyczna produkcja stała się bardziej demokratyczna – każdy dziś może tworzyć swoją muzykę, nie musi nawet umieć grać na jakimkolwiek instrumencie. Takie stwierdzenie może rozwijać się w coraz bardziej „wolnościowych” kierunkach. Po pierwsze, współczesna muzyka popularna, dzięki możliwości korzystania z kompletnych zasobów każdego rodzaju muzyki kiedykolwiek nagranej, jest idealnym przykładem możliwości wykorzystywania najnowszych technologii dla swoich własnych celów: jest autoironiczna, bawi się konwencjami, kwestionuje je, rozwija itd. W skrócie, spełnia wszelkie wymagania, według których oceniano „wielką” sztukę. Nie tylko dorównuje takiej sztuce, lecz jest od niej zasadniczo lepsza: tylko ona odzwierciedla ducha czasu, który przejawia się w końcu indywidualnego stylu, nieuniknionej intertekstualności i utracie historycznej narracji.⁵ Można także pójść dalej: jako ostateczny argument może posłużyć stwierdzenie, że praktyki sztuki popularnej podcinają korzenie oficjalnego systemu. Muzyka w ten sposób tworzona podważa pojęcie praw autorskich.⁶ „Oryginalne” (w sensie: nowatorskie) dzieło muzyczne można skonstruować z teoretycznie nieskończonej liczby fragmentów zaczerpniętych z dzieł stworzonych przez innych, bez udziału materiału własnego.⁷ Gdy wyobrazimy sobie konieczną liczbę urzędników potrzebnych, by odnaleźć i wynegocjować odpowiednie prawa autorskie, mogłoby się wydawać, że działania takie pochłoną więcej pieniędzy, niż dzieło jest w stanie przynieść i w ten sposób pojęcie prywatnej własności upadnie pod własnym ciężarem.

Powyższe krótkie podsumowanie tryumfalistycznej debaty dotyczącej muzyki popularnej z konieczności stosuje radykalne uproszczenia, jednak, jak mi się zdaje, nie jest ono pozbawione reprezentatywności. Gdy spojrzymy na argumenty te chłodniejszym okiem, zaczynają one podejrzanie ciążyć w kierunku pobożnych życzeń i szlachetnych akademickich fantazji tworzonych z widoczną intencją uprawomocnienia „ludowych” wartości użytkowników kultury popularnej.⁸ Dlatego też niezbyt trudne jest podanie ich w wątpliwość. Systematyczne omówienie tego problemu rozsądziłoby ramy niniejszego eseju, by jednak pokazać, że sprawy te są bardziej skomplikowane, niż się wydaje, spojrzmy przez chwilę na argument dotyczący oporu.

Można pokusić się o dowód na to, że kiedy jakaś grupa społeczna (szczególnie subkultura) czyni z muzyki popularnej lub jakiegokolwiek innej instrument, za pomocą którego kontestuje ona wartości oficjalnej kultury, wtedy to, co nazywa się tu oporem, nie ma z nim nic wspólnego, ponieważ kontestacja taka zawsze implikuje system wartości, poza który rzekomo wykracza. Po pierwsze, jest z nim sprzężona jako opozycja. Subkultura odrzuca lub ośmiesza pewne wartości i praktyki kultury oficjalnej, jednak robi to głównie dla teatralnego efektu, by szokować dominujący system. W takim jednak wypadku kultura oficjalna pozostaje arbitrem: zamierzony szok zawsze jest związany z wartościami, którym subkultura chce zaprzeczyć, tak więc przeciwnik zawsze rozdaje tu karty. Po drugie, produkcja znaków subkultury (np. muzycznych) jest finansowo uzależniona od rzekomo kontestowanego kapitału; gorzej: sam podział na to, co oficjalne i jego kontestację (a w ramach tej opozycji na pomniejszych postępujące podziały) jest źródłem coraz większych zysków – niezależnie od tego, czy ktoś identyfikuje się z oficjalnie promowanymi wartościami czy z oporem wobec nich, pieniądź zawsze łąduje w tej samej kieszeni. Falszywy antagonizm oficjalny-kontestujący pozwala na finansową eksploatację obu stron, ponieważ wytwarza on system negatyw-pozytyw w obrębie tych samych wartości, a im więcej odcieni „oficjalnego” i „kontestującego” demonstrują znaki, tym głębiej ta „zła wiara” przenika tkankę społeczną.

Jednak krytyka argumentów uprawomocniających kulturę lub muzykę popularną nie jest celem tego eseju. Chciałbym raczej wskazać na możliwość, że cała dyskusja oparta na modelu oficjalne-kontestujące, jak jasno widać na przykładzie Adorna i jego oponentów, prowadzi donikąd i nigdzie indziej prowadzić nie może (przynajmniej o tyle, o ile dotyczy ona muzyki). Podczas gdy dla Adorna „wielka” muzyka stawia opór, a muzyka popularna ulega, w opinii jego adwersarzy zachodzi dokładnie odwrotna relacja: muzyka masowa może często być miejscem oporu, podczas gdy muzyka „artystyczna” reprezentuje dyskurs władzy. Czy taka odwrócona identyczność jest czysto przypadkowa? Czy nie jest raczej wyrazem tego, że obrońcy kultury popularnej myślą o muzyce w ten sam sposób co kapłani kultury wysokiej? I czy różnice między nimi nie są tym samym pozorne?

Wspomniałem już, że główna różnica w dyskusji dotyczy preferowanego miejsca, w którym wytwarzane jest znaczenie. Dla Adorna i tradycji, którą reprezentuje, znaczenie dzieła może być określone we właściwy sposób jedynie poprzez rozważenie stanu środków produkcji i postawy artysty w stosunku do nich; dla studiów kulturowych powstawanie najbardziej prawomocnego znaczenia dokonuje się w procesie konsumpcji dzieła przez odbiorcę. Choć mamy tu do czynienia z dwoma różnymi miejscami produkcji, jej cel jest w obu przypadkach ten sam: znaczenie. Czyim jednak jest znaczenie w muzyce?

Znowu stajemy w obliczu problemu, któremu poświęcono wiele miejsca i czasu i znowu musimy poruszać się zbyt szybko. W trzeciej księdze *Państwa* Platon wyznacza muzyce zadanie, które dla starożytnych Greków było oczywiste: podporządkowując się słowu poety, muzyka ma wzmacniać jego działanie. Szereg

skal (jońska, lidyjska itd.), postrzeganych jako, między innymi, nacechowane męstwem, płaczliwe, pijackie, ma na celu naśladowania emocji i tym samym przydanie słowom większego wyrazu. W ten sposób rodzi się to, co Adorno nazwał *musica ficta*.⁹ Łacińskie słowo *ficta* pochodzi od *ingere*, co znaczy: kształtować, modelować, rzeźbić, wyobrażać. Odnosi się zatem do zasady reprezentacji, *mimesis*¹⁰, jednak *mimesis* rozumianej szerzej niż tylko imitacja czy to emocji czy też narracji (cel „muzyki programowej”); muzyka mimetyczna to każda muzyka postrzegana jako ekspresja, komunikacja, znaczenie, jasność, muzyka kształtowana w ramach struktury jakiegoś języka muzycznego, reguł gatunku (nie wyłączając tak zwanej muzyki absolutnej).¹¹ Niewątpliwie *mimesis* w takim sensie zawsze ma miejsce w każdym rodzaju muzyki, jednak muzyczna historia Zachodu zdaje się być historią fetyszycyzacji funkcji mimetycznej, od Platona (imitacja emocji) do Schönberga i Adorna (racjonalizacja i wykorzystanie całej gamy możliwości obecnych w danym języku muzycznym) jak i po nich. Muzyka, tak jak i inne ludzkie praktyki, oczywiście posiada znaczenie, które interpretacja, bliźniak znaczenia, może wydobyć zgodnie z życzeniem. Czy jednak wszystko, z czym mamy do czynienia w wypadku rzeczywistego wydarzenia muzycznego, można zredukować do znaczenia lub układu znaczeń? Innymi słowy: do kodu czy raczej zbioru kodów? Jak zaświadczy każdy, dla kogo muzyka stanowi ważną część rzeczywistości, zdarza się, że doświadczenie to wykracza daleko poza ekspresję. Idąc w kierunku wyznaczonym przez Rolanda Barthesa i Jean-Luca Nancy, chciałbym tu zasugerować, że rdzeniem muzyki, tak jak rdzeniem języka (greckie słowo *rhythmos* oznacza między innymi literę), nie jest funkcja znaczeniowa (jakkolwiek byłaby ważna i nieunikniona), lecz *komunikacja* rozumiana tak, jak rozumie ją Lévinas, jako „transcendencję *physis*”, jednak *materialistyczną* transcendencję, która nie ma nic wspólnego ze „duchowością” porzucającą przygodne ciało i w końcu wolną, by czynić to, co leży w jej naturze.¹² Przeciwnie, jedynym źródłem takiej transcendencji byłoby ciało niedostępne sobie jako znak, ciało, które utraciło siebie jako całość.¹³ Ontologicznie rzecz ujmując, zanim język czy muzyka coś znaczą, głoszą: wykraczam poza siebie, jestem z innym, gdzie „jestem z innym” powinno się traktować jako czasownik egzystencjalny, ponieważ „bycie” bez innego „nie jest”. Dlatego jestem innym, ale jestem też sobą, ja i inny nie jesteśmy tożsami: jestem sobą tylko dlatego, że inny jest tam „wcześniej”. A jedynym sposobem, w który taki inny może „tam” dla mnie być jest, bycie obecnym jako transcendujące, wykraczające poza siebie ciało, które w ten sposób egzystencjalnie mnie „dotyka”. Jako ciało, a nie jako mięso czy przedmiot (przedmiot nie może wykroczyć poza siebie): tylko takie dzielące się ciało (zarówno oddzielające, jak i łączące)¹⁴ zasługuje na miano ducha.

Chociaż mówimy tu o ciele, które utraciło znaczenie, czy raczej o ciele, które jeszcze nie wyłoniło się w procesie sygnifikacji, należy zwrócić uwagę na to, że, inaczej niż w u Barthesa, nie jest to „ciało w nadmiarze”, nie odnosi się do niego pojęcie *jouissance*.¹⁵ Sztuka, która wydarza się na poziomie znaczenia, jest dla Barthesa „sztuką, która zaszczepiła się przeciw przyjemności (sprowadza ją do

znanej, zakodowanej emocji)”¹⁶; emocja taka, a więc struktura-schemat, sprawia, że ciało znowu staje się znaczącą całością. Jednak nie dający się sprowadzić do kodu stan, o którym mówi Barthes, nie jest pasywnym nadmiarem przyjemności, niezależnie od tego, jak irracjonalna, destabilizująca i odporna na kodowanie może być przyjemność. To, co ma tu miejsce, nie jest ani przyjemnością, ani bólem, ani nawet wzniosłością, lecz czymś całkowicie odmiennym, o czym wie każdy oddany miłośnik lub wykonawca muzyki. *Ciało* odległego muzyka lub śpiewaka wnika moje uszy¹⁷ i w tym momencie przestają one być uszami, w sensie bycia tylko receptorami dźwięków (jak to ma miejsce w znaczącym ciele, które stanowi organiczny system części) – odległe ciało może się dla mnie egzystencjalnie zmateriałizować tylko za pomocą mojego własnego ciała, które całe (nie będąc całością) musi „stać się uszami” i sprawić, by muzyka stała się moja. Ciało innego staje się muzyką stającą się moim ciałem, jednak nigdy nie następuje „zjednoczenie”, nigdy nie stajemy się tożsami, różnica nigdy nie znika, pomimo że zarówno całość, jak i oddzielenie przestają mieć znaczenie w komunikacji. Doskonale ujął to Barthes: w rzeczywistym doświadczeniu muzycznym napotykamy z „materialność ciała mówiącego w swej mowie ojczystej”.¹⁸ W muzyce, która rozciąga się poza sygnifikację, mamy do czynienia z radykalną, wyprzedzającą intencjonalność pracą dzielenia się; ani przyjemną, ani bolesną, za to egzystencjalnie *konstytutywną* i dlatego niszczącą mnie jako zamkniętą całość: jestem sobą, lecz tylko jako inny, który nie jest mną. Poza przedstawiającym „duchem” muzyki leży jej nieintencjonalna materia.

W jaki jednak sposób jest możliwa taka „translacja” ciała w muzykę? Czy to, co zostało powiedziane powyżej, nie jest tylko jeszcze jednym przykładem współczesnego teoretyzowania lubującego się w ekscentrycznych twierdzeniach i oddanego pobożnym życzeniom? Przeciwno takim zarzutom można przywołać pewną obserwację: muzyka, zanim zacznie być czymkolwiek innym, jest procesem materialnym. Przed kompozytorem istnieje instrumentalista czy raczej: zanim zostaną rozdzieleni, są jedną osobą pocącą się nad jelitami, ścięgnami, metalem i drewnem. Zanim muzyka staje się abstrakcyjnym algorytmem do odtworzenia przez wykonawcę, jak w muzyce koncertowej, istnieje fizyczny „materialny” kontakt między muzykiem i instrumentem: aby „robić muzykę” instrumentalista czy śpiewak musi wejść w interakcję z instrumentem. Tu mamy do czynienia ze sprzężeniem zwrotnym: każdy zaczyna naukę, naśladowując innych, jednak stopniowo „osobisty” kontakt z instrumentem owocuje odkryciem własnych technik i dźwięków będących wynikiem zarówno *przypadku*, jak i *eksperymentu*.¹⁹ Techniki takie nie muszą być innowacyjne w obiektywnym sensie osiągnięcia tego, czego wcześniej nikt nigdy nie zagrał, celem jest jak najbardziej „dopasowana” relacja pomiędzy konkretnym instrumentem a danym transcendującym ciałem. Od takiego „dopasowania” abstrahuje się w zachodniej notacji muzycznej, gdzie materialność znika, a muzykę rozumie się jako racjonalny obiekt *przestrzenny* (strukturę, znak), który jest (re)prezentowany słuchaczowi jako proces w czasie rzeczywistym, podczas gdy w istocie nie jest on w ogóle procesem: w „poprawnym” akcie

śłuchania od słuchacza oczekuje się, że odtworzy on w swym umyśle strukturę przestrzenną dostarczoną mu przez kompozytora (idealnie przedstawioną w partyturze). Rozwój w czasie i rzeczywiste dźwięki okazują się ostatecznie nie należeć do istoty dzieła – wykonanie jest zawsze skażoną kopią na poły idealnego (nie do końca, ponieważ stworzonego w czasie historycznym) muzycznego przedmiotu, którego schemat znajdziemy w partyturze (choć go ona nie wyczerpuje).²⁰

Jednak *muzyka nie jest przedmiotem*, a jeśli poprzez innowację rozumiemy racjonalną eksplorację danego (np. tonalnego) systemu, wyciąganie logicznych konsekwencji z wcześniejszych etapów rozwoju materiału muzycznego (rozumienie Adorna), postrzegamy innowację w bardzo ograniczonym sensie. Prawdziwa innowacja wymyka się systemowości: wykracza poza prawa, nie zaprzecza im jednak, lecz pozbawia je znaczenia. Innowacja oznacza osiągnięcie czegoś *nie-spodziewanego*, czegoś, co wykracza poza logiczne możliwości systemu, co sprawia, że wcześniejsze reguły są nie tyle niepotrzebne, co „nie pasujące”. Takiego załamania ciągłości nie można osiągnąć poprzez intelektualnie wyabstrahowaną praktykę komponowania w idealnym eterze muzycznej notacji. Dany system nie jest w stanie wytworzyć z siebie czegoś innego niż on sam, niezależnie, jakie by nie były jego ukryte, pozostające jeszcze do odkrycia, możliwości. Aby zrodzić innowację, musi on wejść w konflikt z tym, co znajduje się *na zewnątrz* niego. Konflikty wewnątrz systemu są tylko pseudokonfliktami pomiędzy pewnym stanem systemu a jego jeszcze nie zrealizowanym potencjałem, sterylnymi konfliktami umysłu z samym sobą, które wcześniej czy później zostaną racjonalnie rozłożone na części, rozwiązane i uporządkowane. Tylko dzięki materialnej praktyce angażujemy się w autentyczne konflikty, które mogą prowadzić do autentycznych innowacji. Przykładem było tutaj sprzężenie zwrotne pomiędzy muzykiem a instrumentem, gdzie transcendujące ciało grającego uczestniczy w ciągłym procesie przewycięzania odpornej materii (instrumentu lub głosu). Taki opór nigdy zostanie pokonany, ponieważ instrumentu nigdy do końca można opanować: nawet największy wirtuoz nigdy nie posiada, nad tym co robi, całkowitej kontroli (w przeciwnym razie dwa kolejne wykonania zapisanego utworu muzycznego byłyby identyczne, co nie zdarza się nigdy). Tylko interakcja z oporną materią jest w stanie wciąż ożywiać muzycznego ducha ludzkości, który nie ma w sobie nic ziemskiego: jest transcendencją ciała za pomocą ciała – transcendencją materialistyczną.²¹

We wszystkich rodzajach muzyki, które nie są „zapisane” (szczególnie w tych opartych na improwizacji), większość wydarzeń typu „spotkanie gwiazd” kończy się artystycznym niepowodzeniem. W muzyce, która z definicji jest *kolektywną* kreacją w *rzeczywistym* czasie, poruszanie się wyłącznie na poziomie stylu-ekspresji prowadzi do konwencjonalnie uporządkowanego występu, który może być satysfakcjonujący dla niektórych krytyków, ale nigdy nie stanie się prawdziwym wydarzeniem. By mogło do niego dojść, muzyka musi tworzyć się w komunikacji na poziomie istniejącym „poniżej” sygnifikacji: musi mieć miejsce komunikacja pomiędzy ciałami muzyków. Jednak trzeba jeszcze raz podkreślić, że nie jest ona

„komunią” duchową: uczestnicy nie stają się jednym organizmem, w sensie organicznej całości (co jest niemożliwym do zrealizowania ideałem orkiestry symfonicznej w rękach dyrygenta), choć nie można określić, gdzie lub kiedy ktoś zaczyna się a gdzie kończy. Każdy pozostaje sobą, nie będąc zarazem oddzielony. Na ironię zakrawa fakt, że właśnie tutaj ma miejsce to, co Adorno, wielki wróg jazzu, miał na myśli, gdy mówił o niezbywalnej *promesse du bonheur* wielkiej sztuki: pozbawione ucisku bycie razem, które zachowuje szczególność każdego i dlatego nie jest pozbawione owocnych sprzeczności.²² *Doskonały obraz wolności*. Sytuacja stanie się jeszcze bardziej ironiczna, gdy weźmiemy pod uwagę jego krytykę kapitalistycznego fetyszyzmu oraz to, w jaki sposób dochodzi u niego do fetyszyzacji tej obietnicy w abstrakcyjnym przedmiocie muzycznym (strukturze partytury) odsuwającym swe spełnienie w mesjanistyczny czas, który, choć nigdy nie nadejdzie, zawsze ma nam coś do zarzucenia.²³ Jednak obietnica taka, mimo że musi pozostać (na razie? kto wie?) obietnicą, nie jest mesjanistycznym tworem czystej krytycznej inteligencji, ponieważ można jej *realnie* doświadczyć dzięki niektórym materialnym praktykom, wśród których pewne sposoby muzykowania są jednymi z bardziej przekonujących. I nie przez przypadek praktyki te są najmniej „zintelektualizowane” muzycznie w zwykłym i przestarzałym sensie tego słowa oznaczającym udawanie, że ciało czasowo znikło za barierą wzniesioną przez myśl²⁴: klasycznie utracone, a popularnie odnalezione adornowskie szczęście przełamuje tę barierę, *ucieleśniając* obietnicę, czyniąc z niej prawdziwie *przytą* obietnicę (jednak wyłącznie obietnicę, nie rzeczywistość polityczną), a to jedyny sposób, w który może być *historycznie* wiążąca, nawet jeśli tylko w perspektywie mesjanistycznej. Inaczej pozostaje ona, jak dobry Bóg czy czekający na nas raj, rachitycznym znakiem poczucia winy bezradnego intelektu.

Jeśli przyjrzeć się współczesnej powszechnie dostępnej zachodniej muzyce popularnej²⁵, można odnieść wrażenie, że większość gatunków, które opierały się na rzeczywistej praktyce (instrumentalnej wprawie, współdziałaniu), przestało się rozwijać – powtarzają tylko przeszłe formuły wypracowane w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Z perspektywy roku 2002 wydaje się, że gorączkowe krzyżowanie różnorodnych stylów w latach dziewięćdziesiątych okazało się być działalnością czysto kombinatoryczną: kiedy już zmieszano wszystko z wszystkim, trend ten osiadł w swoich koleinach, pozostawiając po sobie trochę dobrej muzyki, ale nie otwierając żadnych nowych drzwi. Można by nawet przypuszczać, że radykalne przemieszczenia lat dziewięćdziesiątych wymogły na tradycyjnej muzyce popularnej praktyki rozwinięte w późnych latach siedemdziesiątych (i wciąż doskonałe) przez jej rosnącego rywala: muzykę elektroniczną tworzoną za pomocą urządzeń muzycznej reprodukcji (gramofonu, samplera itd.), nie wykorzystującą instrumentów we właściwym sensie. Nowa metoda wybiera różnorodne stylistycznie smakowite kąski z przeszłości i ponownie wprowadza je do obiegu ułożone w nowe całości. Archiwum jest ogromne – cała kiedykolwiek nagrana muzyka – więc perspektywa jest rzeczywiście zawrotna. Jednak w takim procesie produkcyjnym ciało – materialne źródło transcendują-

cej, komunikatywnej muzyczności – zostaje poźarte. Technologia rozkłada ciągłość wykonania (trwanie wydarzenia w czasie) na części, co wysysa z nich muzyczne ciało (którego na części podzielić nie można) i pozostawia bezcielesne znaki (fragmenty znaczenia).

Oczywiście recyrkulacja i modyfikacja przeszłych materiałów kulturowych stały się w ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci dominującą cechą znacznych obszarów zachodniej kultury (literatura wyczerpania, *bricolage* itp.). Brak tutaj miejsca, by przeanalizować skutki takich praktyk w innych dziedzinach, jednak, po tym co do tej pory zostało powiedziane, wydaje się jasne, że jeśli chodzi o muzykę, pozostawanie na poziomie znaczenia-ekspresji nie wystarcza do wywołania prawdziwego wydarzenia. Ironią procesu pożerania ciała w muzyce jest to, że wszelki opór (jedyny rzeczywisty *materialny* opór: ciało kontra instrument, a nie pseudosprzecznosc oficjalnej kultury z subkulturą), tak ukochany przez krytyków kultury, całkowicie znika w żarłocznej gardzieli, pozostawiając tylko bezpieczne i antyseptyczne gry ze znaczeniem. Sen krytyka w końcu się ziścił: po tym, jak ciało wykonawcy zostało przetworzone przez konstruktora w elektroniczną sumę dźwiękowych fragmentów, pozostaje nam tylko praktyka wyczerpująca się w procesie sygnifikacji. W ten sposób miejsce muzyki może w końcu stać się miejscem czystej konsumpcji. Jednak w tego rodzaju konsumpcji do skonsurowania pozostaje nam tylko pusta forma: znak pozbawiony „wartości odżywczych” (niezdolny do materialnej transcendencji) staje się abstrakcyjnym przedmiotem wymiany społecznej i zamienia się w *fetysz*. Przestaje być istotnie muzyczny (cielesny) i staje się reprezentacją, *obrazem*. Jeśli ktoś tworzy muzykę przy pomocy komputera, posługuje się on gotowymi, prefabrykowanymi modułami dźwiękowymi, które składa zgodnie z możliwościami oferowanymi przez dany program, tak więc sposób ułożenia i połączenia części jest zawsze *przewidywalny*, a innowacja oparta na eksperymencie i przypadku, która mogłaby wyjść poza z góry ustalone reguły systemu (w tym wypadku: programu), staje się niemożliwa.²⁶ Proces taki pozwala na powstanie nowych dźwięków i „udziwnień”, jednak różnica będzie tu tylko ilościowa (można, na przykład, wydobyć niższą nutę niż jest to możliwe na konwencjonalnych instrumentach, jednak nie jakościowo nowego). W metodzie tej doświadczenie wolności obecne w transcendującej siebie a zarazem stwarzającej siebie kreacji zostaje zamienione na osobistą wolność wyboru z arsenału prefabrykowanych przedmiotów, gdzie możliwa nieskończona ich liczba nie wspomaga muzyka, a wręcz przeciwnie sprawia, że „sobość” wybierającego przestaje mieć znaczenie: ponieważ każdy z konieczności posługuje się programem w ten sam sposób, osiągnięcie danego dźwięku jest tylko kwestią statystyczną. Wybierający nie gra (aktywacja kompleksu duchowo-cielesnego), lecz słucha i wybiera (racjonalna segregacja znaków); w ten sposób kreacja zamienia się w konsumpcję.²⁷ I właśnie tutaj przedwczesne, a jednak prorocze pojęcie wstępnie przetrawionej muzyki, wprowadzone przez Adorno, zyskuje pełnię znaczenia: otrzymywany przez nas produkt jest rezultatem wstępnego przesłuchania i wyboru, których ktoś dokonał za nas!

Wspomniane wyżej praktyki wydają się doskonale wpisywać w ogólny zbiór postaw leżących u podstaw naszej współczesnej globalnej gospodarki i stylu życia. Tworzenie muzyki zdaje się dzisiaj oznaczać absolutne sprawowanie kontroli nad abstrakcyjnymi surowcami muzycznymi, które wytworzyli inni. Jak ma to miejsce w naszej elektronicznej wiosce, gdzie menedżerowie zarządzają globem ukazującym się w formie abstrakcyjnych liczb na ekranie komputera, gdzie wszystkie miejsca i „zasoby ludzkie” stają się łatwo wymienne, a poszczególne materialność krajów, kultur i istot ludzkich rozplywa się w uniwersalnej mierze zysku, istotą nowej muzyki popularnej również okazuje się *manipulacja* – rola muzyka nie różni się od roli „kreatywnego” menedżera, zręcznego zarządcy abstrakcyjnych zasobów. Współczesna technologia stwarza wymarzoną sytuację: używając komputera, człowiek posiada *całkowitą* kontrolę nad *wszystkimi* aspektami materiału. *Nie może się pomylić*. Jednak zasoby techniczne i dźwiękowe są standardowymi towarami osiągalnymi na rynku dla każdego wystarczająco zamożnego, by je kupić. Skutkiem jest to, że każdy „gra” tak samo (ta sama „technika instrumentalna” – program komputerowy) i brzmi tak samo (te same bazy danych). Różnica leży tylko w mniej lub bardziej inteligentnych kombinacjach dostarczonych części.

Taka sytuacja może wydawać się przypadkowa z punktu widzenia współczesnego wykonawcy muzyki popularnej, jednak przygodność tę, efekt procesu rozwojowego muzyki popularnej i technologii (czy możliwe jest ich rozdzielenie?), można paradoksalnie uważać za realizację romantycznego (w tym sensie zarówno Adorno, jak i Schönberg są romantykami) snu o muzyce, jak ma to, na przykład, miejsce w orkiestrze symfonicznej: abstrakcyjny algorytm struktury przestrzennej stworzony przez kompozytora wykonywany jest przez zespół konkretnych instrumentów zyskujących znaczenie jedynie poprzez swe miejsce w ogólnym zamyśle, który jest im narzucony z zewnątrz. Idealną sytuacją jest całkowita kontrola nad wszystkimi aspektami każdego instrumentu, jednak cel taki można osiągnąć tylko w przybliżeniu, gdy mamy do czynienia z żywymi ludźmi – instrumentalistami. Elektroniczne medium umożliwia realizację tego ideału. Chociaż już dziewiętnastowieczną orkiestrę symfoniczną można traktować jako szczegółowo nadzorowany kompleks przemysłowy²⁸, celem wielu dwudziestowiecznych kompozytorów jest osiągnięcie tu jeszcze większej kontroli: doskonałym wykonawcą ich muzyki byłby *beztęlesny*, a więc umożliwiający pełną manipulację, cyborg²⁹, który w rzeczywistości jest „zmaterializowanym” programem komputerowym.³⁰ Dlatego też technologie informatyczne jako takie są jak najdalej od podważania romantycznej wiary w absolutną władzę kompozytora, choć często tak się twierdzi – faktem jest raczej to, że tylko z ich pomocą kompozytor „wielkiej” muzyki może być naprawdę sobą. Jasno widać to z wypowiedzi Milтона Babbitta:

Ktoś mógłby zapytać tych z nas, którzy komponują, posługując się komputerem: „No tak, komputer lub elektroniczne medium umożliwia wam podejmowanie wszystkich tych decyzji, jednak czy nie chcielibyście, by wykonawca

także o czymś decydował?” Wielu kompozytorom nie przeszkadza współpraca z wykonawcą, jeśli chodzi o decyzje dotyczące tempa, rytmu, dynamiki czy barwy dźwięku, ale gdyby zapytać ich, czy pozwoliliby podejmować wykonawcy decyzje odnośnie wysokości dźwięku, odpowiedzieliby: „Wysokości dźwięków się nie zmienia”. Dla niektórych z nas to samo dotyczy innych aspektów muzycznych, uważanych przez tradycję za drugorzędne, lecz które dla nas są fundamentalne. Jeśli chodzi o przyszłość muzyki elektronicznej, wydaje mi się oczywiste, że jej unikalne możliwości zapewnią jej miejsce, ponieważ przesunęła ona granice muzyki, wyzwalaając ją z ograniczeń instrumentu akustycznego lub umiejętności koordynacyjnych wykonawcy, zastępując je niemal nieskończonymi możliwościami instrumentu elektronicznego. Nowe ograniczenia są ograniczeniami ludzkiej percepcji.³¹

Typowa postawa, która postrzega „fizyczność” ciała i materii jako wyłącznie ograniczenie muzyki, nigdy jej źródło, zostaje tu zaprezentowana po raz n-ty i przeciwstawiona rzekomo nieskończonym możliwościom umysłu³² – jawny przykład klinicznej formy platonizmu, którego ukrytą siłą napędową jest zawsze sen o całkowitej kontroli.

Muzyka manipulacyjna pożarła ciało, ponieważ ostatecznie jest ono jedynym „przedmiotem”, którym nie da się manipulować w pełnym znaczeniu tego słowa: nikt nigdy nie jest na zewnątrz oddzielony całkowicie od własnego ciała i obojętny, nikt nie może zostać jego w pełni racjonalnym menedżerem. Gra na instrumencie czy śpiew mogą stać się zarządzaniem tylko do pewnego stopnia. Nawet jeśli ktoś jest wirtuozem, nie jest w stanie kontrolować swego instrumentu lub głosu tak, jak kontroluje się elementy na ekranie, ponieważ staje się on, w pewnym sensie, „wyrazicielem” swego ciała, a w takim wypadku obojętna, „racjonalna” kontrola z zewnątrz jest niemożliwa.³³ Jednak najważniejszą tu sprawą jest niemożność zainicjowania w ramach manipulacji przedsymbolicznej transcendencji, to znaczy, *społeczności*³⁴ (takiej, która przywołałaby *promesse du bonheur*), ponieważ manipulacja jest tylko sposobem na ustanowienie *nieskończonego* podmiotu-jednostki: w abstrakcyjnym królestwie symbolizmu znaków, gdzie możliwości kombinacji są nieograniczone, sprawujący kontrolę podmiot przedstawia się sobie jako ten, który posiada nieskończoną moc. Jednak tego rodzaju nieskończoność jest, jak wszystkie nieskończoności napotykanne przez czasowo ukonstytuowany byt, tylko złą (bo bezpłodną) nieskończonością matematyczną. Społeczność nieskończonych podmiotów jest po prostu niemożliwa: współpraca w muzycznym (ale oczywiście nie tylko muzycznym) sensie nie może mieć miejsca, gdy każdy posiada pełnię kontroli. Element niespodzianki, zaskoczenia, który inny zawsze ucieleśnia, jest niezbędny, by zarówno współreagować, jak i kontrreagować, podczas gdy całkowita kontrola uniemożliwia pojawienie się tego, co niespodziewane.

Powyżej próbowałem przeanalizować, jak zagubieniu ulega najcenniejsze doświadczenie, które niesie muzyka popularna. Najbardziej ironiczne jest tu to, że zyskując prawie nieskończoną wolność od „ograniczeń” skończonego materiału

(materialnych ograniczeń instrumentów, fizycznych ograniczeń instrumentalistów) – a więc od historii – traci się wolność całkowicie i nieodwracalnie. Wraz z ciałem zostaje pozarta jedyna rzeczywista egzystencjalnie ludzka wolność, adornowski *bonheur*: bycie poza sobą, nie przestając być sobą, pozbawiona ucisku sprzeczność, komunikacja, społeczność, materialistyczna transcendencja. W epoce multiplikacji danych muzyka popularna, spełniając życzenia jej wrogów, staje się lustrzanym odbiciem (można zgodzić się, że uproszczonym, ale czy ma to jakieś znaczenie?) muzyki koncertowej. Czy jest to jednak powód do radości?

Byliśmy świadkami prawdziwie platońskiej uczy, krańcowego przypadku tego rodzaju biesiady: autokanibalizmu. Błędnie pojmując relację między umysłem i ciałem jako pęknięcie, duch skonsumował swe własne ciało, pozostawiając tylko mentalną skorupę znaku i formy. Jeśli chodzi o muzykę, znajdujemy się już w *Matrixie*: nasze ciała, które jako jedyne umożliwiają komunikację, służą za indywidualne – aczkolwiek standardowe, a więc wymienne – baterie do zasilania postindustrialnej maszynierii w naszej codziennej pracy, podczas gdy poza nią ta sama maszynieria sprawia, że nasze ciała znikają w muzyce, klubach, Internecie.³⁵ Nieskończoność jednostki głosi się i propaguje jako wyzwolenie. Gdzie jednak jest muzyka?

Muzycznie nic już się na scenie nie dzieje, koncert przestaje być wydarzeniem muzycznym – uprzednio „skonstruowany” materiał odtwarzany jest z twardego dysku komputera. Scena staje się miejscem manifestacji pewnego kodu, który nie jest nawet kodem muzycznym, jak niegdyś bywało.³⁶ Ma tu miejsce *wizualny* pokaz systemu znaczeń danej subkultury, prezentacja „osobowości”: stroje, gadżety, troskliwe odegranie „jesteśmy razem, dzielimy to znaczenie”, podczas gdy muzyka, w rzekomo muzycznym wydarzeniu, staje się *odgłosami w tle*. Pokaz obrazów stanowi wagę tego, co ma miejsce – obrazów bycia razem na poziomie sygnifikacji usiłujących uczynić z ciała znak (przekłuwanie, tatuaże itp.), uczynić z ciała znaczący przedmiot. Jednak, jak próbowałem pokazać, muzyczne ciało to coś znacznie więcej. Miejsce, w którym dochodzi do muzycznej komunikacji rozciąga się w poprzek wymiarów ciała-znaku; nie jest ani „przedmiotem cielesnym”, ani nie kryje się za nim. Podczas gdy znak cielesny zawsze mówi: „Moja prawdziwa nieskończona natura kryje się pod znakiem, który widzisz; jestem tu schowany głęboko, a powierzchnia będąca znakiem jest tylko moją alegorią, którą wybrałem z zasobów kodu”, transcendujące ciało nie posiada głębi, nie kryje żadnych sekretów, jest samą oczywistością, a jednak równocześnie istotą tego, co niespodziewane.³⁷ Jest zawsze na zewnątrz, z innymi, w komunikacji. Dopóki muzyka ma ciało, nawet abstrakcyjny system muzyki koncertowej może mu ulec (choć trzeba przyznać, że bezrefleksyjnie, jak dowodzą teksty Adorno i Ingarde-
na) – dobry śpiewak czy instrumentalista potrafi w czasie występu przeniknąć swym ciałem w uszy słuchaczy. W jednym sensie dziewiętnastowieczna religia muzyki miała rację (choć, paradoksalnie, materialistyczny dialektyk, taki jak Adorno, odniósłby się do takiego stwierdzenia z pogardą): w sali koncertowej transcendencja mogła mieć miejsce, jednak to nie Nieskończoność nawiedzała

zgrupowanych w jej imię, gościem było doświadczenie dzielenia się, które rozsądzało granice zamkniętej jednostkowości.

Jednak ten sam wiek dziewiętnasty dostarczył przyszłości modelu przedstawienia, którego stawanie się faktem dzisiaj obserwujemy – wzniósł transcendentny kicz powstały w umyśle Wagnera. Bayreuth: ręką władzy zakreślona symboliczna przestrzeń, w której kod mitu ustanawia podstawowe relacje międzyludzkie; deregulacja zmysłów, będąca efektem technicznych i szkoleniowych innowacji pozwalających orkiestrze grać, a śpiewakom śpiewać, jeszcze głośniejsze; *Gesamtkunstwerk* muzyki, sztuk pięknych i poezji oddające możliwie największą władzę w ręce wielkiego manipulatora atakującego widza-słuchacza na wszystkich zmysłowych frontach jednocześnie; gdzie wszystko służy zatarciu doświadczenia ciała, które „ma miejsce” tutaj pośród tych ludzi i wzlotowi ducha w czysty eter posłusznych kodowi teutońskich emocji-znaków. Jak nietrudno sobie wyobrazić, doskonałą realizacją tego technologicznie przedczesnego projektu byłaby współczesna przestrzeń klubowa, w której ludzie doświadczają Wagnerowskiego spektaklu multimedialnego, gdzie wszystko zostało elektronicznie skonstruowane przez samego ministra bez pomocy muzyków (ścieżka dźwiękowa) i aktorów (animacja komputerowa). Można sobie wyobrazić subkulturowy potencjał takiego dzieła, w którym w pełni konsumencki duch oddycha czysto abstrakcyjnym eterem. Znajcie swą nieskończoną moc!

Przypisy:

¹ *Przemysł kulturalny*, w: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1994, Wydawnictwo IFIS PAN; *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, red. Karol Sauerland, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, PIW; *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: Walter Benjamin, *Anioł historii*, red. Hubert Orłowski, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 1996.

² Moim zdaniem, jeśli doprowadzić intuicje Benjamina do ich logicznych konkluzji, opierając się na wiedzy, którą dziś dysponujemy – musimy pamiętać, że jego argumenty wywiedzione zostały z tego, co uważał on za *teoretyczne* możliwości nowych sposobów produkcji, głównie filmu – poddałyby one w wątpliwość wiele obiegowych opinii dotyczących muzyki popularnej i ukazały je w znacznie ciemniejszym świetle niż wydaje się studiom kulturowym. Jednak taka analiza wykracza poza ramy tego eseju.

³ Pomimo tłumaczenia Małgorzaty Łukasiewicz (patrz przypis 1), forma „kulturowy” wydaje mi się bardziej na miejscu, choćby dlatego, że unika niepotrzebnych dwuznaczności słowa „kulturalny” (np. „człowiek kulturalny”).

⁴ Poprzez „kulturę oficjalną” rozumiem tutaj bezrefleksyjną adorację na przykład „wielkiej” muzyki jako hipostazy „tradycji”. Jednak dla Adorna (typowa wolta w jego myśleniu) jest to „pokulturowe” rozumienie „wielkiej” muzyki.

⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, w: *The Jameson Reader*, red. Michael Hardt, Kathi Weeks, Oxford, Blackwell 2000.

⁶ *Plądrafonia*, w: Chris Cutler, *O muzyce popularnej*, przeł. Ireneusz Socha, Kraków, Zielona Sowa 1999.

⁷ Swoją drogą był to krytyczny ideał Benjamina: całkowicie oryginalna książka, która składa się wyłącznie z cytatów.

⁸ Pomijam tutaj problem, który wymaga głębszej refleksji: w krajach rozwiniętych i „na wpół rozwiniętych” *każdy* jest obecnie konsumentem kultury popularnej, nawet wbrew swej woli. Dlatego też grupą docelową są tutaj sami akademicy jako miłośnicy kultury popularnej. Mogłoby to wyjaśnić zapał i przeoczenia optymistycznej wizji.

⁹ Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, Warszawa, PIW 1974, s. 75.

¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures of Wagner)*, przeł. Felicia McCarren, Stanford, Stanford University Press 1994, s. xvii.

¹¹ *The Grain of the Voice*, w: Roland Barthes, *Image, Music, Text*, red. Stephen Heath, Londyn, Fontana Press 1977, s. 182.

¹² Dobrym filozoficznym podsumowaniem takiego rozumienia muzyki jest praca Romana Ingardena *Dzieło muzyczne i sprawa jego tożsamości*, gdzie możemy przeczytać na przykład: „Słuchając pewnego wykonania, ale w nastawieniu na samo dzieło, pomijamy niejako mimo woli indywidualny sposób istnienia teraz właśnie słyszanych konkretnych dźwięków i wyłaniamy z *concretum* właśnie nam obecnego samo z jakości nie zindywidualizowanych zbudowane dzieło” [Roman Ingarden, *Studia z estetyki, tom II*, Warszawa, PWN 1958, s. 212].

¹³ Barthes, s. 188.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *Sharing Voices*, w: *Transforming the Hermeneutic Context*, red. Gayle L. Ormiston, Alan D. Shrift, Albany, State University of New York Press 1990.

¹⁵ Barthes, s. 183.; na tej samej stronie: „Płuco [źródło oddechu w śpiewie], głupi organ (...), nadyma się, ale nie dostaje erekcji” (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia są moje).

¹⁶ Barthes, s. 185.

¹⁷ Barthes, s. 181.

¹⁸ Barthes, s. 182.

¹⁹ Cutler, s. 192.

²⁰ Ingardenowski przedmiot *quasi*-czasowy (s. 215).

²¹ Dlatego właśnie popisywanie się wspaniałą techniką przez instrumentalistę, techniką, która stanowi cel sam w sobie, ponieważ żywi się swoją perfekcją, szybko staje się nudne, gdy już przestaje fascynować nas cyrkowa sprawność, podczas gdy niektórzy muzycy, których technika instrumentalna pozostawia wiele do życzenia (np. Thelonious Monk, Miles Davis) stają się innowatorami – można usłyszeć, jak ich muzyka *pracuje*. W kontekście muzyki koncertowej Adorno mówi o „barbarzyństwie perfekcji”, a Barthes za typową bolączkę współczesnej sceny uznaje to, że różnorodne sposoby gry zostały „zrównane do perfekcji”.

²² Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce...* s. 104.

²³ Cała wielka platońska tradycja prześwituje tutaj przez nominalnie dialektycznego i materialistycznego Adorna: dzieło muzyczne jako przedmiot czysto intelektualny, którego upadłą formę stanowi zmysłowe-dźwiękowe „ciało”; idea dobra-szczęścia, której można alegorycznie doświadczyć tylko strukturalnie za pomocą intelektu itd.

²⁴ Chodzi o to, by się „nastawić na samo dzieło i przeciwstawić je jego poszczególnym wykonaniom i w ogóle procesom i zdarzeniom zachodzącym w świecie realnym w czasie jego wykonywania” (Ingarden, s. 215).

²⁵ Pomijam tutaj „ambitną i „nieantykwaryczną” muzykę improwizowaną (w odróżnieniu, na przykład, od Wyntona Marsalisa czy innych popularnych artystów jazzowych), która wyłoniła się z jazzu i praktyk etnicznych, niezależnie od tego, czy nazwiemy ją jazzem (na marginesie: jest to słowo, którego nie cierpiało wielu z jazzowych gigantów, takich jak, Duke Ellington czy Miles Davis) czy nie. Smutnym faktem jest to, że spełniła się przepowiednia Adorna: „oczyszczona z elementów złego pozoru muzyka masowa przekształciłaby się w muzykę artystyczną: utraciłaby natchmianem swoją bazę masową” (Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce...* s. 127). Aczkolwiek wizja przekształcenia się w „muzykę artystyczną, w sensie Adorna (intelektualny przedmiot), z wyłożonych powyżej względów jest chybiona, druga część przepowiedni z pewnością nie jest. Dlatego trudno nazywać taką muzykę popularną, chyba że będzie to rozumiane w ścisłym historycznym sensie muzyki wyrosłej z niegdyś popularnych gatunków.

²⁶ Cutler, s. 198–199.

²⁷ Cutler, s. 196.

²⁸ Jacques Attali, *Noisc: The Political Economy of Music*, przeł. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press 1985, s. 66.

²⁹ Mimo że maszyna jest materialna, nie posiada ciała, ponieważ w pełni poddaje się manipulacji. Ciało zawsze stawia opór.

³⁰ Szczególnie charakterystyczne są tu partytury takich kompozytorów, jak Boulez czy Stockhausen, którzy usiłują w pełni podporządkować sobie wykonawców; jednak muzyczna notacja jest zbyt abstrakcyjna, by zamiar ten mógł się powieść. We współczesnej muzyce istnieją również praktyki, które na pozór wydają się być zaprzeczeniem kontroli (jak w muzyce aleatorycznej, gdzie ważną rolę gra przypadek), jednak w rzeczywistości tylko ją pogłębiają: metody takie przedstawia się jako wywiedzione ze studiów nad współczesną fizyką i matematyką (Xenakis, Glass itp.), a więc jako odzwierciedlające prawa rządzące Wszechświatem.

³¹ Cytowane w: Simon Frith, *Performing Rites*, Mass., Cambridge, Harvard University Press 1996, s. 243–244.

³² Nawet gdy percepcja zawodzi, można się zawsze odwołać do intelektualnej formy zrealizowanej w „nieuchwytnym” dziele. W tym kontekście możemy wspomnieć to, co często zdarza się we współczesnej muzyce koncertowej: krytyka narzeka, że „matematyczne” figuracje wykonywanego materiału są niemożliwe do uchwycenia w trakcie wykonania – by odkryć, co kompozytor starał się osiągnąć, jakie były jego muzyczne idee, trzeba przestudiować partyturę.

³³ Jest to szczególnie oczywiste w wypadku śpiewu, jednak w tym aspekcie również muzyka instrumentalna działa tak samo.

³⁴ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paryż, Christian Bourgois 1986.

³⁵ Wbrew powszechnej opinii można powiedzieć, że tak zwane narkotyki, które leżą u podstaw życia klubowego (ecstasy, amfetamina itp.) nie „redukuje” tancerza do ciała. Jest dokładnie na odwrót: ciało „znika” jako ciało, jako opór stawiany samemu sobie, którym jest; częste przypadki, na przykład, śmiertelnego odwodnienia są, dokładnie rzecz biorąc, skutkami takiego zniknięcia. I nie przez przypadek te same środki są używane przez „młodych w górę mobilnych”, by dać sobie radę z wymaganą „kreatywnością” i dwunastogodzinnym dniem pracy.

³⁶ Cutler, s. 197.

³⁷ *Corpus*, w: Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford, Stanford University Press 1993, s. 199.